



Modernas. Mujeres y artes en los siglos XVI-XVIII

Laura Ilescas Díaz
Ana María Ágreda Pino
Miguel Hermoso Cuesta
Magdalena Illán Martín



MÁS UNIVERSIDAD



brrc

Universo Barroco
Iberoamericano

 EnredARS

Modernas

Mujeres y artes en los siglos XVI-XVII

Laura Illescas Díaz
Ana María Ágreda
Miguel Hermoso Cuesta
Magdalena Illán Martín
(editores)

Modernas.

Mujeres y artes en los siglos XVI-XVIII

Laura Illescas Díaz, Ana María Ágreda Pino,

Miguel Hermoso Cuesta y Magdalena

Illán Martín

©2025

Colección Universo Barroco Iberoamericano

Publicaciones Enredars

Vol. 38

Colección Serie Arte / Documento

Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Vol. 8

Colaboran

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Junta de Andalucía

Dpto. de Historia Moderna

de la Universidad de Sevilla

Publicaciones Enredars

DIRECTOR EDITORIAL

Fernando Quiles García

COORDINACIÓN EDITORIAL

Noemí Cinelli

María de los Ángeles Fernández Valle

Ana Cielo Quiñones Aguilar

Zara María Ruiz Romero

GESTIÓN DE CONTENIDOS DIGITALES Y REDES

Victoria Sánchez Mellado

Elisa Quiles Aranda

DISEÑO DE PORTADA

Estudio Vicencio

IMAGEN DE PORTADA

Sofonisba Anguissola, Autorretrato ante el
caballete, h. 1556-1557. Óleo sobre lienzo,

67 x 56 cm. Muzeum-Zamek, Laricut (Polonia).

FOTOGRAFÍAS E IMÁGENES

© de los autores, excepto que se haga
otra especificación.

ISBN Enredars:

978-84-09-74548-7

ISBN Universidad Autónoma de Chile:

978-956-417-120-3

Este libro ha sido sometido a referato externo
bajo el sistema de pares dobles ciegos.

Ediciones Universidad Autónoma de Chile

DIRECTORA EDITORIAL

Isidora Sesnic Humeres

COORDINACIÓN EDITORIAL

(COLECCIÓN SERIE ARTE/DOCUMENTO)

Noemí Cinelli

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Estudio Vicencio

Edición financiada por la Cátedra de Estudios
del Barroco Iberoamericano. Sede Olavide
en Carmona.



Comité Científico Publicaciones Enredars

Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide, España*
Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España*
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México, México*
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*
Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*
Esther Merino Peral. *Universidad Complutense de Madrid, España*
Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile*
Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Comité asesor Universo Barroco Iberoamericano

Pablo Amador Marrero. *Universidad Nacional Autónoma de México, México*
Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*
Arias Cuba, Ybeth. *Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú*
Dora Arizaga Guzmán. *Quito, Ecuador*
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*
Adrián Contreras Guerrero. *Universidad de Granada, España*
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*
Francisco J. Herrera García. *Universidad de Sevilla, España*
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*
Rafael López Guzmán. *Universidad de Granada, España*
María del Pilar López Pérez de Bejarano. *Universidad Nacional de Colombia, Colombia*
Luis Méndez Rodríguez. *Universidad de Sevilla, España*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Ramón Mújica. *Lima, Perú*
Carla Mary S. Oliveira. *Universidade Federal da Paraíba, Brasil*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*

Esther Merino Peral. *Universidad Complutense de Madrid, España*

Juan M. Monterroso Montero. *Universidade de Santiago de Compostela, España*

René J. Payo Hernanz. *Universidad de Burgos, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*

Antonio Rubial García. *Universidad Nacional Autónoma de México. México*

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*

Sheila López Pérez. *Universidad Isabel I*

Antonio J. Santos Márquez. *Universidad de Sevilla. España*

Nelly Sigaut. *El Colegio de Michoacán, México*

Directora Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Isidora Sesnic Humeres. *Universidad Autónoma de Chile, Chile*

Coordinación editorial

Colección Serie Arte/Documento

Noemi Cinelli. *Universidad Autónoma de Chile, Chile-Universidad de La Laguna, España*

Coordinación Comité Científico

Ediciones Universidad Autónoma de Chile-

Colección Serie Arte/Documento

Mónica Barrientos Olivares. *Universidad Autónoma de Chile*

Consuelo Soler Lizarazo. *Universidad Autónoma de Chile, Chile*

Ivan Sergio. *Anid Fondecyt-Universidad de Talca, Chile*

Comité Científico

Ediciones Universidad Autónoma de Chile-

Colección Serie Arte/Documento

Iván Suazo Galdames, *vicepresidente de Investigación y Doctorados. Universidad Autónoma de Chile*

Carolina Valenzuela Matus. *Universidad Autónoma de Chile, Chile*

Pedro Zamorano Pérez. *Universidad de Talca, Chile*

Emilce Nieves Sosa. *Universidad Nacional de Cuyo, Argentina*

Fernando Cruz Isidoro. *Universidad de Sevilla, España*

Carmen de Tena Ramírez. *Universidad de Sevilla, España*

Alejandra Palafox Menegazzi. *Universidad de Granada, España*

Rosangela Patriota. *Universidad Presbiteriana Mackenzie/CNPq, Brasil*

Alcides Freire Ramos. *Federal University of Mato Grosso do Sul/CNPq, Brasil*

Enrique Normando Cruz. *Conicet/Universidad Nacional de Jujuy, Argentina*

Marcos Antonio de Menezes. *Universidad Federal de Goiás, Brasil*

Grit Koeltzsch. *Cisor/Conicet-Universidad Nacional de Jujuy, Argentina*

Gloria Román. *Universidad de Granada, España*

Pablo Andrés Chiavazza. *Universidad Nacional de Cuyo, Argentina*

Rebeca Viñuela. *Universidad de Alcalá, España*

Comisión científica de este volumen

Ana Aranda Bernal. *UniPO*

Antonio Joaquín Santos Márquez. *Universidad de Sevilla*

Bárbara Rosillo Fairén, Carmen Abad Zardoya. *Universidad de Zaragoza*

Cipriano García-Hidalgo Villena, Claudio Moyano Arellano. *Universidad de Valladolid*

Helena Carvajal González. *Universidad Complutense de Madrid*

José Manuel Almansa Moreno. *Universidad de Jaén*

Marco Calafatti. *Università Pegaso*

Margarita Moreno Conde. *Museo Arqueológico Nacional*

María Luisa Candau Chapón. *Universidad de Huelva*

Sheila López Pérez. *Universidad Isabel I*

Índice

Introducción	9
Pintura, escultura	
De las invisibles a las celebradas. Mujeres de escultores y mujeres escultoras de los siglos del Barroco en Andalucía	13
Ana María Gómez Román	
Mujeres artistas en el virreinato peruano. Entre la necesidad económica y el deseo de reconocimiento social	51
Sofía Pachas-Maceda	
Anthony Holguín Valdez	
De lo erótico en "la virtud". El placer de mirar a la mujer en la pintura moderna	73
Carmen Rodríguez Serrano	
Mecenazgo	
Juana (†1665) y Petronila (1612-1667) Tarazona, canonisas del Santo Sepulcro de Zaragoza y mecenas de las artes	99
Rebeca Carretero Calvo y Ana Morte Acín	
Juana de Saavedra Ramírez y las artes en el Madrid de los Austrias	135
Ángel Martín Roldán	
Poder, arte y género. El mecenazgo femenino de la Casa ducal de Medina Sidonia en la Edad Moderna. D ^a Ana de Aragón y D ^a Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga (1515-1575)	155
Fernando Cruz Isidoro	
Mujeres entre la <i>edificación</i> y la <i>construcción</i> arquitectónica. Promotoras en el convento de la Purísima Concepción de Lebrija (ss. XVI-XVIII)	181
María del Castillo García Romero	

Artes decorativos y grabados

Sofonisba Anguissola y el lenguaje misterioso de las perlas 197

Amparo Serrano de Haro

L'apporto delle donne al panorama siciliano
delle arti decorative nei secoli XVI-XVIII 215

Roberta Cruciata

Reginalidad y perversidad en la *Weibermacht*.
Brunegilda y Fredegunda en los grabados de la Edad Moderna 247

Nathaniel Sola Rubio

Moda

La imagen femenina del siglo XVIII en España:
la *petimetra* y su trascendencia en el imaginario colectivo 275

Beatriz Romero Chaves

Las artes en el siglo XVIII

Las modelos de los retratos mitológicos:
¿arquetipo o desafío para la sociedad del siglo XVIII? 299

María Martín de Vidales García

De *Académicienne* a *Citoyenne*. Mujeres artistas
en los Salones franceses durante el siglo XVIII 317

Magdalena Illán Martín

Françoise Duparc: mujer, pintora y académica del siglo XVIII 339

María del Mar Albero

La proyección de las mujeres artistas de la Edad Moderna
en la expografía contemporánea: fortalezas y debilidades
en las praxis museísticas de ámbito nacional e internacional 365

Adrián Panadero Luna

Sobre los editores 387

Introducción

Rescatar el nombre de mujeres artistas fue el primer objetivo de los estudiosos que se plantearon una revisión de la historia del arte desde el feminismo. Ha pasado mucho tiempo desde la década de 1970 del siglo XX, cuando se iniciaron las que se denominan “intervenciones feministas en la Historia del Arte”. En estos años se han recuperado los nombres de muchas creadoras silenciadas y olvidadas, aunque esta tarea dista mucho de estar concluida. Sin embargo, no se trata solo de recuperar nombres, como ya advirtiera en su día Linda Nochlin, sino también de analizar las condiciones en las que las artistas pudieron crear sus obras en el período que nos ocupa, la Edad Moderna. No menos relevantes resultan otras cuestiones que atañen, no solo al papel de las mujeres en el proceso del encargo, sino también a la presencia ubicua en el arte, como tema u objeto de representación.

Con este propósito, este equipo de investigadores y docentes de diversas universidades españolas consideramos oportuno articular un monográfico en el que poder exponer las últimas aproximaciones científicas llevadas a cabo sobre el papel femenino en las artes, desde una perspectiva de género. La colección Universo Barroco, cuyo objetivo es explorar y profundizar en aquellos temas de la Historia del Arte que la historiografía ha abordado de forma tangencial, parecía el lugar idóneo para concretar este proyecto.

Las líneas de trabajo planteadas inicialmente atendían al objetivo inicial expuesto en las líneas precedentes. Se trataba de conocer a las artistas que desarrollaron su trabajo a lo largo de la Edad Moderna y de analizar las características de sus obras, así como el contexto en el que llevaron a cabo su labor creativa. También de analizar el papel de las mujeres en el mecenazgo, promoción y consumo de las obras de arte, además de ahondar en algunos de los debates historiográficos acerca de nuestra disciplina, que ya de desde sus inicios plantearon esas intervenciones feministas.

El resultado es una obra conjunta en la que se han reunido un total de quince textos, organizados en tres bloques temáticos diferenciados, donde sus autores han reflexionado sobre cuestiones tan pertinentes como el arte creado por las mujeres en distintos contextos sociales y geográficos, la participación femenina en los circuitos públicos de exposición y comercialización artísticos o su implicación como sujetos activos en los procesos políticos y sociales. Escritos que han examinado con detenimiento las temáticas, géneros y valores simbólicos, explícitos o velados, de las obras o la formación artística de las mujeres, además de su papel en los talleres, y, asimismo, en los espacios domésticos, donde desarrollaron una serie de tareas que posibilitaron la práctica creativa de los miembros masculinos de la familia. Por otro lado, los trabajos aquí reunidos han investigado el papel de las mujeres en la promoción artística, en un contexto nobiliario o monástico, e indagado en el contenido y objetivos de las obras que fueron objeto de su patrocinio. En otros capítulos de este monográfico se han expuesto cuestiones tan relevantes en los estudios de género como la manera en la que la mujer ha sido representada en el arte a partir de una mirada masculina que se proyecta sobre un cuerpo femenino erotizado, incluso en temáticas religiosas con unas limitaciones morales aparentemente muy marcadas. Finalmente, tampoco se ha desdeñado la manera en la que la historiografía artística ha analizado las creaciones femeninas y cuál ha sido su proyección en una praxis museística nacional e internacional en la que, junto a discursos renovadores, se han mantenido otros en los que persisten lecturas androcéntricas y perspectivas características de una sociedad en la se mantienen prejuicios acerca de las mujeres y de las obras por ellas realizadas.

Presentamos aquí un monográfico surgido de unos intereses compartidos. Una iniciativa colmada a través del esfuerzo de distintos investigadores que, confiando en este proyecto, nos han hecho llegar el resultado de sus últimas investigaciones. Confiamos en que su lectura suponga una aportación de interés para el avance de los estudios de género.

Pintura, escultura

De las invisibles a las celebradas. Mujeres de escultores y mujeres escultoras de los siglos del Barroco en Andalucía

FROM THE INVISIBLE TO THE CELEBRATED.

WOMEN SCULPTORS AND WOMEN SCULPTORS

OF THE CENTURIES OF THE BAROQUE IN ANDALUSIA

Ana María Gómez Román

Universidad de Granada

Resumen

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, las Bellas Artes estuvieron sujetas a las normas gremiales lo que supuso que, a lo largo de este período, la situación laboral estuviera marcada por las dinámicas masculinas. Con todo, no podemos olvidar el papel que desempeñaron las mujeres, tanto en el engranaje social de la época, como en la vida y en la obra de los artistas. Bien a través de su gestión marcando los ritmos domésticos; o bien, participando, de alguna manera, en todo lo que tuviera que ver con los talleres artísticos. En el caso de la escultura, advertimos, además, el enorme peso que las mujeres tuvieron en el discurrir vital de los escultores, hasta el punto de que sin ellas la mayoría de estos no habrían podido desarrollar con plenitud su obra. Pero también encontramos sobresalientes ejemplos de algunas féminas que pudieron practicar la escultura al mismo nivel que los hombres, como es el caso de Luisa Roldán. Fue gracias, en primer lugar, a su formación dentro del ámbito familiar, y más adelante, a su propia labor escultórica, llegando a alcanzar un merecido reconocimiento no solo en su época sino también en siglos posteriores, convirtiéndose de esta manera, y al haber desafiado las normas gremiales, en modelo de referencia para otras tantas mujeres.

Palabras clave

Arte y género; perspectiva de género; mujeres de escultores; mujeres artistas; escultoras; pensamiento femenino.

Abstract

Throughout the seventeenth and eighteenth centuries, the Fine Arts were subject to the rules of the guilds, which meant that, throughout this period, the working situation was marked by male dynamics. However, we must not forget the role played by women both in the social fabric of the period and in the life and work of artists. Either through their management, setting the household rhythms, or by participating, in some way, in everything to do with the artistic workshops. In the case of sculpture, we can also see the enormous weight that women had in the lives of the sculptors, to the point that without them most of them would not have been able to develop their work with plenitude. But we also find outstanding examples of women who were able to practice sculpture on the same level as men, as in the case of Luisa Roldán. It was thanks, firstly, to their training within the family environment, and later, to their own sculptural work, that they achieved well-deserved recognition not only in their own time but also in later centuries, thus becoming, and having defied the rules of the guilds, a reference model for so many other women.

Keywords

Art and gender; gender perspective; women sculptors; female artists; female sculptors; baroque sculpture; women's thought.

I. Introducción

El universo Barroco es tan amplio que se extiende más allá de los aspectos creativos propios del arte, la literatura o la cultura en general. El ambiente social generado a lo largo de los siglos XVII y XVIII fue de una marcada impronta religiosa, por lo que, partiendo de las directrices contrarreformistas, quedaría reforzado no solo por las sucesivas disposiciones eclesiásticas dictadas a lo largo de este periodo, sino también por el propio control que las altas esferas, y la propia monarquía, hicieron de la sociedad de la época. Es por ello por lo que las artes y la cultura se volcarían en auspiciar temáticas de carácter religioso y devocional, propias de la mentalidad y de la ideología barroca. Centrándonos en Andalucía, en ese contexto se desarrolló la vida laboral y privada de un nutrido grupo de escultores y pintores que, con su hacer, favorecieron

a que este territorio fuera uno de los más productivos dentro del ámbito de influencia hispana. En este sentido, fue crucial la presencia femenina que, de alguna manera, condicionó, o bien la trayectoria vital de estos artistas, o bien su trabajo por la posibilidad de participar, de cualquier forma, en todo lo relativo a sus acciones.

En lo concerniente al ámbito doméstico, incluso algunas mujeres gozaron de tal potestad que, difícilmente, sin ellas los escultores y los pintores no habrían gozado de las condiciones precisas para concentrarse en su trabajo. Otras, auxiliaron con sus manos a sus padres, hermanos, etc., facilitando, de este modo, su quehacer. Es decir, ayudaron en todo cuanto hiciera falta a lo largo del proceso creativo, e incluso en ciertos aspectos relacionados con las dinámicas de mercado, y todo ello sin ser algo manifiesto de cara al exterior. Al respecto, tampoco hay que olvidar que en los siglos del Barroco se consolidó, dentro de los talleres gremiales, el sistema endogámico donde aprendices y discípulos solían establecer unión marital con las hijas o hermanas de sus maestros, asegurando, por tanto, la continuidad de dichos talleres, y, al fin y al cabo, la prolongación estilística de las obras de estos. Frente a este grupo de mujeres invisibles existió otro con mayor fortuna por la posibilidad de haber vivido en un entorno adecuado que les permitió recibir una instrucción lo suficientemente precisa como para poder darse a conocer en aquello para lo que realmente habían nacido, el ejercicio artístico. Estas hijas de Minerva tienen su mejor ejemplo en la figura de Luisa Roldán, por haber trabajado como artista profesional, por haber alcanzado distintos honores y por haber servido como modelo de referencia para generaciones futuras de mujeres provenientes del campo de la cultura y las artes.

2. La presencia femenina en la vida de los escultores del barroco andaluz

Si queremos avanzar en el conocimiento del arte del Barroco, conviene prestar atención al entorno familiar de los artistas, de manera que, a través de ello, podamos ajustar mucho mejor aquellos aspectos concernientes, no solo a sus propios datos biográficos, sino también a su producción. Por consiguiente, debemos hacer hincapié en el papel que tuvieron las mujeres de los imagineros de los siglos XVII y XVIII, y en especial a la función que desarrollaron y ejercieron, tanto en lo relativo a su desarrollo personal como a su producción artística. Al respecto, recientes estudios han puesto el foco en aquellos aspectos extraídos

de la interpretación de los datos documentales que aclaran numerosos hechos biográficos de algunos de estos escultores y que vienen a suponer una lectura más completa y extensa sobre cómo funcionaban realmente estos núcleos familiares. En este sentido, uno de los casos más significativos, por lo abultado de la documentación, es el de Juan Martínez Montañés (1568-1649) cuya vida familiar se ha analizado bastante bien, sobre todo desde que se asentó en la parroquia de la Magdalena de Sevilla¹.

2.1. CUANDO LAS MUJERES FUERON, Y SUPUSIERON, UN DILEMA PARA LOS ESCULTORES

A veces, las relaciones entre los escultores y sus esposas no fueron todo lo fluidas que cabría esperar. En este sentido, la figura de Alonso Cano (1601-1667) viene a ser un buen resumen de todo ello. En su caso, siguiendo básicamente lo aportado por Acisclo Antonio Palomino, la convivencia marital con su segunda mujer generó en su día todo tipo de especulaciones, dando paso a numerosas interpretaciones a lo largo del tiempo². Calificado como artista temperamental y de gran ingenio, lo cierto es que también tuvo una vida privada bastante activa, circunstancia que le acompañaría a lo largo de su existencia.

A todo ello, su propia familia ya estuvo salpicada por una serie de hechos escandalosos cuando vivían en Granada y que sería uno de los motivos para su posterior traslado a Sevilla en 1614. En primer lugar, Miguel Cano, de oficio ensamblador y padre del genial artista, a pesar de estar desposado con María de Almansa tenía un hijo extramatrimonial llamado Diego Rodríguez, algo que era conocido en algunos círculos, pero que salió a la luz a raíz del proceso matrimonial de uno de sus vástagos, Miguel Cano Almansa, quien, a la postre, también trabajaría como ensamblador³. El hermano de nuestro escultor ejercía como carpintero cuando en 1613 decidió contraer esponsales con Luisa de Santa Clara. Sin embargo, durante el proceso matrimonial, se destaparon unos hechos que afectaron de lleno a toda la familia. A lo largo de las respectivas amonestaciones hizo presencia María Núñez alegando que Miguel le había dado palabra de casamiento, con lo cual, a su entender, el matrimonio que

1. Aurora Ortega López, "Vida y familia. La documentación familiar de Juan Martínez Montañés", en Juan Cartaya Baños, *Actas de los encuentros con Martínez Montañés en Alcalá la Real* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2019): 211-246.

2. Acisclo Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco y laureado. Tomo III con la vida de los pintores y estatuarios eminentes españoles* (Madrid: Imprenta de Sancha se hallará en su Librería en la Aduana vieja, 1724): 388-395.

3. Lázaro Gila Medina, "Los ensambladores Miguel Cano, el viejo y el joven, padre y hermano de Alonso Cano", *Archivo Hispalense*, núms. 300-302 (2016): 419-436.

este pretendía llevar a cabo no podía celebrarse. También argumentó que era hermana de Catalina Ruiz, esposa, a su vez, de Diego Rodríguez, el hijo extramatrimonial del que antes hemos hablado. María Núñez, igualmente alegó que el novio había entrado en su casa y, bajo pretexto de palabra de casamiento: “me estupró y corrompió y hubo mi virginidad, conociéndome carnalmente aquella y otras muchas veces, tiempo de dos meses”. Desde la curia granadina entendieron que la palabra que había dado el joven establecía contrato de nupcias, por lo que se abrió el oportuno expediente citándose a los implicados. El asunto finalmente quedó zanjado porque la demandante rechazó acudir a la citación, quedando de esta manera Miguel Cano libre de cargos. Lo curioso de todo este asunto es que el susodicho, cuando intentó sortear las respectivas amonestaciones, había empleado el nombre de Miguel de Vargas⁴.

A pesar del episodio anteriormente narrado, y una vez asentada la familia en Sevilla, Alonso Cano se formaría en esta ciudad como escultor y pintor al más pleno nivel⁵. Y entre todos los escultores del Barroco, quien mejor llegaría a representar el perfil de artista avezado sería él al ser considerado de talento universal, parangón de la sensibilidad, “el arte andaluz hecho hombre”, y el “Miguel Ángel de Andalucía”⁶. Se trata, además, de uno de los artistas mejores documentados de su tiempo, al que se le asignaban como rasgos propios de personalidad una extraordinaria inflexibilidad, un carácter áspero, gran brusquedad y de ser violento en todo lo que tocaba a su profesión. Además, desde que Palomino difundiera los aspectos más narrativos de su vida, en especial los episodios de irascibilidad y los continuos altercados que tenía con sus vecinos, dichas referencias serían constantemente reiteradas, como elementos inherentes a su obra, por aquellas personas que abordaron su faceta artística.

En este sentido, quizá uno de los episodios que más condicionó su trayectoria profesional en sus primeros años de ejercicio, fue el duelo que mantuvo en 1637 con un colega, el pintor Sebastián de Llanos y Valdés, al que hirió “en la mano derecha, passandose la guarnición de la espada, de que resulto quedar lisiado”⁷. En cualquier caso, esta fecha viene a coincidir con el traslado a Madrid de Alonso Cano, lo cual sería fundamental para el definitivo despegue de

-
4. Inmaculada García Polo y Ana María Castañeda Becerra, “Nuevas aportaciones a la biografía de Cano”, *Cuadernos de Arte*, núm. 17 (1985-1986): 145-154. En relación con una visión más amplia de la vida marital en la sociedad del Antiguo Régimen véase Margarita Torremocha Hernández (coord.), *Matrimonio, estrategia y conflicto (Siglos XVI-XIX)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020).
 5. Harold E. Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto* (Madrid: Alianza: 1983).
 6. Así ya lo consideraba Aureliano Fernández Guerra en su obra teatral compuesta en 1842 y titulada *Alonso Cano*.
 7. Palomino, *El parnaso español*, Tomo 3, 389; José Álvarez Lopera, “Alonso Cano: La leyenda del artista”, en *El centenario de Alonso Cano*, coord. Antonio Calvo Castellón (Granada: El Fingidor, 2001): 5-7.

su carrera de la que siempre fue saliendo airoso de todo tipo de situaciones que, en principio, parecían ir en su contra. Da la sensación de que a ojos de la sociedad de su tiempo se le perdonaban sus acciones por varios factores. El primero de ellos, por su amplio perfil intelectual. Buena muestra de ello es su clasicismo artístico que se aprecia en buena parte de su obra y que está vinculado al conocimiento de la colección escultórica que poseía el duque de Alcalá en Sevilla. El segundo, porque estaba “tocado de lo ideal, y su sistema es la locura de lo sublime”, circunstancia que le hizo volcar esta vena creativa en sus pinturas, esculturas y en sus diseños arquitectónicos⁸.

Sus primeros esponsales tuvieron lugar en 1625. En ese año contrajo nupcias en Sevilla con María de Figueroa, quien fallecería prematuramente en 1627⁹. Unos años más tarde, en concreto en 1630, el pintor sevillano Juan del Castillo contrajo segundas nupcias con Catalina Suárez de Figueroa, quien según las crónicas era hermana de la anterior, por lo que, desde ese momento, la confraternidad entre ambos artistas fue máxima. Cano, que colaboraría varias veces con Castillo en tierras sevillanas, más adelante lo pondría al frente de un encargo muy particular con destino al convento de Santa Cruz la Real de Granada. Se trataba del ciclo pictórico de la vida de santo Domingo: “Quadros grandes de la vida de nuestro Glorioso Padre S. Domingo, dibujos del unico Cano, y la execucion de su cuñado Juan del Castillo, y el ultimo retoque del mismo Cano”¹⁰. En este punto, conviene recordar por qué Cano confiaba en dicho pintor, además de los lazos familiares que los unían. Juan del Castillo había sido quien, el 8 de agosto de 1636, había pagado la fianza para liberarlo de la cárcel a la que había entrado por impago de deudas. Lo consiguió aludiendo ante la justicia que el granadino estaba “enfermo y con gran riego de la vida y conviene curarle”. Así fue como, una a vez liberado, lo acogió en su domicilio donde lo atendió y curó¹¹. En la referencia documental sobre ello se citan como testigos a Cristóbal de Paredes y a su criado Pedro de Moya. La mención del segundo nombre nos llama la atención, no solo porque aparezca un doméstico

8. Sobre la visión de Cano de la mujer a través de la pintura véase Antonio Calvo Castellón, “Cuando lo mundano “atempera” la poética. Otra imagen de la mujer en la pintura de Alonso Cano”, *Cuadernos de Arte*, núm. 40. (2009): 135-156.

9. Ángel Aterido Fernández, ed., *Corpus Alonso Cano* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002): 137, 139.

10. *Relacion breve de las fiestas que que el Real Convento de Santa Cruz de Granada dispuso, y hizo en la beatificación de la Venerable y Esclarecida Virgen la Bienaventurada Rosa de Santa María, de la tercera orden de nuestro glorioso padre y patriarca Sto Domingo de Guzman, natural de la ciudad de Lima, cabeza del Impreio de el Perú* (1669), 8. Hay que tener en cuenta que el pintor Juan del Castillo falleció en 1657 de manera que la realización de este ciclo, así como los dibujos preparatorios de Cano, habría que datarlos antes de esta fecha.

11. Aterido Fernández, *Corpus Alonso Cano*, 228.

como testigo en un proceso de tal magnitud, sino porque deja la puerta abierta a que muy posiblemente se trataría del pintor granadino homónimo, por lo que sería sobre esas fechas cuando Pedro de Moya entró en contacto tanto con Juan del Castillo como con Alonso Cano, tal y como referencia Palomino¹².

En cuanto al segundo matrimonio de Alonso Cano, tuvo lugar a finales de julio de 1631 y también en la ciudad hispalense. Esta vez fue con María Magdalena de Uceda Pinto de León, quien tenía 12 años y era hija de Juan Bautista Uceda, hermano del pintor Juan de Uceda. Es evidente que, más que un enamoramiento, lo que primó en su elección fue la necesidad de percibir, cuanto antes, la extensa dote de la joven en la que iba incluido un esclavo negro. Sin embargo, la muerte violenta de su esposa el 10 de junio de 1644, cuando ya el matrimonio vivía en Madrid, volvería a situarlo en el punto de mira de sus convecinos al hacerse públicos ciertos aspectos personales de su vida que, a todas luces, habría deseado ocultar. El suceso, no aclarado, dio mucho que hablar. Para Pellicer, el verdadero culpable era un pobre que el artista acogía en su casa y que le servía de modelo, a pesar de que Cano había sido señalado en el proceso por “los disgustos que tenía con ella (su mujer) sobre mocedades suyas”¹³. Por su parte, Palomino, ya en el siglo XVIII, amplió el relato de lo ocurrido: “Pues viniendo una noche á su casa halló a su muger muerta á el rigor de muchas puñaladas: saqueadas sus joyas, y desaparecido un Oficial Italiano que albergava en ella...el dictamen de la Justicia, despues de aver hecho algun examen de esta causa, fue que Alonso Cano la avia muerto, ó por sospechas mal fundadas de aquel oficial, ó por tomar aquí ocasión para casarse con cierta dama”¹⁴. De esta manera, fueron estos aspectos tan jugosos de la narración de Palomino los que vendrían a ser reiterados por distintos autores, en especial a lo largo del siglo XIX, a la hora de abordar la figura de tan gran artista. Incluso, algunos fueron más allá especulando con que su esposa mantenía relaciones deshonorosas, en vez de un oficial, con un joven modelo italiano, y que Cano, a su vez, se veía con otra mujer: “and that he was notoriously engaged in a intrigue with another women”¹⁵.

De cualquier forma, tras la muerte de su segunda esposa, su vida cambiaría para siempre. Tras huir a Valencia y después regresar a Madrid y ser encerrado

12. Palomino, *El parnaso español pintoresco y laureado*, 358. Sobre algunos aspectos biográficos de Pedro de Moya véase Ana María Gómez Román, “La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas”, *Cuadernos de Arte*, núm. 44 (2013): 41-42.

13. José Pellicer de Ossau y Tovar, *Avisos históricos que comprenden las noticias y sucesos más particulares ocurridos en nuestra monarquía desde 7 de enero de 1642 a 25 de octubre de 1644* (Biblioteca Nacional de España, Mss/7693, fols. 331-332).

14. Palomino, *El parnaso español pintoresco*, 390.

15. William Stirling Maxwell, *Annals of artists of Spain* Vol. 2 (London: Jonh Oliver & Pall Mall, 1848): 786.

en la cárcel de corte, una vez en libertad tanto su carrera profesional como su vida personal darían un considerable giro. Logró sobreponerse felizmente para su memoria, aunque, de nuevo, en 1647 volvería a tener otro encontronazo con la justicia. Esta vez, fue a raíz de su desencuentro con la madrileña cofradía de los Siete Dolores al negarse a concurrir a la procesión anual de Semana Santa y a la que estaban obligados a asistir todos sus cofrades, pintores y plateros. Pero, en su caso, no lo hizo por sentirse humillado frente a estos últimos, por lo que fue condenado a pagar una multa de cien ducados.

Finalmente, a la edad de cincuenta años retornó a su tierra natal para ocupar el cargo de racionero de la catedral granadina, no sin encontrar cierta oposición entre los miembros del cabildo metropolitano que darían lugar a otros tantos pleitos que le obligarían a ir personalmente a la corte a solucionarlos. Y, entre medias, tuvo algún que otro altercado más con personas de su entorno, como la riña que tuvo con el oidor de la Real Chancillería de Granada que vendría a reproducir la irreverente escena que Torrigiano tuvo en su día con el duque de Arcos¹⁶.

Es por ello, y por su carácter áspero y altanero, que se convirtió en personaje literario y fue durante el Romanticismo cuando más protagonismo alcanzó. A la par, para completar su novelada vida, también lo sería su mujer, aunque sería mencionada de distintas maneras: Margarita, Elvira, Laura, etc. Según la mentalidad decimonónica, tanto María como Magdalena, las que fueron sus esposas, tenían un protagonismo secundario en relación con el escultor, y por consiguiente, cualquier nombre literario para referirse a ellas era bueno, e incluso para entremezclar las vidas de ambas. En este sentido, en 1842 Aureliano Fernández Guerra daba a conocer su obra *Alonso Cano o la torre de oro*. Situaba la acción en Sevilla y en el año de 1624, e incorporaba la figura del pintor Sebastián de Llanos, si bien, tendremos que esperar a la segunda parte de dicha obra, para que Fernández Guerra narre la trágica muerte de su esposa, a la que había llamado Margarita¹⁷.

En 1843 se estrenó la pieza teatral del dramaturgo Gregorio Romero Larrañaga quien, en su caso, había convertido a Alonso Cano en protagonista de *Misterios de honra y venganza*. En esta obra, los hechos igualmente se desarrollaban en Sevilla, pero durante la prisión que sufrió por parte de la Inquisición. Romero Larrañaga, en su relato, llamó a su mujer Elvira, y la dibujó como una persona celosa, pero con la suficiente entereza como para librarle de la

16. Palomino, *El parnaso español pintoresco*, 393.

17. Fue estrenado en Granada el 5 de febrero de 1842 por el actor José Valero. La escenografía corrió a cargo de José Llop. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, *Alonso Cano o la torre de Oro* (Madrid: José Repullés, 1845). Los papeles protagonistas fueron representados por Matilde Díez y Julián Romea.



Fig. 1. Alonso Cano en su taller, ilustración de la obra de Raoul Navery *Le pardon du moine*, 1884. Blieriot et Gautier, Paris.



Fig. 2. Escena del episodio de la muerte de la mujer de Alonso Cano, ilustración de la obra de Raoul Navery *Le pardon du moine*, 1884. Blieriot et Gautier, Paris.

Inquisición¹⁸. Otro autor decimonónico, Rafael San Millán, en su poema *Infierno y Gloria*, nombraba a su esposa como Laura.

No obstante, la vida de este genial artista dio un gran salto literario gracias a la novelista y escritora francesa Euegenie-Caroline Saffrany (1828-1885). Dicha autora, que firmaba sus trabajos literarios como Raoul Navery, narró la historia de Alonso Cano en una novela de gran éxito titulada *Le pardon du moine* (1876). La expresada bautizó a la mujer del granadino como Mercedes¹⁹. Sin embargo, lo interesante de esta ficción, traducida al español como *El perdón del monje* o *El perdón del artista*, es que Saffrany la escribió con la pretensión de que fuera un relato histórico y ahondando en la personalidad de Alonso Cano con la idea de ejemplificar su condición humana tras recibir el perdón cristiano por sus acciones²⁰ (Figs. 1 y 2).

18. Gregorio Romero Larrañaga, *Misterios de honra y venganza* (Madrid: Imprenta de Ormaña, 1843). Estrenada en 1843, el personaje de Elvira fue representado por la famosa actriz Matilde Díez y el de Alonso Cano por Julián Romea.

19. Álvarez Lopera, "Alonso Cano: La leyenda del artista", 5-7. En la traducción americana de 1883 a cargo de la escritora canadiense Anna Teresa Sadlier se añadió como subtítulo: "A historical romance of the time of Philip IV of Spain".

20. Siguiendo la historiografía de la época, la autora en el prólogo de su libro le adjudicó Alonso Cano la escultura de *san Francisco de Asís* de Pedro de Mena: "La première idée d'écrire la vie dramatique d'Alonso Cano m'est venue en admirant cette merveilleuse statuette de Saint

2.2. EL BENEFICIO DE UN BUEN MATRIMONIO

A menudo, los artistas buscaron mejorar su posición social con prácticas que iban más allá del ejercicio de su profesión. Ansiaban ser considerados algo más que meros agentes gremiales por lo que un buen matrimonio, en el caso de poder realizarlo, les vendría a facilitar una posición más que holgada para el desempeño, con más calma y exactitud, de sus tareas. Como ejemplo de todo ello nos sirve la figura del imaginero Pedro de Mena (1628-1688), quien, a lo largo de su vida, ansió ser reconocido por gran parte de sus contemporáneos por algo más que el mero ejercicio de escultor. Esta circunstancia le llevaría a querer consolidar su estatus, bien a través del beneficio de un buen matrimonio, con la designación de maestro mayor de escultura de la catedral de Toledo, como así fue en 1663, de familiar del Santo Oficio en 1678; de teniente alcaide de la fortaleza de Gibralfaro en 1679; o bien mediante la petición al monarca en ese mismo año, sin conseguirlo, de ser distinguido con el título de escultor ad honorem²¹.

Con relación al primer aspecto, y en ese deseo de alcanzar estabilidad económica, sus esponsales tuvieron lugar en Granada en 1647 con la joven de 13 años Catalina María de Vitoria y Fernández de Urquiza²². La juventud de la novia no nos sorprende porque viene a coincidir con la edad que solían tener otras esposas de la época. El matrimonio se hizo efectivo el 5 de junio de 1647 en casa del licenciado Alonso de Piña, situada en la calle Zacatín, pero la velación no tuvo lugar hasta el 5 de septiembre de 1649 en la iglesia del Hospital del Corpus Christi, siendo los padrinos Juan Ruiz Velázquez y Luciana Andrea²³. La joven era hija de Baltasar del Castillo y de Andrea Fernández de Urquiza y, tras la muerte de su madre en 1658, se había convertido en su única heredera, con lo cual este hecho reforzaría su posición económica. Con ella tendría 14 hijos.

Por otra parte, el matrimonio a lo largo de su vida conyugal acumuló distintos bienes, y dictó un primer testamento de mancomún en Málaga, ciudad donde residían, el 28 de octubre de 1666. En el mismo, estipulaban ser enterrados en la malagueña iglesia de clérigos menores de Santo Tomás de Aquino, y la compensación de unos 2000 reales para aquel que hubiera sobrevivido de los

François, qu'il est imposible de contempler sans émotion et sans respect". Y después la incorporó como referencia de uno de los capítulos.

21. Juan Nicola de Castro, "Pedro de Mena y la Catedral de Toledo", *Boletín de Arte*, núm. 18 (1997): 467-469.

22. Lázaro Gila Medina, "Pedro de Mena: precisiones y novedades", en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, eds., Lázaro Gila Medina y Francisco J. Herrera García (Granada: Universidad de Granada, 2018): 71-134.

23. AA. VV, *Pedro de Mena. III centenario de su muerte 1628-1688* (Sevilla: Junta de Andalucía, 1988): 288.

dos. Volverían a realizar unas nuevas mandas testamentarias el 3 de enero de 1675, fijando, esta vez, el lugar de la que sería su última sepultura en el convento de Santa Ana de Recoletas Bernardas del Cister y en la capilla del santo Cristo de su iglesia²⁴. Hubo hasta un tercer testamento, en este caso dictado por el propio Mena en favor de su esposa, con fecha 1 de diciembre de 1679. Todo lo cual evidencia el alto grado de bonanza y prestancia que la pareja había alcanzado en esas fechas en la ciudad malagueña.

2.3. LA VIDA ARCANIA DE LAS INVISIBLES

Algunos imagineros antepusieron su vida laboral a la personal. Lo hicieron con la idea de no ver alterado su estatus como artistas y de esta manera no ver mermado ni el ritmo de sus encargos, ni sus pingües beneficios. En ese proceso, sus parejas quedaron ocultas a ojos de la sociedad y tuvieron que sobrellevar con paciencia la terrible decisión de silenciarlas. Para ellos tenía que ser así si querían mantener su apreciada clientela, que, en la mayor parte de las ocasiones, procedía, o estaba vinculada, con el estamento religioso. Pero también nos encontramos señalados ejemplos de estatuarios que intentaron ocultar sus relaciones para no alterar ni la paz familiar ni las empresas artísticas que estaban acometiendo algunos de sus parientes. Este es el caso de los hermanos escultores José y Diego de Mora. Por lo que respecta a José de Mora (1642-1724), durante su última estancia en Madrid, hacia el año 1679, había iniciado una apasionada relación con Luisa de Mena, su prima tercera, quien por esos años también vivía por la capital. La ligazón entre ambos fue de lo más extraña. Desconocemos por qué Luisa se había trasladado a la corte y por qué su primer marido, Juan Clavero, había fallecido hacia 1678 en el Hospital de la Caridad de Sevilla. Lo cierto es que la pareja tendría que esperar a que falleciera Bernardo de Mora, el padre de ambos imagineros, para poder contraer matrimonio el 24 de septiembre de 1685. Él tenía 46 años y su mujer rozaba los 40. En cuanto a Diego de Mora (1658-1729), fue el 25 de octubre de 1682 cuando, en casa del maestro espadero Andrés de Anguiano, contrajo palabras de casamiento con Ana de Soto, la ama de llaves de la familia. Al no ser la candidata ideal, lo tuvo que hacer de manera sigilosa dado que temía la reacción tanto de su padre como la del resto de la familia: “temiendo a dho su p^e y ermanos que tiene de terrible condición”²⁵. No serían velados hasta el 4 de octubre de 1686 en la parroquial de San Miguel por fray Antonio Márquez.

24. AA. VV, *Pedro de Mena*, 296.

25. Ana María Gómez Román, *Escultores de terrible condición. La escultura en el sistema de las artes desde el siglo XVI al XIX* (Granada: Universidad de Granada, 2015): 43-47.

Obviamente, tanto Luisa como Ana, sufrieron las consecuencias de no ser reconocidas desde el primer momento por Bernardo de Mora como las mujeres idóneas para sus hijos. Esto supondría que ambos hermanos tuvieron que llevar sus relaciones de la manera más discreta posible hasta que, por fin, pudieron hacerlas públicas tras la desaparición de su progenitor en 1684.

Sin embargo, el mejor ejemplo de mujer invisibilizada dentro del grupo de quienes antepusieron la vida laboral a la privada es el de Beatriz Trencó, pareja del imaginero Torcuato Ruiz del Peral. Granadina de nacimiento, fue alumbrada en el año de 1713, aunque era de ascendencia gallega por parte de sus progenitores, Pedro Trencó e Isabel Ferreiros. En cuanto a Torcuato Ruiz del Peral, había nacido en 1708 en la pequeña localidad de Exfiliana (Granada) y había llegado a la ciudad nazarí en 1725 para formarse en el taller de Diego de Mora, hermano, a su vez, del aclamado José de Mora. Fallecería en Granada, tras una grave enfermedad a consecuencia, entre otros males, de la toxicidad de la madera de ciprés que había utilizado en las esculturas con destino al coro de la catedral de Guadix en el que participaba desde el año de 1741. En vida, fue conocido por zaherir de continuo a aquellos que trabajaban o colaboraban con él²⁶. A este respecto, son muy jugosos los testimonios sobre su carácter, vertidos por aquellos que lo trataron de manera más directa.

Igualmente, habría que resaltar que, entre todos los escultores del Barroco andaluz, Ruiz del Peral fue quien tuvo la vida privada más encubierta. No era oportuno que se conociera su relación con Beatriz Trencó se inició allá por el año de 1734, justo en el momento en que estaba despegando a un ritmo acelerado su carrera como escultor. El problema de fondo residía en que la familia de la joven había estado señalada por el Santo Tribunal, por lo que para Peral la única forma de solucionar su relación con la joven era la de celebrar un matrimonio secreto del que tuviera constancia la curia granadina. Alegó para ello que lo hacía de manera sigilosa al tener la novia: “una parienta envuelta en una causa por la Inquisición”. Pero, en realidad, el imaginero ocultaba que fueron varios los familiares de esta quienes se habían visto envueltos en varias causas inquisitoriales a lo largo de los años. El primero que fue señalado, y acusado de “complicidad de mahometismo” junto con su mujer, fue Pedro, hermano de la antedicha, el día 9 de mayo de 1728. Más adelante, el 1 de abril 1729, lo sería su hermana Isabel; y el 9 de mayo de ese mismo año su madre Isabel Ferreiros. Ante tal panorama, el imaginero de Exfiliana sopesó que era mejor ocultar a Beatriz si quería mantener los encargos de su poderosa e influyente clientela; y en especial, los procedentes del cabildo de la catedral de Guadix.

Por consiguiente, sus esponsales se celebraron de manera sigilosa el 4 de marzo de 1747, siendo ratificados “por palabras de presente” por parte de la pareja ante Juan José Díaz Heredero, provisor y vicario del Arzobispado de Granada, el 1 de julio de ese año. El enlace quedaría anotado en el *Libro Secreto del Arzobispado de Granada*, pero no sería hasta el momento en que Torcuato Ruiz del Peral decidió legalizar su testamento, dictado a comienzos de abril de 1772, cuando realmente se daría a conocer dicha unión. De esta manera, el 30 de julio 1772 la certificación matrimonial quedaría asentada en el correspondiente *Libro 7 de Desposorios* —folios 245 y siguientes— de la parroquia de Santiago de Granada. En la misma se expresó que: “la partida se omitió poner en libro y tiempo correspondiente por justas causas”. A raíz de ello, también quedaron registrados los nombres de los vástagos habidos del matrimonio, los que sobrevivían, y que hasta entonces habían figurado como hijos de “padres que se callan por circunstancias que ocurren”.

En cuanto a la descendencia que sabemos con certeza que la pareja tuvo, sus hijos e hijas aparecerían registrados a partir de 1747²⁷. Deducimos, a través de la documentación, que estos, dado que Beatriz no podría criarlos por las circunstancias especiales que acabamos de exponer, fueron enviados al hospicio. Por ello, no sería difícil entender, dado el alto grado de mortalidad de la época, cuál sería el destino de gran parte de ellos, a excepción del último, José María Ruiz Trencó, que sí aparece referenciado junto con su madre Beatriz Trencó en la disposición testamentaria del escultor.

2.4 MÁS QUE VIUDAS, SUPERVIVIENTES

En numerosas ocasiones, las viudas de los escultores se vieron abocadas a solventar las deudas contraídas por sus esposos, además de hacerse cargo, tras la desaparición de estos, de la situación económica de la unidad familiar. La coyuntura para algunas de ellas se tornó tan complicada que se vieron abocadas a vender parte del material de trabajo, o, incluso, algunas de sus esculturas. Sirva como ejemplo la situación en que quedó la viuda de Juan de Mesa (1583-1627), quien sobrevivió arrendando a otros escultores el que había sido el taller de su pareja. Dos de estos arrendatarios fueron Luis Ortiz de Vargas y Gaspar Giménez²⁸. Por lo que respecta a Francisca de Ríaza, sobrina y tercera esposa del escultor Alonso de Mena (1587-1646), tras el fallecimiento

27. Ana María Gómez Román, “Los lances de un hombre y la fortuna de un artista. Nuevas noticias sobre Ruiz del Peral”, *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez”*, núm. 21 (2008): 213-274.

28. Luis Méndez Rodríguez, *Velázquez y la cultura sevillana de su tiempo* (Sevilla: Universidad de Sevilla): 109.

de su marido se tuvo que hacer cargo, tanto de la renta familiar, como de gran parte de sus deudas²⁹.

En otros casos, condicionadas por su suerte, se vieron abocadas a contraer esponsales con otros escultores si querían sobrevivir con dignidad. Un buen ejemplo de ello lo tenemos con Teresa de León, la viuda del escultor sevillano Andrés Cansino, fallecido a la edad de 34 años en 1670. Con su proceder, pone de manifiesto que era una de las prácticas más habituales para aquellas que se encontraban en su misma situación, ya que, a los dos meses de la desaparición del que había sido su esposo, contrajo segundas nupcias con el imaginero Francisco Antonio Ruiz Gijón (1653-1720)³⁰. Lo llamativo es que el escultor tenía por entonces 17 años mientras que ella le doblaba la edad. El matrimonio tendría tres hijas, además de los hijos que aportó Teresa. Por lo que se refiere al escultor granadino Juan Puche (1637-1682), en 1660 contrajo nupcias con María, quien era la hermana del que había sido su maestro Pedro de Mena, e hija de Alonso de Mena y de su tercera mujer Francisca de la Ríaza. Este hecho le facilitó a Puche llegar a alcanzar el suficiente respaldo como para participar en la decoración del retablo mayor de la iglesia conventual del Santo Ángel de Granada, tallando las esculturas de *santa Clara*, *san Francisco* y el *Ángel Custodio*³¹.

Pero hay otra cuestión fundamental que también debemos tener en cuenta al hilo de lo expuesto. Algunas mujeres, tras enviudar, se vieron obligadas a abandonar el que había sido el hogar familiar con el desarraigo que ello suponía, además de la pérdida de su estatus. En 1701, Marina Victoria de Luque, segunda esposa del maestro escultor y ensamblador Agustín de Perea, discípulo de Pedro de Mena, después del óbito de su esposo en ese año, llegó a un acuerdo con su hijo para abandonar la casa taller ubicada en la sevillana calle Catalanes, dando paso a que este pudiera seguir atendiendo los distintos encargos que su padre había dejado en vida. Otra viuda, en este caso Sebastiana de Mena, esposa del escultor Juan Pérez Crespo (1627-1659), a la muerte de este se vio obligada trasladarse a Málaga instalándose en casa de su hermano Pedro de Mena. La familia le ampararía, a la par que ella también fortalecería, con su presencia y conocimiento, el taller del imaginero granadino.

29. Lázaro Gila Medina, "Alonso de Mena Escalante, escultor, ensamblador y arquitecto", en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coord. Lázaro Gila Medina (Granada: Universidad de Granada, 2013): 49.

30. Méndez Rodríguez, *Velázquez y la cultura sevillana de su tiempo*, 108.

31. Carlos Madero López, "El Convento del Ángel en la literatura del siglo XVII y XVIII: encrucijada de Sor María de las Llagas y Alonso Cano", *Entre Ríos*, núms. 21-22 (2014): 148-149.

2.5. MADRES, HERMANAS Y SOBRINAS, LAS OTRAS MUJERES

Y luego están las madres y las hermanas, e incluso las sobrinas, de los escultores, quienes también tuvieron un significativo papel en sus vidas. En cuanto a las féminas que rodearon al escultor Ruiz del Peral, y que sí tuvieron una visibilidad manifiesta, cabe mencionar tanto a su madre, Jerónima del Peral, como a una de sus hermanas, Antonia Ruiz del Peral. En 1730, coincidiendo con la nueva fase decorativa de la catedral accitana en la que él participaba, Torcuato frecuentó con cierta asiduidad las tierras accitanas por lo que a su regreso a Granada vendría acompañado de su hermano pequeño Juan Manuel que, al igual que él lo había hecho en su día, acudía a la ciudad de la Alhambra para labrarse un futuro profesional, llegándose a especializar en labores de policromía y dorado. Junto a ellos vendría otra de las hermanas, Antonia, quien se encargaría de ayudarles durante ese año, y el siguiente, en las tareas domésticas y posiblemente en algunas labores del taller, aunque se vería obligada a regresar a su localidad de origen para atender a sus progenitores. Volvería de nuevo a Granada en 1735 y esta vez acompañada de Jerónima del Peral, la madre de todos ellos, quien había enviudado recientemente. Ambas permanecerían en esta ciudad alojadas en casa del imaginero, lugar donde Jerónima fallecería a comienzos de 1737, siendo enterrada en la albaicinera iglesia parroquial de San Miguel.

Pero no fueron las únicas féminas que Peral acogió y atendió de su familia. Entre 1756 a 1762 se hizo cargo de sus sobrinas María Pérez y María Josefa Ruiz Beltrán. Por ello, no es descabellado pensar que la presencia de estas les sirviera, igualmente, para auxiliarle en alguna tarea escultórica. A la par, el vacío causado por la ausencia de sus hijos e hijas, a los que no pudo criar por las circunstancias que ya hemos indicado, lo volcaría en la feliz resolución de sus esculturas infantiles. Estas efigies de infantes están cargadas de emotividad, ternura y cercanía, tal y como se aprecia tanto en sus imágenes individuales de los *santos Justo y Pastor* (iglesia parroquial de San Justo y Pastor, Granada, ca. 1750); como en la figura del Niño Jesús que forma parte de una de sus obras cumbre, *San José con el Niño* (Iglesia parroquial de San José, Granada, ca. 1757).

3. Mujeres escultoras, las hijas de Minerva

A pesar de las restricciones gremiales, encontramos un significativo elenco de escultoras que sí pudieron ejercitar su faceta artística por distintas vías y al más amplio nivel. Estas celebradas hijas de Minerva tuvieron la ventaja de

formase dentro de los talleres familiares y de recibir, por ello, una esmerada formación en todo lo que tuviera que ver con el proceso escultórico. La llama del ingenio afloró en ellas de tal forma que consiguieron hacerse un nombre dentro de la historia del arte. Obviamente, fue gracias a su talento pero también jugó en su favor los laureles cosechados por sus progenitores en el contexto artístico de la época. Sin duda alguna, el listado de estas mujeres que desarrollaron algún tipo de tareas escultóricas es mucho más amplio del que aquí presentamos, pero es un buen resumen de que su actividad como escultoras se desarrolló al mismo nivel que el de los hombres, además de ser indicativo de que habría muchas más que se deberían seguir investigando para darles el lugar que se merecen.

3.1. LAS HERMANAS MENA Y LAS ROLDÁN, LAS ESCULTORAS MÁS CELEBRADAS

Sirva como ejemplo el caso de las hijas de Pedro de Mena y de Catalina de Victoria, quienes, a pesar de seguir la vida contemplativa, previamente alcanzaron destrezas artísticas gracias a las enseñanzas paternas. Nos referimos a Catalina Andrea, nacida en Granada en 1654; Claudia, también alumbrada en la misma ciudad, pero en 1655; y Juana, quien vio la luz en Málaga en 1669. Sin embargo, las expresadas no llegaron a desarrollar de manera profesional la escultura, aunque sí dentro de un ambiente específico que las supo valorar. La familia decidió el 3 de junio de 1671 que las dos primeras entraran en clausura en el monasterio de Santa Ana de la orden del cister de Málaga. Ambas hermanas firmarían su carta de profesión el 3 de julio de 1672, cuyos dibujos que las adornan se les atribuyen. Pero, en vez de permanecer en Málaga, en 1684 Andrea y Claudia, junto con Teresa de la madre de Dios, se trasladaron a Granada para poner en funcionamiento el convento cisterciense de San Bernardo recién fundado en esta localidad. Permanecerían en la ciudad de la Alhambra hasta su regreso a Málaga a comienzos de septiembre de 1695³². Y en esta última población, permanecerían recluidas en su convento cisterciense hasta su fallecimiento. El óbito de la madre Claudia Juana de la Asunción tuvo lugar, finalmente, el 18 de abril de 1720; mientras que el de Andrea de la Encarnación, el 28 de diciembre de 1734. Con destino a este espacio conventual malagueño tallaron y donaron

32. Ana María Gómez Román, "Ellas también fueron artistas. Mujeres pintoras de los siglos XVII y XVIII en Granada", en *En las sombras del Barroco. Una mirada introspectiva*, coords., Adrián Contreras, Ángel Justo Estebaranz y Fernando Quiles (Santiago de Compostela-Sevilla: Andavira Editora, 2023): 148-149. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/http://hdl.handle.net/10433/15616>



Fig. 3. Andrea de Mena, *Ecce Homo*, 1675.
Hispanic Society, Nueva York



Fig. 4. Andrea de Mena, *Dolorosa*, 1675.
Hispanic Society, Nueva York.

dos figuras de *san Benito* y *san Bernardo*, así como dos bustos, un *Ecce Homo* y una *Dolorosa*. Estos últimos, hoy forman parte de los fondos de la Hispanic Society de Nueva York, siguen muy de cerca los modelos paternos y en su base figuran sendas cartelas con el nombre de Andrea de Mena y la fecha de 1675 (Figs. 3 y 4). Por lo que respecta a Juana Teresa, la tercera de las hermanas tuvo igualmente conocimientos escultóricos al igual que las anteriores³³. La expresada entró en religión el 21 de noviembre de 1676, lo hizo a la edad de ocho años y como monja de coro en el mismo convento malagueño de Santa Ana.

Con relación a las mujeres que practicaron la escultura dentro del ámbito mercantil, algo bastante infrecuente, el mejor ejemplo, sin duda alguna, es el de las hermanas Roldán Villavicencio, las hijas de Pedro Roldán (1624-1699). A diferencias de las hermanas Mena, estas fueron reconocidas como artistas dentro del mercado laboral, venciendo así las rígidas normas gremiales que

33. Juan Antonio Sánchez López, "Escultura barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación", en *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, coord. Antonio Rafael Fernández Paradas (Antequera: Exlibris, 2016): 87-103.

vetaba el trabajo de las mujeres en las artes plásticas³⁴. Facilitó mucho la labor el que su padre regentara uno de los talleres más florecientes del siglo XVII en Andalucía, siendo, además, uno de los escultores más afamados del ámbito sevillano por ser “el primero que hizo las cabezas de los Niños con graciosa compostura de pelo porque antes los hacían con tres moños, uno arriba y dos a los lados”³⁵. Pedro Roldán, que estuvo casado con Teresa de Jesús Ortega y Villavicencio, mujer a quien le otorgaron el calificativo de “dama muy principal”, tendría nueve vástagos, entre ellos Francisca Roldán quien dominaba las labores de encarnado y que contrajo esponsales en 1677, desafiando el parecer de la familia, con el escultor José Felipe Duque Cornejo (1655-1712). Pero serían Luisa y María Josefa quienes se afanaron con la escultura respaldadas por la profesión de sus maridos, también escultores. Circunstancia que explicaría que pudieran sortear con cierta facilidad las rígidas normas gremiales de su época. En el caso de María Josefa Roldán (1654-ca. 1716), fue gracias a su matrimonio con el imaginero Matías de Brunenque³⁶. Y sin ir más lejos, la pareja participó en el programa escultórico del retablo mayor de la antigua colegiata, hoy iglesia parroquial, de Santa María de las Nieves en Olivares, cuya imagen principal, obra conjunta del matrimonio, es la talla de la *Virgen de las Nieves*, fechada en 1697³⁷.

Pero, a diferencia de las anteriores, el caso de Luisa Ignacia Roldán es bastante significativo por ser una artista que, desde el mismo siglo que la vio nacer, generó un gran interés, tanto por la gran calidad de su obra como por haber alcanzado el honroso título de escultora de cámara³⁸. Alumbrada en Sevilla en 1652, contrajo matrimonio en 1671 con Luis Antonio de los Arcos, no sin cierta oposición familiar, quien, al igual que ella, era escultor. Los primeros años de convivencia de la pareja fueron bastante duros pues perdieron a cuatro de sus hijos. A pesar de todo, la pareja seguiría trabajando, adquiriendo mayor notoriedad gracias a sus compromisos gaditanos. De hecho, fue a partir de 1685 cuando empezaron a recibir numerosos encargos desde esta población,

34. Ana Aranda Bernal, “Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna”, en *Roldana*, coords., Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero Torres (Sevilla: Junta de Andalucía, 2007): 33-52.

35. Fermin Arana de Valflora, *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letra, armas, artes ó dignidad* (Sevilla, Vázquez e Hidalgo, 1791): 68.

36. Antonio Torrejón Díaz, “El entorno familiar y artístico de la Roldana: el taller de Pedro Roldán”, en *Roldana*, coords., Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero Torres (Sevilla: Junta de Andalucía, 2007): 53-78.

37. José Roda Peña, “La Virgen de las Nieves: representaciones escultóricas en Sevilla y su provincia”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen*, coords., Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (Santa Cruz de la Palma: Cabildo Insular, 2020): 153-154.

38. Torrejón Díaz, *Roldana*, 53-78. AA.VV. *Luisa Roldana. Court Sculptor to the King of Spain* (Londres: Madrid, 2016).

de manera que Luisa tallaría, por encargo del cabildo municipal, los ángeles de pasión con destino al monumento de su antigua catedral. Por ello, en 1687 se instalaron en esta ciudad y de ese mismo año son las efigies de *san German* y *san Servando* (templo mayor de Cádiz), una de las obras cumbre de la Roldana. Fueron confiados por mediación del regidor Riego Rendón Sarmiento, quien propuso a la escultora para su materialización ante los miembros del cabildo municipal celebrado el 10 de marzo de ese año de 1687: “pues en esta ciudad se halla Luisa Roldan, muger de Luis Antonio Arcos unica muger escultora destos tiempos”³⁹. De la bonanza que gozaba el matrimonio por esas fechas es buena prueba la posesión de un esclavo negro quien les auxiliaba a desbastar la madera y que falleció la población gaditana el 10 de abril de 1688⁴⁰. A finales de 1689 se trasladaron a Madrid donde Luisa alcanzaría el preciado título de escultora de cámara en 1692. Desde 1704 se le supone bastante enferma, hasta que en 1706 falleció a la edad de 54 años y en el mismo año que su propia madre. Pese a su fama, Luisa había muerto el 10 de enero con declaración de pobre, justo el mismo día que había sido nombrada académica de mérito por parte de la distinguida Academia de San Lucas de Roma⁴¹.

Al hilo de todo lo expuesto, sobre todo nos interesa remarcar la favorable crítica que la escultora empezó a recibir a partir del siglo XVIII. En este sentido, Acisclo Antonio Palomino la calificó de “eminente” mientras que Fermín Arana de Valflora de “virtuosa en su conducta y modesta en su trato”⁴². Esta notoriedad tan patente, hizo que su obra empezara a cotizarse al alza entre finales de dicha centuria y comienzos de la siguiente, con la particularidad que, en su venta, los tratantes siempre cuidaron de adjuntar su autoría a las piezas ofertadas. Así, en 1760 se vendió, por valor de unos 1500 reales, una *Virgen del Puerto* procedente de la colección de Josefa Bado⁴³. En 1787 salieron al mercado dos urnas, una con un *san Jerónimo* y otra con un *san Juan* “de barro cocido

39. Victorio Molina, “Santos Servando y German. Tercer aniversario de su patronado”, *El correo de Cádiz*, 23 de julio de 1919, 1. Fueron nombrados encargados de dicha gestión el citado Diego Rendón y Juan Plácido Álvarez Paje.

40. “Noticias poco conocidas de Cádiz”, *La Palma de Cádiz*, núm. 27559, 25 de octubre de 1888, 1.

41. Raquel Barrionuevo Pérez, *Escultoras en su contexto: cuatro siglos ocho historias (siglo XVI al XIX)* (Madrid: Visión Libros, 2011): 54. Para una visión más completa de su obra véase: María Victoria García Olloqui, *Luisa Roldán, la Roldana: nueva biografía* (Sevilla: Guadalquivir, 2000) y Catherine Hall-Van der Elsen, *Fuerza e intimismo. Luisa Roldán, escultora, 1652-1706* (Madrid: CSIC, 2018).

42. Palomino, *El parnaso pintoresco y laureado*, 498-500. Arana de Valflora, *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letra, armas, artes ó dignidad*, 93.

43. Miguel Ángel Marcos Villán, “Sobre el grupo de la Virgen con el Niño y San Juan Bautista de Luisa Roldán en el Museo Nacional de Escultura y algunas consideraciones sobre sus modelos”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, núm. 54 (2019): 39.

obra muy apreciable de D^a. Luisa Roldán⁴⁴. En otra venta llevada a cabo 1804, las piezas que se ofertaron través de la prensa, sin mencionar cuales fueron, se reseñaron como “originales de la Roldana”. Es más, incluso a comienzos del siglo XIX llegaron a aparecer estampas reproduciendo algunos de sus trabajos, tal y como figuró en el anuncio aparecido en el *Diario de Madrid* el 14 de agosto de 1807 donde se decía al respecto: “estampa nueva en medio pliego de marca que representa a N^{ra} S^{ra} del Amparo, copiada de escultura de la Roldana”.

Fue a lo largo del siglo XIX, en el deseo de definir su temperamento, cuando se intentó ajustar los rasgos de su personalidad⁴⁵. De esta forma, a su figura se le empezaron a añadir cualidades de carácter virtuoso, hasta el punto de ser presentada como una mujer caritativa además de “sabia escultora y pertinente cristiana”⁴⁶. Incluso, la mayoría de los escritores decimonónicos a través de su pluma se dejaron guiar, fundamentalmente, por los rasgos que consideraban inherentes a su cualidad de fémica, incidiendo, por ello, en su faceta doméstica, algo muy propio de la cultura de la época, hasta el punto de considerarla como una mujer con la suficiente valentía como para sacudir los cimientos del hogar. También hubo quien le asignó rasgos de carácter y de fuerte personalidad, así como habilidades de gestión doméstica: “muerta su madre doña Teresa de Mena y Villavicencio, se encargó del gobierno de la casa y del obrador del padre, distribuyendo las obras á los oficiales, y haciendo el ajuste de ellas”⁴⁷. En cualquier caso, es revelador que, a su vez, se valorase su trabajo físico como mujer. Para José Moreno Fernández se justificaba esta idea porque entendía que las fémicas superaban a los hombres “en la resistencia al cansancio muscular, en la persistencia, á veces indefinida, en el trabajo”⁴⁸. Y expresaba abiertamente que el mejor modelo de todo ello era la escultora sevillana: “el arte nos dio a la Roldana”. En cuanto a Enrique del Castillo y Alba, en un artículo titulado “Mujeres célebres en Bellas Artes”, recogía lo aportado por Palomino y Ceán Bermúdez, pero haciendo hincapié en cómo se hizo tanto con el gobierno de la casa como con la dirección del obrador de su padre⁴⁹.

44. *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, núm. 455 (28 de septiembre de 1787): 363.

45. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 1800): 4: 235-23.

46. Antonio Gómez y Aceves, “Estudios necrológicos. Noticias y partidas de bautismo y de defunción de algunos sevillanos famosos. Noticia de Pedro de Roldán”, *El heraldo. Periódico religioso, político, literario e industrial*, núm. 1418, 4.

47. Enrique del Castillo y Alba, “Variedades. Mujeres célebres en las Bellas Artes. Escultura siglo XVIII”, *Álbum de señoritas y correo de moda*, núm. 187 (24 de noviembre de 1856): 6. Sobre la figura de su padre véase José Roda Peña, *Pedro Roldán escultor 1624-1699* (Madrid: Arco Libros 2012).

48. José Moreno Fernández, “La mujer”, *Revista de Historia Contemporánea*, núm. 3 (15 de junio de 1881): 279-281.

49. Enrique del Castillo y Alba, “Mujeres célebres en las Bellas Artes. Escultura. Siglo XVIII”, *Álbum de Señoritas y correo de la moda*, núm. 187 (24 de noviembre de 1856): 6-7.

Por lo que respecta a las publicaciones especializadas de la prensa de finales de este siglo siempre sobresalía su nombre como modelo de referencia femenino: “numerosos son los nombres que pudiéramos citar de mujeres célebres, dotadas de temperamento y organización, en la profesión de las artes sobresaliendo entre todos ellos el de la Roldana, de Sevilla hija del afamado escultor sevillano Pedro Roldán, cuya renombrada artista es la autora de varias efigies que se exhiben á la admiración publica en las procesiones de Semana Santa”⁵⁰. Y para muchos, Luisa reunía en su persona las tres cualidades que, según el entender de la sociedad decimonónica, debía tener una mujer cultivada: ilustración, bondad y belleza.

Pero también en este mismo siglo XIX se le dio rostro⁵¹. Fue a merced del trabajo que hizo Antonio Rotondo y Rabasco quien en la década de los cincuenta publicó por entregas su obra *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo*. Esta publicación después vería la luz en un volumen recopilatorio ilustrado con imágenes (Madrid, 1862), donde en una de sus páginas figuraba una pequeña imagen litográfica de la escultora, sin firmar, que vendría a rellenar el vacío sobre cómo podría ser físicamente tan singular mujer⁵². En la expresada publicación intervinieron varios artistas y grabadores, por lo que es difícil saber el grado de participación de cada uno de ellos, pero observando el rostro figurado de la escultora es inevitable no pensar en los mismos rasgos faciales que los de la esposa de Antonio Rotondo, la pintora miniaturista Teresa Nicolau Parody (Figs. 5 y 6). Gracias a Vicente López, el maestro de esta, conocemos su fisonomía puesto que la pintó varias veces; una de ellas con su hijo pequeño Emilio en sus brazos, siendo, quizá, el retrato que atesora el Museo del Romanticismo, depósito del Museo Nacional del Prado, la más conocida de todas. Precisamente, Teresa Nicolau reunía en su persona las cualidades asignadas habitualmente a la Roldana. Por un lado, su cualificación artística; y por otra, su benevolencia, tal y como quedó de manifiesto durante el periodo que la pintora dirigió el Instituto Asilo de Beneficencia Universal de Madrid.

Aun así, el interés de reunir en la figura de Luisa Roldán la doble faceta de mujer y artista fue el que pesó en la mentalidad del XIX a la hora de abordar su

50. José María Escribano Pérez, “Instrucción y educación social de la mujer”, *Revista Contemporánea*, núm. 1 (15 de julio de 1892): 53.

51. Catherine Hall-Van der Elsen, *Fuerza e intimismo. Luisa Roldán, escultura, 1652-1706*, 23-24.

52. Antonio Redondo y Rabasco, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado del Escorial* (Madrid: Eusebio Aguado, 1862): 185. La obra, primero fue publicada por entregas a partir de 1856 en castellano y en francés. Después, en 1861 fue publicada en un volumen titulado *Descripción de la gran basilica del Escorial* (Madrid: Imprenta de la Galería Literaria), donde en la página 188 recoge la anécdota de la cara del demonio de la escultura de *San Miguel* relacionándola con el rostro de Luis de los Arcos.



Fig. 5. Luisa Roldán, ilustración de la obra de Antonio Rotondo y Rabasco *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo*, 1862. Madrid.



Fig.6 Vicente López, Retrato de Teresa Nicolau, c. 1844. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, Madrid.

biografía. En ese contexto, a la hora de describirla físicamente le adjudicaron atributos que, en ese momento, eran parangón de la feminidad, tales como que tenía un agradable rostro, una estatura proporcionada, formas correctas y un carácter dulce y expansivo⁵³. Pero también es cierto que algunos autores a finales de siglo entendieron que su figura merecía ser más valorada por su actividad profesional, al margen de ser mujer, y al mismo nivel que otros escultores. En esta postura encontramos al marqués de Molins para quien Pedro Roldán y su hija fueron quienes habían asentado con su obra la escuela sevillana de escultura⁵⁴. Con todo, todavía a comienzos de siglo XX, una buena parte de la crítica seguía resaltando su carácter femenino. Este fue el caso de Buenaventura Rodríguez Parets, quien no tuvo empacho en decir que heredó de su madre la educación precisa para llevar su casa mientras que de su padre aprendió el dibujo y el modelado⁵⁵. Y, según el mismo autor, fue gracias a su “espíritu de mujer” el que sus mejores obras fueran figuras de Niños Jesús, de la Virgen “siempre modesta”, y de los pastores.

53. Manuel Chaves, *Páginas sevillanas: sucesos históricos, personajes célebres, monumentos notables, tradiciones populares, cuentos viejos, leyendas y curiosidades* (Sevilla: E. Rasco, 1894): 199.

54. Mariano Roca de Togores Molins, *Discursos académicos* (Madrid: M. Tello 1890), 6: 321.

55. Buenaventura Rodríguez Parets, “Mujeres célebres. D^{ña} Luisa Roldán”, *El Cantábrico*, núm. 1729 (27 de enero de 1900): 1.

3.2. LUISA ROLDÁN, MODELO DE MUJER Y ARTISTA PARA LAS ESCRITORAS, PENSADORAS, INTELLECTUALES Y ACTIVISTAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX

La figura de Luisa Roldán viene a ser un caso bastante singular dentro de la historia del arte por haberse convertido en modelo de referencia para un grupo de escritoras, pensadoras, intelectuales y artistas de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX. Estas, reconocieron a la escultora como una artista plena y al margen de la condición de su sexo que era el juicio que de la sevillana se tenía hasta entonces por aquellas personas que habían abordado su trayectoria. Para estas pioneras, la Roldana no solo era una artista sobresaliente, cuyo trabajo debía ser reconocido al mismo nivel que el de otros escultores del Barroco, sino que, además, había que considerarla como arquetipo de heroína que supo combatir contra las normas establecidas por la sociedad de su época.

Pero, antes de que estas pensadoras manifestaran su interés por la sevillana, y rompiendo la apreciación que con carácter general se tenía de ella en el XIX, hubo una escritora del Romanticismo tardío que fijó su atención en ella. El hecho tuvo lugar durante las tertulias que el pintor Gregorio Cruzada de Villaamil celebraba en su domicilio madrileño en las que solía participar lo más granado de la intelectualidad. En ese ambiente propicio, las personas concurrentes sopesaron crear un corpus literario que debía formar parte del llamado *Romancero de hombres célebres*, de manera que Pedro Antonio de Alarcón, sin ir más lejos, compuso un romance dedicado a Diego Velázquez y Nicolás de la Rada a Juan de Sevilla. Pero sería otra mujer, la prolija escritora zaragozana María Pilar Sinués de Marco (1835-1893), quien decidió dedicárselo a la Roldana y así lo dio a conocer ante el resto de los contertulios en la primavera de 1858.

Sin embargo, fue en las últimas décadas del XIX cuando el pensamiento crítico sobre la obra de la escultora fue ajustándose aún más, así como las circunstancias que, hasta la fecha, habían mediatizado la apreciación que se tenía de ella. En el marco de la cultura de la Restauración, Luisa de Cantos publicó en 1881 en el periódico *La Correspondencia de España* un artículo en el que abogaba por el valor de la educación femenina, poniendo como ejemplo a mujeres donde, a su entender, habían confluído en su persona tanto corazón como talento. En su listado incluía, entre otras, a Luisa Sigea de Velasco, Leonor de Castilla, Luisa Roldán o Mariana Pineda: "En ninguna nación civilizada se da menos importancia a la educación de la mujer ni se duda de ella más que en España; cuando en todos los siglos y en medio del más ciego oscurantismo la mujer española ha dado glorioso testimonio de su talento". Para esta pensadora, maestra de profesión, las obras de la escultora andaluza causaban gran



Fig. 7. Luisa Roldana, *El arcángel san Miguel venciendo al demonio*, 1692. Madera de cedro policromado. Museo de las Colecciones Reales, Madrid.

admiración, sobre todo en los extranjeros, especialmente cuando visitaban El Escorial, lugar donde se custodiaba su emblemática escultura de *san Miguel venciendo al demonio*, obra encargada por Carlos II⁵⁶ (Fig.7).

La escritora y educadora Luciana Casilda Monreal Parro, nacida en la localidad toledana de Villacañas en 1850 y fallecida en Madrid en el populoso barrio de doña Carlota en 1933, fue una destacada pedagoga y maestra que, tras casarse con el catedrático Eduardo Lozano Ponce de León, llegaría a firmar sus trabajos como Monreal de Lozano. Su posicionamiento crítico estuvo relacionado con las disposiciones legislativas surgidas tras la revolución de 1868 que permitieron

56. Luisa de Cantos, "La cuestión de moda", *La Correspondencia de España*, núm. 8524 (24 de julio de 1881): 1.

la presencia de las mujeres en los institutos de segunda enseñanza. Es por ello por lo que estuvo afanada en una serie de publicaciones de carácter pedagógico en las que alentaba sobre numerosos aspectos relativos a la importancia que la mujer debía tener dentro de la sociedad. Pero, para alcanzar este objetivo, antes era fundamental extender a todas las poblaciones la instrucción primaria a las más jóvenes. La educación femenina debía estar enfocada en dos aspectos que, a su entender, eran fundamentales según los valores conservadores que ella misma postulaba: virtud y saber. Fruto de estas ideas, en 1873 salía su libro *La educación de las niñas por la historia de españolas ilustres*, donde le dedicaba un capítulo a Luisa Roldán: “os presento como modelo una célebre artista, que supo ser al mismo tiempo excelente hija, buena esposa y ama de casa, laboriosa é inteligente”⁵⁷. El libro estaba escrito como complemento de la educación de las niñas en las escuelas primarias, por lo que cada biografía femenina que daba a conocer hacía referencia a distintos modelos de mujeres virtuosas y dignas de imitación, mujeres notables. También estaba acompañada de un apartado titulado “consecuencia moral”. La expresada publicación fue recomendada como obra de lectura básica para las escuelas por el llamado Consejo de Instrucción Pública para las Escuelas de Niñas. Dado el éxito de esta, sería reeditada bajo el título *Españolas y americanas ilustres*, acompañada, esta vez, tanto con grabados como de una ampliación de las biografiadas inicialmente (Fig.8). En la misma, Monreal seguía poniendo a Luisa Roldán como ejemplo de mujer para aquellas que querían alcanzar una mayor cultura y formación. Su modelo de vida lo parangonaba con el de otras tantas como Beatriz Galindo, Juana de Coello, Luisa Sigea, Luisa Medrano, Luisa Francisca de Guzmán, sor Juana Inés de la Cruz, Marina Pineda, Pilar Pascual de San Juan, Soledad Acosta de Samper, Carolina Freire, Juana Manso, Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Concepción Arenal, etc. Para la pedagoga, una mujer como la Roldana, gracias al conocimiento preciso que tuvo de los entresijos del taller paterno, había conseguido un medio de subsistencia, a pesar de su condición de fémina, con el que valerse en la vida y de ahí la ejemplaridad de su acción para aquellas niñas a las que iba dirigida la expresada publicación: con saber e instrucción se habría la posibilidad para todas ellas de lograr un medio de vida⁵⁸. Para reforzar el perfil artístico de la Roldana, en el mismo apartado de la biografía de la escultora mencionaba a la malograda grabadora María Prieto, fallecida a la edad de 19 años. A todo ello, Luciana tuvo, además, la oportunidad

57. Luciana Casilda Monreal, *La educación de las niñas por la historia de las españolas ilustres* (Madrid: Imprenta del Hospicio, 1873): 21-25.

58. Luciana Casilda Monreal, *Españolas y americanas ilustres* (Madrid: Imprenta de E. Raso, 1908), 32-38.

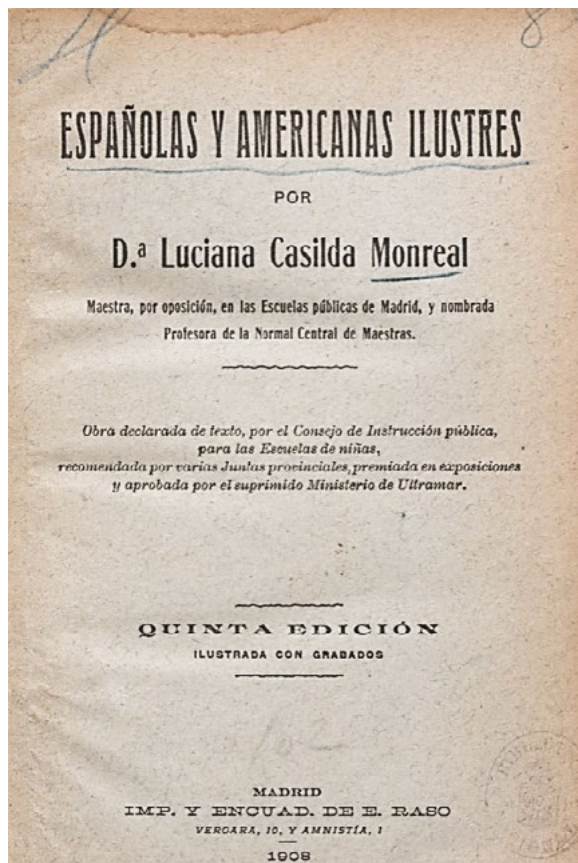


Fig. 8 Luciana Casilda Monreal Parro, portada del libro *Españolas y americanas ilustres*, 1908. Imprenta E. Rabo, Madrid.

de defender sus ideas ante el Congreso Pedagógico de Barcelona de 1888. En la comunicación que presentó ante las personas concurrentes, habló de la relación entre la mujer, y su virtuosismo, con el cristianismo, citando como ejemplos no solo a Luisa Roldán sino a Rosario Weis, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Carolina Coronado⁵⁹. De igual forma, en otro de sus manuales, *Compendio de la Historia de España*, incluía un apartado final titulado “Ilustración de la mujer”, donde volvía a referenciar a Luisa Roldán, solo que, en este caso, como “escul-tora notable” del siglo XVIII y junto con otras mujeres del arte y la cultura de esa misma centuria como Clara Meléndez, Francisca Palomino, Mariana Meneses, María Guzmán y la condesa de Lemos⁶⁰.

59. Luciana Casilda Monreal, “Influencia de los sentimientos religiosos, moral y estético en la vida de los pueblos para procurar su dirección y cultura”, *La Unión: periódico de primera enseñanza*, núm. 34 (9 de septiembre de 1888): 2-5.

60. Luciana Casilda Monreal, *Compendio de la Historia de España* (Barcelona: Imprenta de Jaime Jepsús Roviralta, 1898): 291.

En consecuencia, fueron las escritoras e intelectuales de la Edad de Plata quienes, especialmente, consiguieron darle a la escultora sevillana el lugar que realmente se merecía, tomándola como modelo de referencia en su lucha por ser reconocidas profesionalmente cada una en su campo. Para ellas, Luisa Roldán era de las pocas mujeres que, en su tiempo, logró que se le valorara por algo que no tenía que ver con lo que se venían considerando las cualidades inherentes a su sexo. Ante ellas tenían a una heroína capaz de combatir, con osadía y con su trabajo, contra los prejuicios por los que debían regirse las jóvenes de la época. En consecuencia, estas pensadoras empezaron a darle el valor que la sevillana se merecía más allá de ser un caso singular dentro de las artes del Barroco.

A la par, se habría una nueva vía de visibilidad sobre la memoria de aquellas mujeres meritorias españolas y en parte mucho tuvo que ver la actividad emprendida por la polifacética escritora y pensadora Isabel Oyarzábal Smith (1878-1974), pionera en el campo del periodismo femenino en España como editora y redactora del periódico *La Dama y la vida ilustrada*. Desde las páginas de esta publicación, en abril de 1909, la dirección propuso levantar en Madrid un monumento público que simbolizara la grandeza de las mujeres españolas en sus más excelsas figuras⁶¹. Para ello se puso como parangón una serie de figuras relevantes de santas, escritoras, actrices, heroínas, etc. En cuanto a las artistas, qué casualidad que en la convocatoria se mencionara como únicos ejemplos los de “la Roldana y Teresa Nicolau”. Este monumento a las mujeres ilustres españolas se pensaba costear con todo tipo de actos, suscripciones y eventos, pero previamente se convocó un concurso público del anteproyecto del monumento, que debía estar firmado por un arquitecto con la posibilidad de colaboración de un escultor. El jurado estuvo presidido por Blanca de los Ríos y compuesto por Gil de Borja, Alejandro Sainz-Aubín, Manuel Linares Rivas, Luis de Landecho, Miguel Blay y José Moreno Carbonero⁶¹. Y, aunque finalmente no se llevó a cabo, resulta cuanto menos novedoso su planteamiento por la personalidad de su promotora, quien, a la postre, se convertiría en una importante activista, así como figura clave de la II República⁶².

En cuanto a la escritora y poeta Amantina Cobos de Villalobos, fundadora del Ateneo Femenino de Sevilla, en 1917 le dedicó un poema dentro de su obra *Mujeres célebres sevillanas*, en el que ensalzaba su condición de sevillana “...dejó en sus obras, la genial Roldana/ su místico fervor de sevillana/ y de Lisipo y Fidias las bellezas”. Pero, junto a dicha composición se cuidó de añadir una

61. Redacción “El concurso de ‘La Dama’”, *La Dama y la vida ilustrada*, núm. 8 (abril 1909): 1.

62. Sobre su vida véase Matilde Eiroa San Francisco, *Isabel de Palencia: diplomacia, periodismo y movimiento al servicio de la República* (Málaga: Universidad de Málaga, 2014).

pequeña biografía artística, que recogía, básicamente, los aspectos artísticos mencionados por Palomino y Ceán Bermúdez, por un lado; y por otro, sus cualidades de mujer piadosa, en este caso guiada por la opinión de Arana de Varflora. La expresada biografía la encabezaba con una acertada frase que viene muy bien a resumir la nueva visión que ya se tenía de la escultora en los ambientes intelectuales de la época: "Tiene Sevilla el privilegio de ser cuna de esta célebre mujer, una de las pocas que con extraordinario éxito han cultivado esa manifestación sublime de las Bellas Artes, que se llama Escultura"⁶³.

Por lo que respecta a la escritora y periodista peruana Angélica Palma (1878-1935) en 1925, tras su regreso a su tierra natal después de haber estado unos años residiendo en España, dictó una conferencia sobre algunas de las preclaras mujeres españolas, poniendo como uno de los ejemplos en su disertación el de la Roldana. La expresada alocución, dictada bajo el título de "Charla hispánica", fue impartida en la Sociedad Entre Nous de Lima y más tarde publicada en la revista *Raza Española*, cuya dirección estaba a cargo de Blanca de los Ríos, en su número de julio-agosto de 1925.

En 1930, la prolija escritora almeriense Carmen de Burgos Seguí (1867-1932) escribió por su parte un interesante trabajo sobre Luisa Roldán. Lo hizo bajo el seudónimo que habitualmente utilizaba "Colombine" y a través de un artículo publicado en prensa especializada titulado: "Las obras maestras de una mujer extraordinaria. La Roldana"⁶⁴. Sus acertadas palabras alababan el trabajo de la artista barroca, a pesar de que algunas de las obras que ilustraban dicho trabajo hoy en día están cuestionadas en su atribución, y máxime teniendo en cuenta que esta hubiera podido desarrollarlo en la complicada época en la que le tocó vivir: "Los que hablan de la poca aptitud de la mujer para las artes plásticas, deben ver el ejemplo de esta admirable artista, menos gloriosa de lo que merece, por haber nacido en España en una época donde ya fue milagro no quemarla por bruja al conocer su gran talento" (Figs. 9 y 10).

Dentro del ambiente universitario, precisamente fue otra mujer la primera en abordar una investigación académica sobre la figura y obra de Luisa Roldán. Se trata de la valenciana Elena Amat Calderón (1910-2006), a la postre una de las primeras docentes en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Central y más tarde bibliotecaria de reconocido prestigio. En 1926, y a la edad de 17 años, Amat se licenció en Filosofía y Letras por dicha universidad, como discípula de Andrés Ovejero Bustamante y con premio extraordinario, por la sección de Historia. La función pública de este reconocimiento tuvo lugar en

63. Amantina Cobos, *Mujeres célebres sevillanas* (Sevilla: Imprenta F. Díaz, 1917): 75-79.

64. Carmen de Burgos (Colombine): "Las obras maestras de una mujer extraordinaria. La Roldana", *La Esfera*, núm. 850 (19 de abril de 1930): 18-19.



Figs. 9 y 10 Carmen de Burgos (Colombine) "Las obras maestras de una mujer extraordinaria. La Roldana", *La Esfera*, 19 de abril de 1930.

la solemne apertura del curso 1926-1927 donde también fueron reconocidos junto a ella sus compañeros: Enrique Lafuente Ferrari, Juana Molina Fajardo y María Elena Gómez-Moreno. Tan brillante carrera tuvo su recompensa en 1927 cuando la joven se doctoró, con premio extraordinario, por la sección de Filosofía y con un trabajo titulado: *Luisa Roldán, "la Roldana": su vida y sus obras*, (Tesis doctoral, Madrid, Universidad Central, 1927)⁶⁵. De esta forma, el mundo universitario abría la puerta, gracias al trabajo de Elena Amat, a un mayor reconocimiento de la imaginera andaluza, integrándola como una figura más para tener en cuenta dentro de la historiografía española de los siglos del Barroco (Fig.11).

Por su parte, otra mujer, en este caso María Elena Gómez-Moreno (1907-1998), compañera de la anterior, en 1935 publicaba su *Breve historia de la escultura española*. Dicho manual, en su página 104 hacía una breve mención de la escultora sevillana, quedando su nombre, por tanto, asentado junto con el de otros tantos imagineros en una de las primeras compilaciones de carácter general



65. Sobre su figura véase: Ángeles Ezama Gil, *Las musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)* (Madrid: Ediciones Genuève, 2018): 50.



La joven de diez y siete años Elena Amat Calderón, que se ha licenciado en Filosofía y Letras, y se ha doctorado con el premio extraordinario. (Foto Lagos.)

Fig. 11. Imagen de Elena Amat en la sección "Figuras de actualidad" de la revista *La Estampa*, 27 de noviembre de 1928.

de la imaginaria española⁶⁶. Gómez-Moreno, en su caso, como trabajo de curso en el año de 1927 había abordado el pleito de Alonso Cano con el cabildo de Granada, por lo que, a partir de entonces, la escultura se había convertido en parte de sus investigaciones⁶⁷. En este sentido, durante la República volcó su conocimiento sobre el tema participando en el ciclo de charlas populares organizado por las Misiones Populares de Arte. De esta manera, el 11 de enero de 1932, organizado por esta asociación y patrocinado por la Universidad Popular de Segovia, ofreció en el teatro Juan Bravo la conferencia titulada "De la dama de Elche al ángel de Salcillo". Fue un acto bastante interesante, en el que previamente las entradas se habían puesto a la venta, donde el público

66. María Elena Gómez Moreno, *Breve historia de la escultura española* (Madrid: Misiones de Arte, 1935): 104.

67. El 5 de mayo de 1931 María Elena Gómez-Moreno ofreció una de sus primeras conferencias en el Círculo de Bellas Artes titulada "La escultura del Renacimiento en España".

gozó no solo de la disertación de la investigadora, sino de la proyección de numerosas imágenes que la acompañaron. En consecuencia, dicha conferencia fue todo un éxito porque además María Elena era una mujer muy versada en asuntos artísticos y con un juicio crítico muy sereno. Tras esta buena acogida, estas charlas populares con proyecciones se repitieron varias veces más. Sin ir más lejos, el 17 de enero de ese mismo año de 1932 Gómez-Moreno volvería a repetirla, solo que en este caso Pablo Guerrero Moreno, director de las Misiones Populares, había alquilado el teatro de la Latina como escenario de esta y regalando sus localidades a varios centros educativos⁶⁸. De esta forma, fue gracias a las Misiones Populares el que en 1935 viera la luz el manual sobre escultura de esta investigadora y que venía a completar el de pintura que había sido redactado por Enrique Lafuente Ferrari. Salió en octubre de ese mismo año y fue editado por las Misiones de Arte junto con el Centro de Estudios Históricos de Madrid. Por primera vez se daba a conocer un resumen bastante completo de la plástica en España, aunque como precedente estaban las notas añadidas por Diego de Angulo a la traducción de Hans Stegmann de *La Escultura en Occidente* (Barcelona, Labor, 1926).

Por último, para las activistas exiliadas, la vida de Luisa Roldán sirvió como prototipo frente a las adversidades y contratiempos en los que muchas de ellas se hallaban envueltas tanto por sus ideas políticas como por sus idearios. La polifacética artista valenciana Manuela Ballester Vilaseca (1908-1994), en 1954, y desde el exilio en México donde se hallaba desde 1939 junto a su marido Josep Renau, escribió un interesante artículo presentando a la escultora ante sus lectoras femeninas como un referente de mujer luchadora dentro del mundo del arte dominado por los hombres (Fig. 12). Ballester, gran defensora de los derechos de la igualdad y de la paz y miembro de la Unión de Mujeres Españolas, dio a conocer el expresado trabajo a través de las páginas de la revista en la que habitualmente participaba como redactora, *Mujeres españolas*. Dicha publicación estaba a cargo de las exiliadas españolas antifascistas, mujeres de una gran trayectoria profesional y de un gran compromiso político, y estuvo vigente entre 1951 a 1957⁶⁹. El tono del artículo de Ballester estaba redactado desde su vivencia personal y venía a ser un homenaje a su padre, el escultor Antonio Ballester Aparicio, quien siempre la alentó a proseguir con sus estudios

68. Las Misiones de Arte eran una asociación privada compuesta por lo más granada de la intelectualidad en su mayoría archiveros, profesores y arqueólogos. Fue creada por el arquitecto Pablo Gutiérrez Moreno y entre sus colaboradores estaban, además de la propia María Elena, Enrique Lafuente, Emilio Camps, Joaquín Navascués. En 1929 empezaron las primeras conferencias.

69. Sobre esta publicación vid. Pilar Domínguez Prats, "Escribir e ilustrar desde el exilio: la revista *Mujeres Españolas* (México años 50) y sus colaboradoras", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 25 (2022): 87-107. Recuperado de: <https://pasadoymemoria.ua.es/article/view/22169>



Fig. 12. Manuela Ballester (derecha) y su cuñada Teresa vestidas con trajes tradicionales mexicanos, 1940. Fuente: colección Teresa Renau.

artísticos en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en la que se matriculó en pintura en 1922, y a pesar de la dura situación en la que se vio envuelta como alumna por su condición de mujer: “Recuerdo las bulas groseras de los bedeles, las puyas hirientes con los mismos maestros trataban de desanimarnos, y en el mejor de los casos, la indiferencia de los compañeros”. Manuela Ballester había ingresado con 14 años en el expresado centro, en el que permaneció hasta 1928, y a tal efecto, y por la juventud con la que se había inscrito, su progenitor siempre le mostraba a la escultora como ejemplo: “Resiste y lucha como ella debió resistir y luchar”. Por ende, la intención de la valenciana con esta publicación era ejemplarizante al mostrar un arquetipo femenino dentro de las artes y en tiempos mucho más difíciles de los que a ella le tocó vivir: “Me la presentaba como una heroína combatiendo denodadamente dentro del estrecho círculo de los prejuicios y normas por las que debían regirse las jóvenes de su tiempo. Es Luisa Roldán, la Roldana, como se le llama, la primera y quizá la única mujer en su tiempo que alcanzó que se valorase su personalidad por algo que no tenía relación con las gracias propias de su sexo, camino que era el único no vedado a las mujeres”⁷⁰.

70. Manuela Ballester, “La escultora Luisa Roldán”, *Mujeres españolas. Boletín de la Unión de Mujeres antifascistas españolas en México*, núm. 22 (octubre de 1954): 11.

4. Conclusión

El trabajo de los escultores andaluces de los siglos del Barroco se ha venido estudiando dentro de un contexto relacionado, casi con exclusividad, con aquellos aspectos propios de su producción escultórica. Sin embargo, no hay que descuidar que, además de artistas, tuvieron una vida privada que corrió en paralelo con su actividad profesional. En esa parcela, las mujeres tuvieron un papel crucial, pues sin ellas, a pesar de quedar a la sombra en la mayoría de los casos, no se habría propiciado un ambiente favorable para la feliz consecución de sus imágenes escultóricas. Estas invisibles, desarrollaron no solo las tareas domésticas que los roles de la época les asignaban como esposas, madres, hermanas, sobrinas o mujeres de la casa, sino que, en algunas ocasiones, también desempeñaron labores de colaboración en las que se incluía, cuando el marido o la figura masculina se hallaba ausente del taller, el control de este, facilitando, de esta forma, el buen desarrollo de la economía familiar.

Por el contrario, sí están más estudiados los casos de algunas mujeres que pudieron desarrollar plenamente su faceta como escultoras y al mismo nivel que los hombres, bien como resultado de una actividad profesional, o bien como un trabajo puntual en un momento de sus vidas. Lo hicieron desafiando los convencionalismos propios del momento, las normas gremiales y aplicando las enseñanzas recibidas en el taller familiar. Y lo que es más importante, algunas como Luisa Roldán se constituyeron en modelo ejemplarizante para pensadoras, intelectuales, escritoras, artistas, activistas, etc., de los siglos XIX y XX. Lo fue por haber tenido la habilidad de extender su arte, a pesar de su condición de mujer, al mismo nivel de participación que sus colegas masculinos, consiguiendo, de esta forma, ser valorada en su tiempo como una artista plena.

En suma, a la hora de abordar los principales aspectos de la vida y la obra de los escultores del Barroco debemos de hacerlo desde una perspectiva mucho más amplia de lo que hasta ahora se ha hecho. De esta forma, y con un tipo de información más completa que tenga en cuenta la participación y la actividad femenina durante la Edad Moderna, podremos apreciar que ellas también estuvieron ahí y que, de igual modo, formaron parte no solo de la vida y del trabajo de los artistas, sino que, incluso, muchas de ellas llegaron a convertirse en agentes directos del devenir artístico de los siglos XVII y XVIII.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. *Pedro de Mena. III centenario de su muerte 1628-1688*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1988.
- AA.VV. *Luisa Roldana. Court Sculptor to the King of Spain*. Madrid: Coll&Cortes, 2016.
- Álvarez Lopera, José. "Alonso Cano: La leyenda del artista". En *El centenario de Alonso Cano*, coordinado por Antonio Calvo Castellón, 5-7. Granada: El Fingidor, 2001.
- Amat Calderón, Elena. *Luisa Roldán, "la Roldana": su vida y sus obras*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Central, 1927.
- Arana de Valflora, Fermín. *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letra, armas, artes ó dignidad*. Sevilla: Vázquez e Hidalgo, 1791.
- Aranda Bernal, Ana. "Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna". En *Roldana*, coordinado por Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero Torres, 33-53. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007.
- Aterido Fernández, Ángel (ed.). *Corpus Alonso Cano*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- Ballester, Manuela. "La escultora Luisa Roldán". *Mujeres españolas. Boletín de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas en México*, núm. 22 (1954): 11.
- Barrionuevo Pérez, Raquel. *Escultoras en su contexto: cuatro siglos ocho historias (siglo XVI al XIX)*. Madrid: Visión Libros, 2011.
- Chaves, Manuel. *Páginas sevillanas: sucesos históricos, personajes célebres, monumentos notables, tradiciones populares, cuentos viejos, leyendas y curiosidades*. Sevilla: E. Rasco, 1894.
- Calvo Castellón, Antonio. "Cuando lo mundano "atempera" la poética. Otra imagen de la mujer en la pintura de Alonso Cano". *Cuadernos de Arte*, núm. 40 (2009): 135-156.
- Cantos, Luisa de. "La cuestión de moda". *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, núm. 8524 (1881): 1.
- Castillo y Alba, Enrique del. "Variedades. Mujeres célebres en las Bellas Artes. Escultura siglo XVIII". *Álbum de señoritas y correo de moda*, núm. 187 (1856): 6-7.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. 4. Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 1800.
- Cobos Losúa, Amantina. *Mujeres célebres sevillanas*. Sevilla: Imprenta F. Díaz, 1917.

- Dominguez Prats, Pilar. "Escribir e ilustrar desde el exilio: la revista Mujeres Españolas (México años 50) y sus colaboradoras". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 25 (2022): 87-107.
- Navary, Raoul (Eugenie-Caroline Saffrany). *Le pardon du moine*. Paris: Blieriot et Gautier, 1884.
- Eiroa San Francisco, Matilde. *Isabel de Palencia: diplomacia, periodismo y movimiento al servicio de la República*. Málaga: Universidad de Málaga, 2014.
- Escribano Pérez, José María. "Instrucción y educación social de la mujer". *Revista Contemporánea*, núm. 1 (15 de julio de 1892): 63-53.
- Ezama Gil, Ángeles. *Las musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)*. Madrid: Ediciones Genuève, 2018.
- Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano. *Alonso Cano o la torre de Oro. Recuerdo dramático del siglo XVII, en cuatro actos*. Madrid: José Repullés, 1845.
- García Olloqui, María Victoria. *Luisa Roldán, la Roldana: nueva biografía*. Sevilla: Guadalquivir, 2000.
- García Polo, Inmaculada y Castañeda Becerra, Ana María. "Nuevas aportaciones a la biografía de Cano". *Cuadernos de Arte*, núm. 17 (1985-1986): 145-154.
- Gila Medina, Lázaro. "Alonso de Mena Escalante, escultor, ensamblador y arquitecto". En *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 17-82. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- . "Los ensambladores Miguel Cano, el viejo y el joven, padre y hermano de Alonso Cano: la etapa granadina". *Archivo Hispalense*, núm. 300-302 (2016): 419-436.
- . "Pedro de Mena: precisiones y novedades". En *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, editado por Lázaro Gila Medina y Francisco J. Herrera García, 71-134. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- Gómez y Aceves, Antonio. "Estudios necrológicos. Noticias y partidas de bautismo y de defunción de algunos sevillanos famosos. Noticia de Pedro de Roldán". *El heraldo. Periódico religioso, político, literario e industrial*, núm. 1418 (1847): 4.
- Gómez Román, Ana María. "Los lances de un hombre y la fortuna de un artista. Nuevas noticias sobre Ruiz del Peral". *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, núm. 21 (2008): 213-274.
- . "La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas". *Cuadernos de Arte*, núm. 44 (2013): 41-42.
- . *Escultores de terrible condición. La escultura en el sistema de las artes desde el siglo XVI al XIX*. Granada: Universidad de Granada, 2015.

- . “Ellas también fueron artistas. Mujeres pintoras de los siglos XVII y XVIII en Granada”. En *En las sombras del Barroco. Una mirada introspectiva*, coordinado por Adrián Contreras, Ángel Justo Estebaranz y Fernando Quiles, 139-170. Sevilla: Publicaciones Enredars-Andavira Ediciones, 2023.
- Hall-Van der Elsen, Catherine. *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*. Madrid: CSIC, 2018.
- Madero López, Carlos. “El Convento del Ángel en la literatura del siglo XVII y XVIII: encrucijada de Sor María de las Llagas y Alonso Cano”. *Entre Ríos*, núms. 21-22 (2014): 148-149.
- Marcos Villán, Miguel Ángel. “Sobre el grupo de la Virgen con el Niño y San Juan Bautista de Luisa Roldán en el Museo Nacional de Escultura y algunas consideraciones sobre sus modelos”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, núm. 54 (2019): 34-49.
- Méndez Rodríguez, Luis. *Velázquez y la cultura sevillana de su tiempo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- Molina, Victorio. “Santos Servando y German. Tercer aniversario de su patronado”. *El correo de Cádiz*, núm. 3780 (1919): 1.
- Monreale Parro, Luciana Casilda. *La educación de las niñas por la historia de las españolas ilustres*. Madrid: Imprenta del Hospicio, 1873.
- . “Influencia de los sentimientos religiosos, moral y estético en la vida de los pueblos para procurar su dirección y cultura”. *La Unión: periódico de primera enseñanza*, núm. 34 (1888): 2-5.
- . *Compendio de la Historia de España*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jesús Roviralt, 1898.
- . *Españolas y americanas ilustres*. Madrid: Imprenta de E. Raso, 1908.
- Moreno Fernández, José. “La mujer”. *Revista de Historia Contemporánea*, núm. 3 (1881): 279-281.
- Nicola de Castro, Juan. “Pedro de Mena y la Catedral de Toledo”. *Boletín de Arte*, núm. 18 (1997): 467-469.
- Ortega López, Aurora. “Vida y familia. La documentación familiar de Juan Martínez Montañés”. En *Actas de los encuentros con Martínez Montañés en Alcalá la Real*, editado por Juan Cartaya Baños, 211-246. Jaén: Instituto de Estudios Gienenses, 2019.
- Palomino, Acisclo Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco y laureado. Tomo III con la vida de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Madrid: Imprenta de Sancha se hallará en su Librería en la Aduana vieja, 1724.
- Redondo y Rabasco, Antonio. *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado del Escorial*. Madrid: Eusebio Aguado, 1862.

- Roca de Togores Molins, Manuel. *Discursos académicos* vol. 6, 321-ss. Madrid: M. Tello, 1890.
- Roda Peña, José. *Pedro Roldán escultor 1624-1699*. Madrid: Arco Libros 2012.
- . "La Virgen de las Nieves: representaciones escultóricas en Sevilla y su provincia". En *Actas del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen*, coordinado por Manuel Poggio Capote y Victor J. Hernández Correa, 137-164. Santa Cruz de la Palma: Cabildo Insular, 2020.
- Rodríguez Parets, Buenaventura. "Mujeres célebres. D^a Luisa Roldán". *El Cantábrico*, núm. 1729 (1900): 1.
- Romero Larrañaga, Gregorio. *Misterios de honra y venganza*. Madrid: Imprenta de Omaña, 1843.
- Sánchez López, Juan Antonio. "Escultura barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación". En *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, coordinado por Antonio Rafael Fernández Paradas, 87-103. Antequera: Exlibris, 2016.
- Stirling Maxwell, William. *Annals of artists of Spain* Vol. 2. London: Jonh Oliver & Pall Mall, 1848.
- Torremocha Hernández, Margarita (coord.). *Matrimonio, estrategia y conflicto (Siglos XVI-XIX)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020.
- Torrejón Díaz, Antonio. "El entorno familiar y artístico de la Roldana: el taller de Pedro Roldán". En *Roldana*, coordinado por Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero Torres, 53-78. Sevilla: Junta de Andalucía 2007.
- Wethey, Harold E. *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983.

PRENSA

- Redacción. *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, núm. 455 (28 de septiembre de 1787): 363.
- Redacción. *¡España con honra!: periódico católico-monárquico*, núm. 7 (14 de marzo de 1869): 4.
- Redacción "El concurso de 'La Dama'". *La Dama y la vida ilustrada*, núm.8 (abril 1909): 1.

Mujeres artistas en el virreinato peruano. Entre la necesidad económica y el deseo de reconocimiento social

FEMALE ARTISTS IN THE PERUVIAN VICEROYALTY.
BETWEEN ECONOMIC NEEDS AND THE DESIRE
FOR SOCIAL RECOGNITION

Sofía Pachas-Maceda

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Anthony Holguín Valdez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Resumen

El presente trabajo tiene como propósito visibilizar los casos de cuatro artistas mujeres en el virreinato peruano, lo cual conllevaría a plantear nuevas interrogantes concernientes al estudio de la historia del arte de ese periodo. Es a partir del siglo XVII donde cabe identificar casos de mujeres asociados a la práctica del dibujo y la pintura, y en los que se advierten notorias diferencias sociales y económicas. Observamos aquí a tres viudas y el disímil caso de una mujer quien, a partir del prestigio social que ya ostentaba, buscó más bien obtener un reconocimiento mayor (avalado además por una institución de prestigio: la Academia de San Fernando de Madrid). Analizados desde una perspectiva de género, los casos de estas artistas pretenden enriquecer la percepción que se tiene sobre las mujeres en la sociedad y el arte virreinal peruano.

Palabras clave

Arte virreinal; Barroco; Virreinato del Perú; mujeres artistas.

Abstract

The following paper has the purpose of providing greater exposure to the cases of four female artists belonging to the Peruvian viceroyalty era, which would result in stating new inquiries regarding the study of artistic history

during the aforementioned period. It is not until the XVII century that cases of women associated to the practice of drawing and painting can be identified, which exhibit conspicuous economic and social differences. To illustrate, we assess the cases of three widows and the unusual scenario of a woman who, based on the social prestige she already possessed, sought instead greater recognition (further supported by a prestigious institution: Madrid's Academy of San Fernando). Analyzed from a gender perspective, these artists' cases intend to enrich the current perception of women in the Peruvian viceroyalty's art and society.

Keywords

Viceroyalty art; Baroque; Viceroyalty of Peru; women artists.

I. Una manera de introducirnos en el tema

En forma unánime se considera al artículo de Linda Nochlin ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? (1971) como el que inaugura la teoría feminista del arte, y a partir del cual la historia del arte tradicional empezó a replantearse. Aunque este innovador enfoque teórico tardaría algunos años más en introducirse en la historia del arte latinoamericano (ya se debiera a la poca bibliografía disponible en castellano¹ o por la escasa distribución de esta), es notorio cuánto se ha avanzado en la investigación sobre mujeres artistas en cinco décadas de estudio. Sin embargo, también es evidente que existe un claro desbalance entre el número de estudios relacionados a artistas activas en el siglo XX en relación con las que ejecutaron obra en los siglos anteriores.

Pertinente es preguntarse entonces (en sentido similar a la interrogante formulada por Nochlin): ¿existieron mujeres artistas en el periodo virreinal peruano? A pesar de la exigua información al respecto que se tiene, sabemos que sí, que hubo artífices mujeres, ciertamente. La dificultad radica más bien en visibilizarlas, dado que formaban parte de sociedades restrictivas en las que la conducta femenina se hallaba fuertemente observada y juzgada. Añádase a ello que las principales fuentes útiles para detectar a dichas artífices se encuentran en acervos documentarios, tales como los testamentos, los cuales se encuentran custodiados en archivos de limitado acceso o que no siempre están en condiciones idóneas para realizar búsquedas. A tales dificultades se suma el poco interés de investigadores e investigadoras actuales

1. Marián Cao, "La creación artística: un difícil sustantivo femenino", en *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, coord. Marián Cao (Madrid: Narcea Ediciones, 2000), 13.

por dar a conocer la actividad de artistas mujeres entre el siglo XVI hasta los primeros años del XIX.

Es así como el presente artículo pretende demostrar, desde la teoría feminista del arte —y proponiendo una lectura significativa, esto es, “re-leyendo los textos de nuestra cultura sintomáticamente tanto por lo que no se dice como por lo que sí”²—, casos puntuales de mujeres vinculadas a las artes en el virreinato del Perú.

2. La viudez femenina, una “condición propicia” para la práctica artística en el virreinato del Perú

En Perú, desde el último cuarto del siglo XX, las investigaciones en ciencias sociales y humanas empezaron a mostrar mayor interés en visibilizar la participación de las mujeres en los distintos estamentos sociales, diferentes quehaceres y en los diversos periodos que comprenden la trayectoria histórica del país. No obstante, como lo señala Rosas: “si bien en las últimas décadas han aparecido estudios sobre esta temática, se han concentrado en ciertos aspectos y determinados periodos, por lo que todavía tenemos mucho por investigar”³.

Uno de esos asuntos poco explorados es el que vincula a la mujer con la actividad creadora durante el virreinato peruano. Desde la literatura, algunos autores han destacado el convento como el espacio privilegiado para la creación intelectual, pues allí se enseñaba a las mujeres a leer y escribir. Y, si bien es cierto que se observaron restricciones en cuanto a la práctica de la escritura, dicho “ambiente impulsó a muchas de las enclaustradas hacia la expresión creativa, en busca de liberar a través de lo escrito sus afectos, pasiones, ideales”⁴. Así lo confirma y amplía el estudio de Vinatea, quien a partir de una exhaustiva revisión de fuentes llega a identificar sesenta escritoras activas en los siglos XVI y XVII. Esa relevante cantidad, si nos referimos a textos, se reduce a once

2. Griselda Pollock, “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero e Inés Sáenz (México: Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma de México, 2007), 146.

3. Claudia Rosas, Introducción, en *Género y mujeres en la Historia del Perú. Del hogar al espacio público* editado por Claudia Rosas (Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2019), 15.

4. Teodoro Hampe Martínez, “Imagen y participación de las mujeres en la cultura del Perú virreinal: una aproximación bibliográfica”, en *Historia de las mujeres en América Latina*, editado por Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 145.

(a cuya lectura se accede hoy de modo factible)⁵, los cuales confieren una base desde la cual se posibilitan nuevos estudios.

Ruta distinta es la que une las artes plásticas con las mujeres de ese periodo, pues no se ha realizado ningún estudio que aborde este asunto de manera específica. Definitivamente, un vacío investigativo que se advierte con notoriedad, más aún si se lo contrasta con el interés que ha tenido y continúa teniendo la plástica virreinal, tanto para investigadores peruanos como extranjeros (latinoamericanos, europeos y estadounidenses), quienes, con propuestas metodológicas provenientes de la historia del arte y los estudios visuales, mantienen vigente lo producido “en esta parte del mundo desde el siglo XVI hasta comienzos del XIX”⁶.

De ese modo, los escasos nombres femeninos aquí registrados fueron inicialmente localizados en estudios signados por otros objetivos, distantes de tratar al arte ejecutado por mujeres. Los referidos estudios los hallamos, pues, en un artículo de 1940 y en un libro publicado en 1982. En ellos se logra a identificar a tres artistas: Josefa Pérez de la Hermosa, Leonor de Rivera y Juana Valera. Es interesante observar que únicamente Valera ha sido mencionada en dos publicaciones, aunque sin el análisis necesario, pues el artículo en el que originalmente fue divulgado el nombre de esta pintora solo se dieron referencias meramente informativas (dejando de lado otros aspectos y detalles que, en el presente artículo, sí son tomados en cuenta).

Es probable que la difusión de Juana Valera responda a dos motivos: el conocimiento de los temas que recreó con su pincel y su posterior rescate (acaecido en la primera mitad del siglo XX). Cabe referir que su nombre es citado en Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII (1940), artículo publicado por Guillermo Lohmann Villena. Esta temprana identificación tiene como base el inventario que realizó doña Juana el 27 de agosto de 1677, tras la muerte de su esposo, el capitán Joseph de Muxica, en España.

Este documento, necesario para consignar los bienes compartidos por la pareja, se convierte en una valiosa fuente para conocer la labor artística de Valera, al ser una detallada lista de lienzos (donde están especificados incluso el tamaño y los temas de dichos lienzos, dado que formaban parte del legado familiar sujetos a ser considerados en una futura herencia). En esa relación

5. Martina Vinatea, “Mujeres escritoras en el virreinato peruano durante los siglos XVI y XVII”, *Histórica* XXXII (2008): 14.

6. Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”, en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (Madrid: El Viso. Fomento Cultural Banamex, 2014), 16.

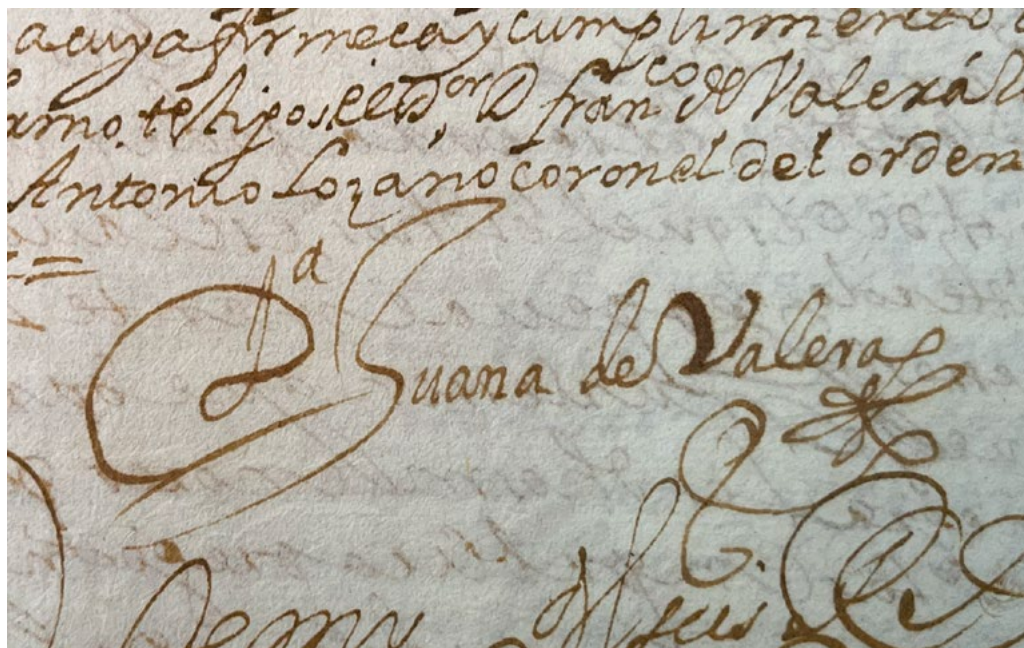


Figura 1. Rúbrica de Juana de Valera, 27 de agosto de 1667. Tinta sobre papel. Archivo General de la Nación, Lima.

destacan doce telas de los Infantes de Lara, doce tribus de Israel, doce ángeles, una pintura de la Concepción de Nuestra Señora, lienzos de diferentes frutas y, por último, seis lienzos de diversas advocaciones⁷ (Fig. 1).

Se contabilizaron, en total, 87 pinturas elaboradas por Juana Valera, minuciosamente descritas en el inventario. No obstante, no es el único dato importante que se lee allí, porque a pesar de no indicarse nada acerca de un taller a su cargo, Juana de Valera y Escobar era hija legítima del matrimonio de Andrés de Valera y Feliciano de Escobar quienes como parte de su dote le entregaron una cantidad importante de lienzos que también se encuentran detallados en el inventario. A lo señalado sobre Valera, cabe añadir que Wuffarden sugiere un posible vínculo familiar entre ella y el pintor Francisco de Escobar, quien desde mediados del siglo XVII gozó de reconocimiento en el medio limeño, y por lo cual la orden franciscana le confió la serie pictórica sobre la vida de su santo fundador. Esto explicaría que una serie de las tribus

7. Guillermo Lohmann Villena, *Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII* (1940), 28. Asimismo, nos parece pertinente brindar la fuente correcta de este documento dado que Lohman, se equivoca al colocar el nombre del escribano y no cita el número de protocolo que es el siguiente: Archivo General de la Nación (en adelante, AGN) Escribano Bartolomé Fernández Salzedo, protocolo 510, 27 de agosto de 1667, ff. 368-372.

de Israel, hoy en el refectorio del convento franciscano, haya sido atribuida a la mano de Juana Valera. Acerca de esta última serie el mentado investigador no duda “sobre el origen zurbaranesco de tales motivos”⁸.

La segunda fuente para indagar en torno a mujeres y pintura virreinal es *Historia de la pintura cuzqueña*, que José de Mesa y Teresa Gisbert publicaron en 1982. Este es el primer libro en el que se da un espacio para dar cuenta de la labor de mujeres en el arte peruano de los siglos XVII e inicios del XVIII (específicamente se indicaban los casos de dos pintoras del Cusco, entre los años 1677 y 1704). En un conciso apartado —titulado “Las pintoras cuzqueñas”— de la obra antes referida se alude a la dificultad de determinar con certeza los orígenes familiares o la condición nacional y social de las dos artistas: ¿eran españolas o criollas? A fin de saldar tal disyuntiva los mencionados especialistas proponen un posible origen mestizo de ambas.

Mesa y Gisbert dirigen su atención, en primer término, hacia Josefa Pérez de la Hermosa. Aseguran que en 1677 ella se desempeñaba como doradora⁹ y era, asimismo, dueña de un taller, así lo deja saber un contrato en el que, además de precisar requerimientos necesarios para dorar un retablo, tales como: los oficiales, materiales, tiempo de entrega y el pago comprendido en setecientos pesos; es interesante por una precisión que pone en evidencia la situación especial al hacer este trato con una mujer. Así lo detallan los autores: “Es además curioso señalar que la artista, de acuerdo a la legislación española vigente por entonces, renuncia a todas las leyes de Bilegeno consultadas en el senado romano y aprobadas por el emperador Justiniano, leyes de Toro, Madrid y Partidas y las demás que son en favor de las mujeres”¹⁰. De esta manera, los clientes se aseguraban de que el contrato se llevara a cabo tal cual lo estipulado, sin excusas que pudieran perjudicarlos y justificar a la artista ante posibles eventualidades o incumplimientos.

Tras lamentarse por la actual condición de desaparecido del retablo dorado por Josefa Pérez, los autores finalizan su indagación ofreciendo un dato relevante: la identificación de la doradora como viuda de Juan de Yanco. Este era, al parecer, un maestro dorador, así Mesa y Gisbert creen que el vínculo marital

8. Luis Eduardo Wuffarden, Barroco inicial y afirmación retórica en *Enciclopedia temática del Perú. Arte y Arquitectura*. (Lima: Empresa Editora El Comercio, 2004), 30.

9. A propósito de la labor de esta doradora, es interesante traer a colación el estudio de María Jesús Mejías, quien localizó en documentos de archivo a la pintora y doradora, Francisca Peso, y a la maestra doradora, llamada doña Clara la doradora. Aunque se carece de mayor información, ambas realizaron varios trabajos de pintura en la Audiencia de Cuzco, hacia fines del XVIII. En *El nacimiento de la última audiencia indiana. Sede, artistas y costes de la Audiencia de Cuzco*. (En *Laboratorio de Arte* 8, 1995), 199.

10. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (Lima: Fundación Wiese, 1982), 131.

entre Juan y Josefa logra revelarnos el conocimiento del oficio o, asimismo, que ella asumiera luego la dirección del taller. Esta hipótesis se refuerza al saber que ella “No sabía firmar”¹¹, lo que nos informa que carecía de preparación adecuada como para suscribir los contratos de manera regular y con ello se confirma la necesidad que tuvo para hacerse cargo del negocio familiar.

Podemos observar, pues, cómo se constata lo que diversas autoras ya han referido —a partir de L. Nochlin— respecto al ingreso de las mujeres en el ámbito masculino del arte. En general, sostienen que aquellas artistas que lograron sortear obstáculos para ingresar al espacio artístico contaron con el aval del padre o lo hicieron en función de cualquier otro vínculo con una personalidad masculina¹².

Si en el caso de Josefa fue su esposo, para Leonor de Rivera Corchado fue su padre quien la introdujo en el ambiente artístico dentro de un taller. Su progenitor, Marcos de Rivera era un reconocido pintor; y, gracias a su testamento, se sabe que Leonor era la primogénita de su unión con doña Antonia Corchado. Nacida alrededor de 1650-1660, contrajo matrimonio con Álvaro de Salas y Valdés, con una dote de 1200 pesos, cantidad considerable que dice mucho sobre la calidad y éxito de Marcos de Rivera. Un logro que le permitiría tener un grupo de aprendices laborando en su propio taller, ambiente en el que llegará a crecer su hija, aprendiendo el oficio en la cotidianidad del espacio compartido con el pintor y padre.

No es en absoluto casual que su destreza en el arte sea destacada desde joven, al considerarla “Maestra profesora en la pintura y el pincel”¹³ ya para 1680, año en el que, aproximadamente, enviudó. Esa condición la conlleva a abrir un taller y recibir aprendices. Precisamente, la exhaustiva pesquisa de Mesa y Gisbert refiere el contrato firmado entre Leonor Rivera y Pedro Flores de Quiñones, padre de un joven de veinte años (igualmente llamado Pedro), quien al parecer llevaba una vida licenciosa. En dicho documento se enfatiza que la maestra, además de guiarlo en el aprendizaje del dibujo y el color, debe enseñarle la doctrina cristiana y castigarlo severamente a fin de mantenerlo disciplinado. Para los investigadores, este contrato sugiere que el deseo del padre era que su hijo pudiera contar con una figura materna que encauzara su vida, a partir del oficio y la práctica religiosa.

Acaso pueda validarse como interesante esta confluencia entre los roles de madre y de maestra. No obstante, para los autores del presente artículo

11. Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, 131.

12. Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz (México: Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma de México, 2007), 37.

13. Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, 131.

hay otra consideración que resulta mucho más destacable: tanto Leonor Rivera como Josefa Pérez eran viudas, circunstancia que las colocaba en una situación de vulnerabilidad económica. Se vieron entonces en la necesidad de asumir el control del taller familiar para solventar los gastos de sus respectivos hogares. Es decir, tuvieron que salir forzosamente de ese espacio privado. En otras circunstancias ello hubiera sido negado, tanto por el poder patriarcal ejercido al interior de la familia por la figura masculina, como por el ejercido por los estamentos de la sociedad. Mannarelli señalaría al respecto: “En la sociedad colonial limeña esto se expresó a través de mecanismos como la segregación física —el encierro— el sistema dotal y el concepto de la honra”¹⁴. Precisamente, aspectos como la conducta femenina fuera del espacio familiar, particularmente asociada a la cuestión económica, se verían comprometidos en el caso de estas artistas viudas, para quienes seguramente no les fue fácil obtener clientela. Algo previsible, dado que, a pesar de sus conocimientos adquiridos en materia artística, las reglas bajo las cuales se regían los gremios no las favorecían. En efecto, dichas corporaciones no contemplaban que las mujeres, ni “los esclavos, negros, mulatos o cristianos nuevos”¹⁵ pudieran rendir un examen y con ello conseguir oficialmente el permiso para abrir taller. Esto lo ha verificado Luque Carrillo en el caso de los gremios novohispanos, y consideramos que no debe haber sido distinto para el virreinato peruano.

Tal y como señala Scarlet O’Phelan, quien ha estudiado el caso de las viudas que se hicieron cargo de negocios vinculados a la minería durante la etapa colonial, también se constata cierta flexibilidad de la sociedad, pues a pesar de que “no se les adjudicó los mismos derechos que a los empresarios varones”¹⁶; las mencionadas viudas, relacionadas directamente con el poder económico, demuestran que la presencia femenina difícilmente estuvo ausente en algún espacio laboral de la sociedad virreinal.

Sea en el caso de estas mujeres vinculadas a la actividad minera, o en el de las pintoras en el virreinato del Perú, queda pendiente conocer e indagar en las negociaciones que se efectuaban a nivel interno en los gremios. Es muy probable que en el ámbito gremial se produjeran fricciones, relacionadas al acceso y a la competencia de mujeres que pretendieron incorporarse a un dominio completamente masculino, tal y como sucedió en el ingreso de las mujeres en las academias de arte creadas en Europa desde el siglo XVI. No

14. María Emma Mannarelli, *La domesticación de las mujeres* (Lima: Estación La Cultura, 2018), 38.

15. Juan Luque Carrillo, “Organización gremial de los maestros de las artes plásticas en el virreinato de la Nueva España. Acontecimientos sociológicos y principales manifestaciones”, en *Visioni LatinoAmericane é La rivista del Centro studi per l’America Latina* (núm. 20, 2019), 116.

16. Scarlet O’Phelan, “Las viudas de empresarios mineros en el Perú borbónico”, 365.

obstante, existieron formas en las que algunos nombres femeninos se asociaron a estas instituciones oficiales. Ese fue el caso de la limeña Francisca de Zevallos y Rivera.

3. Mujer, noble y admiradora del arte: Francisca de Zevallos Guerra y Rivera Dávalos

El 16 de junio de 1771, Francisca de Zevallos obtuvo los títulos de “Académica de honor, y de mérito por la Pintura” en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid¹⁷, reconocimiento que constituye un hito para la historia del arte peruano y el papel que desempeñaron las mujeres en el contexto de Lima del siglo XVIII.

Perteneciente a una de las más acaudaladas familias limeñas, el ambiente en el que creció Francisca estuvo marcado por el lujo y la fastuosidad. Su madre fue Josefa Zevallos y Rivera Dávalos, condesa de Santa Ana de las Torres, título nobiliario concedido por el rey Carlos II en 1684¹⁸; mientras que su padre fue José Damián de Zevallos Guerra. De origen español, su progenitor ostentó varios cargos de importancia en la sociedad virreinal, como fiscal de la Real Audiencia y oidor del Tribunal de Lima¹⁹, dirigiendo asimismo una comisión como gobernador de Huancavelica. Además de Francisca, este influyente matrimonio²⁰ tuvo otros tres hijos llamados Rosa, Juan José y Mariana, siendo el varón nombrado tercer conde de las Torres.

Esta encumbrada posición en la sociedad de su tiempo —que conjugaba el rango nobiliario y la ocupación de importantes cargos políticos— se condice con el hecho que los condes de Santa Ana de las Torres lograran atesorar una importante colección artística, que los prestigiaría aún más ante sus allegados y su entorno social. La colección se caracterizaba por el eclecticismo estilístico, que se constata gracias al inventario de sus bienes elaborado por el

17. Un estudio preliminar sobre el caso de Francisca de Zevallos lo realizamos en: Anthony Holguín, “Francisca de Zevallos y Rivera, una pintora limeña en la Real Academia de San Fernando de Madrid”, en *Arte, artista y campo artístico*, eds. Luz Morales, Elena Grau-Llevería y Fernando Villegas (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial), 37-60.

18. Félix Martín y Herrera, “Reseña del condado de Santa Ana de las Torres”, *Genealogía: Revista del Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas*, núm. 16 (1976): 157 y 158.

19. Guillermo Lohmann, *Los ministros de Audiencia de Lima en el reinado de los Borbones (1700-1821). Esquema de un estudio sobre un núcleo dirigente* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1974): 30 y 31.

20. Matrimonios de la Parroquia del Sagrario, libro 8, 30 de junio de 1721, f. 194v, Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL).

pintor Francisco Alcocer²¹, en donde se leen que tuvieron un total de 98 lienzos de filiación flamenca, romana, española y cusqueña. Según este documento, fechado el 14 de enero de 1743, se concluye que la colección se conservó en dos residencias²², la primera ubicada en la calle de la Veracruz, mientras que la segunda en la “Casa de la Chacra”, situada en el camino hacia el Callao. Muy probablemente en la observación y el cotejo de las imágenes de aquella colección familiar se desarrolló y cultivó la vocación artística de Francisca de Zevallos.

El nacimiento de Francisca puede fecharse hacia el año de 1727, bajo la administración del virrey José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte (cuyo régimen será catalogado como el primer intento borbónico por reformar el Perú)²³. Al igual que otras señoritas de familias acaudaladas, recibió una cantidad de bienes como herencia de los condes de las Torres, entre los que sobresalía una dote de 80 000 pesos, concedida por legado de su padre, con el objetivo que contrajera matrimonio. Sería su hermano Juan José quien “debía entregarle en partes”²⁴ la señalada cantidad. Al parecer, ese monto no llegó a incluir el costo de ninguna de las obras artísticas de la familia, ya que estas se vendieron con el propósito de “la recuperación financiera del mayorazgo del III conde de las Torres, luego de haberse afectado por el terremoto de Lima en 1746”²⁵.

Es probable que antes de los veinte años Francisca contrajese matrimonio con Lorenzo Felipe de la Torre, natural de la isla de Tenerife de Canarias, con quien tuvo su primer hijo llamado Gonzalo María, quien falleció siendo párvulo²⁶. No obstante, su deseo de maternidad persistió, llegando a procrear otros hijos (que recibieron los nombres de Cesáreo, Rosa y Mariano).

Corta duración tuvo el matrimonio de Francisca y Lorenzo, pues el cónyuge falleció en 1749, lo cual no fue impedimento para que ella contraiga nuevo enlace

21. Son pocas las noticias sobre este pintor. Se sabe que Francisco Alcocer en 1784 retocó veinticuatro lienzos que estaban en el sotacoro de la iglesia de la Concepción de Lima. Asimismo, pintó para don Tomás Panizo, una “Cleopatra” en 1766. Para una detallada información sobre el pintor, véase: Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez, *Pinturas y pintores en Lima virreinal* (Lima: Librería e imprenta Gil, 1964), 67.

22. El inventario tiene un orden establecido. En primer lugar, se registró las alhajas, diamantes, plata labrada, esclavos; en segundo término, las pinturas, espejos, escritorio, plata sellada, menaje de cajas, el oratorio; por último, el jardín de olivos y árboles de diversas especies. Véase: AGN. Escribano Pedro Espino Alvarado, protocolo 303, 14 de enero de 1743, fs. 62r-66v.

23. El historiador Alfredo Moreno analiza el gobierno de José de Armendáriz a partir de los aspectos eclesiástico, económico, político y militar. Véase: Alfredo Moreno, *El virreinato del marqués de Castelfuerte. 1724-1736. El primer intento borbónico por reformar el Perú* (Madrid: Editorial Catriel, 2000).

24. AGN. Escribano Francisco Estacio Meléndez, protocolo 366, 12 de diciembre de 1743, f. 1180r (folio actual 673).

25. Pablo Pérez-Mallaína, *Retrato de una ciudad en crisis: la sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746* (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas — Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2001), 208.

26. AAL. Bautismos de la parroquia de San Sebastián, libro 6, 27 de marzo de 1745, s.f.

con un miembro de la élite limeña. Ciertamente, esta segunda unión se avenía bien con “el principio de honor de tanto los propios contrayentes como de sus familias”²⁷, principio que era entendido como regla primordial del linaje. Esta regla consagraba los vínculos entre personas consideradas “pares” —a nivel de escala social y de riqueza— y ensalzaba el honor de los antepasados que en unos pocos prestigiados se proyectaba decisivamente sobre el presente y hacia el futuro. Acorde a tales valoraciones, las segundas nupcias de Francisca se realizaron con el criollo don Nicolás Sarmiento Sotomayor, quinto conde del Portillo, quien llegó a ser alcalde del cabildo de Lima en 1785 y rector de la universidad de San Marcos (1787-1790). A diferencia del primero, este enlace matrimonial de Francisca de Zevallos no dejó descendencia²⁸.

Años más tarde, y ante el interés familiar de conservar su prestigio social, Francisca viajó a España con su esposo, su hermano Juan José (por entonces “mayordomo de semana” del rey), y su hijo, Cesáreo Agustín, quien “necesitaba regresar [a España] para reclamar el mayorazgo que su padre Lorenzo había dejado en Tenerife”²⁹. En efecto, el arribo de Francisca de Zevallos a la península ibérica cabe fecharlo en 1768, cuando Juan José Zevallos debió retornar a la corte del rey³⁰. Sabemos que Francisca retornó a Lima en septiembre de 1771 trayendo consigo el traslado del testamento de su hermano Juan José, quien falleciera un año antes en Madrid. No obstante, no fue lo único que trajo de su viaje a España, pues también logró obtener un título honorífico que, hasta ese momento —e incluso, después de ella— no fue otorgado a ninguna otra mujer procedente de territorios americanos.

27. Paul Rizo Patrón, *Linaje, dote y poder. La nobleza de Lima de 1700 a 1850* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000), 119.

28. El matrimonio tuvo por hijo a Joaquín José, quien nace en agosto de 1759, pero fallece a la edad de cinco años. Véase: AAL. Bautismos de la parroquia de San Sebastián, libro 7, 19 de marzo de 1762, s/f.

29. Miguel Molina, “Lorenzo Felipe de la Torre, un canario con intereses en Perú. (Una petición de mercedes frustrada)”, en *II Coloquio de Historia Canario – Americana*. Tomo 2, ed. Alfonso Armas (Las Palmas: Editorial Mancomunidad de Cabildos, 1977), 101.

30. El último documento que menciona a Juan José Zevallos está fechado el mes de mayo de 1767, cuando Silvestre de Amenábar, maestre del navío San Juan Bautista, estuvo de salida a los reinos de Castilla. Este recibe de Juan José una carga de pesos, para entregar al marqués de Santiago. Véase: Real Hacienda-Cajas Reales 15, legajo 822, cuaderno 248, 21 de mayo de 1767, f.1, AGN.

4. Doña Francisca, su dibujo de la Magdalena y su ingreso como académica de honor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

El concepto de “mujer educada” en el discurso del virreinato peruano se guiaba bajo los mecanismos de saber leer, escribir y contar; sin cuestionar su función social en el ámbito familiar y doméstico. La educación femenina se orientó, por ende, a lograr un buen desempeño como esposa y madre³¹.

En tanto, sobre el papel de la actividad artística asociada a las mujeres, ha de tenerse en cuenta que en el ámbito del aprendizaje europeo muchas de las pintoras más conocidas del siglo XVIII pertenecieron a la nobleza, quienes llevaron a cabo actividades artísticas, pero sin fines profesionales³². Así, desde la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en 1752, muchas mujeres se relacionaron con dicha institución. Entre ellas destacó Bárbara María de Hueva, quien figura en el discurso inaugural pronunciado por Joseph de Carvajal y Lancaster, protector de la Real Academia. En su alocución ponderó que sus dibujos “descubren tanto adelantamiento en su Autora, que, aun sin valerse de los privilegios del sexo, la concede la Academia, por su mérito, el honoroso título de Académica, esperando que con el aspire al celebrado nombre de otras insignes profesoras”³³.

De esta manera, el centro artístico oficial español permitió, de manera simbólica, el ingreso del sexo femenino dado que se les negó el ingreso como alumnas regulares. Este es uno de los temas más recurrentes planteados desde la teoría feminista del arte, y sobre ello habría que señalar que España seguía la pauta de otras academias de arte europeas quienes también cerraron las puertas a las mujeres. Así nos lo recuerda Mayayo cuando analiza la pintura *Los Académicos de la Royal Academy*, realizada por el pintor inglés Johann

31. Claudia Rosas, “Educando al bello sexo: la mujer en el discurso ilustrado”, en *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*, ed. Scarlett O’Phelan (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú & Instituto Riva-Agüero, 2015), 415.

32. Pilar Muñoz, “Mujeres españolas en las artes plásticas”, *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 21 (2009): 81.

33. Joseph de Carvajal y Lancaster, *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, con el nombre de S. Fernando* (Madrid: Casa de Antonio Marín, 1752), 16 y 17. Además véase el reciente estudio: Daniel Lavín, “Mujeres en las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752–1846)”, en *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras y coleccionistas*, eds. Beatriz Blasco, Jonatan López y Sergio Ramiro (Madrid: Abada Editores, 2021), 717–734.

Zoffany, en 1771-72, obra en la que se les representa en una sesión de dibujo con modelo masculino desnudo, y en la que las fundadoras, las pintoras Angélica Kauffman y Mary Moset aparecen, pero en “dos retratos colgados en la pared derecha de la sala”³⁴.

A pesar de ello, existieron mujeres que accedieron al aprendizaje del arte pictórico. Algunas recurrieron a él con fines prácticos, como ayuda en los talleres de sus padres o esposos, tal y como lo explicamos en los primeros apartados de este artículo. Otras, por su parte, desarrollaban sus propias destrezas en el dibujo y la pintura como rutilante estrategia casamentera que les permitiera brillar en determinados eventos sociales (como los salones, a los que acudían para lograr posibles y beneficiosas alianzas matrimoniales).

Antes de detenernos en lo que atañe directamente a la presentación de la obra de Zevallos ante el jurado de académicos, es pertinente establecer algunas precisiones acerca de cómo adquirió sus conocimientos acerca de la línea y el color. Para ello convendría señalar el nexo con el círculo de Cristóbal Lozano, dado que este reconocido artista pintó el retrato de su hermano Juan José, hacia la década de 1760, cuando gozaba de su privilegio de mayordomo de semana del rey³⁵.

A este aprecio por el arte desde su entorno familiar, debe sumarse el interés de Francisca Zevallos por el prestigio que ganaría al ser nombrada, al igual que otras mujeres vinculadas a la realeza de la corte borbónica. Tal fue el caso de Mariana de Silva Meneses y Sarmiento a quien se le otorgó el título de académica de honor y directora honoraria. En el caso de doña Francisca, su condición de heredera del mayorazgo de Santa Ana de las Torres y condesa de Portillo, le brindó las credenciales para presentar su obra a la Junta Ordinaria de la Academia.

Fue así que tras el oportuno análisis en junta ordinaria celebrada el 16 de junio de 1771, los señores marqués de Villafranca, el conde de Baños, el conde de Torrejón, don Antonio González y don Felipe de Castro, dan cuenta a través de las actas de sesiones que: “Hizo presente su excelencia un dibujo de aguada, representa á Santa María Magdalena obra de la señora Doña Francisca de Cevallos, y Guerra, Natural de Lima, Hija de los Condes de las Torres, Mujer de D. Nicolas Sarmiento, Gobernador de Cañete en el Perú: y expresó su excelencia que esta señora desea la graduación, que sea del agrado de la Academia”³⁶.

34. Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2003), 25.

35. El retrato de Juan José de Zevallos, hermano de la artista, se conserva en el Museo de Arte de Lima.

36. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (en adelante ARABASF). Libro de actas de sesiones particulares, Secretario General, signatura 3-122, 16 de junio de 1771, ff. 71r y 71v. Recuperada de http://www.cervantesvirtual.com/portales/bellas_arte_san_fernando/obra-visor/actas-del-ano-1771-0/html/

Luego de esta interesante presentación, en la que la aspirante es vinculada con hombres de poder, el jurado resolvió lo siguiente: “La Junta en vista de distinguidas calidades de la referida señora, y del proceder de su dibujo por aclamación, y unánime consentimiento de todos los Vocales la creo, y declaró, Académica de honor, y de mérito por la Pintura, y acordó a despachen el aviso, y el titulo correspondiente”³⁷. Al respecto, es conveniente señalar que los dos grados adquiridos por Francisca de Zevallos eran para las mujeres un título sin valor en la práctica, dado que “era más bien un reconocimiento de estatus: títulos de honor para nobles y reinas”³⁸. Este proceso de premiación fue publicado oficialmente en el impreso *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes* del año 1772³⁹.

Un punto que merece especial atención es el siguiente: desde la fundación de la academia hasta el año 1772 fueron ocho las mujeres que recibieron títulos honoríficos⁴⁰. De esa información se extraen nombres, procedencia y la elección de géneros disímiles, como los retratos presentados por Faraona Olivier (1759) y María Carrón (1761), temas alegóricos y mitológicos de las manos de Catherina Cherubini (1761) y Ana Urrutia (1769). En tanto, el tema religioso solo fue abordado por Francisca de Zevallos. Las obras podían ser dibujos o pinturas.

Por su parte, Francisca Zevallos, eligió presentar un dibujo titulado *María Magdalena ante el sepulcro de Cristo* (Fig. 2), de pequeño formato (13,4 x 9,9 cm), que fue realizado sobre papel agarbanzado claro, en el cual se delineó con lápiz negro y se pigmentó con tinta y aguada gris. Al parecer, la excesiva modestia o la costumbre de la época le negó la posibilidad de poder firmar, pues en el reverso presenta otra hoja de papel verjurado claro, en donde se escribió a tinta: “Dibujada por la Señora Doña Francisca de Ceballos y Guerra natural de Lima, hija de los Señores Condes de las Torres, y Esposa de Don Nicolas Sarmiento, Gobernador de Cañete en el Perú. Académica de honor y de mérito por la Pintura en 16 de junio de 1771” (Fig. 3). La obra se completaba, según el

37. ARABASF. libro de actas de sesiones particulares, Secretario General, signatura 3-122, 16 de junio de 1771, f. 71v. Recuperada de <http://www.cervantesvirtual.com/portales/bellas-arte-san-fernando/obra-visor/actas-del-ano-1771-0/html/>

38. Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2009), 86 y 87.

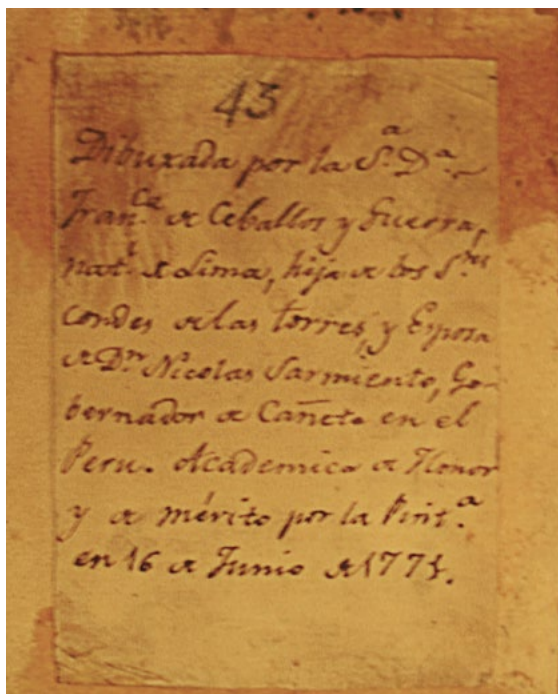
39. Real Academia de San Fernando, *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes* (Madrid: D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, 1772), 30.

40. Véase: Real Academia de San Fernando, *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro Señor a los discípulos de las nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 5 de julio de 1772* (Madrid: D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, 1772), 65-88.

Figura 2. Francisca de Zevallos, *Maria Magdalena ante el sepulcro de Cristo*, 1771. Lápiz negro, tinta y aguada gris sobre papel verjurado, 13,4 x 9,9 cm. Disponible en Museo de la Real Academia de Bellas Arte de San Fernando, <https://www.academiacoleccion.es.com/dibujos/inventario.php?id=P-2314>



Figura 3. Francisca de Zevallos, *Maria Magdalena ante el sepulcro de Cristo*, reverso, 1771. Tinta sobre papel, 13,4 x 9,9 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Arte de San Fernando.



inventario de dibujos de la Academia de San Fernando efectuado en 1804, con un “marquito de ébano y cristal”⁴¹, los que fueron retirados con posterioridad.

Formalmente, en el dibujo de formato vertical se observa a María Magdalena en un espacio cerrado, el que alude al sepulcro de “El redentor”. La fiel discípula de Cristo, vestida con amplias telas, lleva en su mano derecha un frasco de perfume y muestra parte de su cabellera suelta, conmemorando la ocasión en que lavó los pies de Jesús, secándolos con sus cabellos y ungiéndolos con un bálsamo. La Magdalena se encuentra apoyada sobre la tumba abierta de Cristo y en la lápida en primer plano aparece la siguiente inscripción: *Tulerunt Dominum meum* (se han llevado a mi Señor), expresión pronunciada por María Magdalena cuando se percata de la ausencia del cuerpo⁴². En el fondo, se aprecia el monte Gólgota, haciendo alusión a la crucifixión, hecho en donde Magdalena estuvo presente. El tópico de la imagen es evidente: la Magdalena es retratada meditando el inevitable destino del ser humano con la finalidad teológica de recordar a los fieles que su estadía en la tierra no es más que un preludio a la eternidad del reino de los cielos⁴³.

Desde el punto de vista compositivo el dibujo tiene como modelo una estampa de Rafael Sadeler (Fig. 4), imagen que Zevallos no se detiene en copiar literalmente, sino que la adapta, pues excluye las figuras del apóstol Pedro y a Juan evangelista del segundo plano. La obra de Zevallos mantiene la postura del cuerpo y el sombreado de la estampa, pero añade variantes como una resplandeciente aureola, el copón de cuerpo cilíndrico de diseños incisos y la lámpara encendida en la hornacina del fondo. En cuanto a la inscripción *Tulerunt Dominum meum* (presente en la lápida de primer plano y en el paisaje del monte Calvario que se aprecia desde del umbral) es probable que doña Francisca haya tenido como referencia una segunda fuente, la estampa de *Santa María Magdalena* (Fig. 5) de Hieronimus Wierix.

Ahora bien, una pregunta queda por formular: ¿por qué Francisca de Zevallos eligió el tema de la Magdalena ante el sepulcro de Cristo para ser evaluada como académica? Sobre ello se debe señalar que la imagen de la Magdalena reflexiva o meditando sobre la muerte, fue un tema de gran interés que recobró relevancia con los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, pues se

41. ARABASF. *Inventario de las obras de las tres nobles artes y de los muebles que posee la Real Academia de San Fernando*, 1804. Secretario General, signatura 3-617, f. 39v. Recuperada de https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1804_inventario.pdf

42. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial*, volumen II (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), 569-576; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, tomo 2, vol. 4 (Barcelona: Editorial del Serbal, 1997 [1957]), 293-306.

43. Susan Haskins, *María Magdalena. Mito y metáfora* (Barcelona: Herder, 1996), 299.



Figura 4. Rafael Sadeler, *María Magdalena y los apóstoles Pedro y Juan el evangelista en la tumba vacía de Cristo*, 1591. Grabado, 21,1 x 15 cm. Disponible en el Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-7533>



Figura 5. Hieronimus Wierix, *Santa María Magdalena*, 1596. Grabado, 22,5 x 16,3 cm. Disponible en el Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Maria+Magdalena&p=6&ps=12&st=Objects&ii=10#/RP-P-1904-821,70>

trataba de una “muestra importante de la consideración que de la muerte se tenía”⁴⁴. No obstante, creemos que la elección también podría tomarse como preludio a una decisión que doña Francisca tomaría a su regreso al virreinato del Perú dado que, a semejanza que María Magdalena que cambió de vida, renunciando a las vanidades del mundo, así lo haría Zevallos al ingresar a una casa de ejercicios espirituales a su regreso a su tierra natal.

Es así como sus últimos años los dedicaría a la vida contemplativa en la Casa de Ejercicios Espirituales del Sagrado Corazón, residencia inaugurada en 1752 por iniciativa de la filántropa María Fernández de Córdova y Sande, quien destinó una ingente cantidad de dinero para la adquisición del solar y la decoración⁴⁵. Fue hacia la década de 1780 cuando doña Francisca ingresó

44. Elena Monzón, “La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena”, en *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, eds. Rafael Zafra y José Azanza (Pamplona: Universidad de Navarra, 2011), 357.

45. Ricardo Estabridis, “La cultura emblemática jesuita en una Casa de Ejercicios Espirituales para señoras limeñas”. *Illapa Mana tukukuq*, núm. 8 (2011): 31.

a dirigir la casa de ejercicios, y con ayuda de su esposo Nicolás Sarmiento, conde de Portillo, realizó la restauración del edificio⁴⁶.

Su ardua labor bajo la dirección de la Casa de Ejercicios necesitó que tuviera “una perpetua residencia”⁴⁷ y cuyo cargo lo mantuvo hasta su fallecimiento en febrero de 1796. Entre sus bienes se registra una pequeña biblioteca de temas religiosos y filosóficos, en la que tuvo un lugar privilegiado, los “Estatutos de la Real Academia de San Fernando”⁴⁸, ejemplar que le traería a la memoria su título honorífico, pero también su valor como artista.

5. Conclusiones

En los casos analizados en este artículo se observan cuestiones divergentes y aspectos diversos que vincularon a distintas mujeres que llegaron a desempeñarse como artistas durante el periodo virreinal peruano. Examinando tales casos advertimos también la manera cómo se han proyectado a la sociedad de su época y cómo han llegado sus nombres como fuente de análisis para la historia del arte. Por un lado, la actividad artística desarrollada por mujeres (como Josefa Pérez y Leonor Rivera) se hizo conocida debido a la necesidad que tuvieron de trabajar, al asumir la dirección de talleres heredados de sus esposos. Asimismo, el caso especial de Juana Valera y el interesante documento que brinda pautas de su prolífica producción pictórica, despejan toda duda sobre su labor, al ver que corresponde, no al quehacer de una aficionada, sino al de una comprometida pintora. Aunque aún no es posible determinar si dirigió un taller, firmó contratos o donó sus obras a recintos religiosos, sí es un hecho que el inventario de bienes (elaborado a raíz del fallecimiento de su esposo y su consecuente condición de viuda) ha permitido conocer su actividad en Lima de la segunda mitad del siglo XVII.

Desde otras circunstancias sociales e intereses personales es posible analizar el caso de Francisca de Zevallos, miembro de la élite virreinal peruana, quien fue la única artista proveniente de las posesiones de la corona española en tierras americanas que logró acceder a un cargo honorífico otorgado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

46. AGN. Escribano Ignacio Ayllón Salazar, protocolo 90, 2 de enero de 1796, fs. 331v-332r.

47. AGN. Escribano Ignacio Ayllón Salazar, protocolo 90, 2 de enero de 1796, f. 333v.

48. Se realizaron dos inventarios de los bienes de la condesa del Portillo. El primero, el 10 de mayo de 1796, y el segundo, al siguiente, el día 11. El registro completo de la biblioteca figura en el primer inventario. Véase: *Inventario de bienes de la condesa de Portillo*, 10 de mayo de 1796. Véase en AGN, escribano Ignacio Ayllón Salazar, protocolo 90, fs. 439v-440r.

De esta manera se ponen en evidencia dos circunstancias sociales diametralmente opuestas: la premura económica y el deseo de conseguir un reconocimiento honorífico. No obstante, para todos los casos aquí presentados prevalece el papel del arte para empoderar a la mujer en un contexto claramente restrictivo como lo fue la sociedad virreinal.

Fuentes documentales

Archivo Arzobispal de Lima (AAL). Lima.

Archivo General de la Nación (AGN) Lima.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF). Madrid.

Bibliografía

Alcalá, Luisa Elena. "La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas". En *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, 16-68. Madrid: El Viso. Fomento Cultural Banamex, 2014.

Azcárate, Isabel. *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

Carvajal y Lancaster, Joseph de. *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, con el nombre de S. Fernando*. Madrid: Casa de Antonio Marin, 1752.

Cao, Marián. "La creación artística: un difícil sustantivo femenino". En *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, coordinado por Marián Cao, 13-47. Madrid: Narcea Ediciones, 2000.

Diego, Estrella de. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

Estabridis, Ricardo. "La cultura emblemática jesuita en una Casa de Ejercicios Espirituales para señoras limeñas". *Illapa Mana tukukuq*, núm. 8 (2011): 29-41.

Hampe, Teodoro. "Imagen y participación de las mujeres en la cultura del Perú virreinal: una aproximación bibliográfica". En *Historia de las mujeres en América Latina*, editado por Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia, 137-158. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.

Harth-Terré, Emilio y Márquez, Alberto. *Pinturas y pintores en Lima virreinal*. Lima: Librería e imprenta Gil, 1964.

- Haskins, Susan. *María Magdalena. Mito y metáfora*. Barcelona: Herder, 1996.
- Holguín, Anthony. "Francisca de Zevallos y Rivera, una pintora limeña en la Real Academia de San Fernando de Madrid". En *Arte, artista y campo artístico*, editado por Luz Morales, Elena Grau-Llevería y Fernando Villegas, 37-60. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2020.
- Lavín, Daniel. "Mujeres en las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1846)". En *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras y coleccionistas*, editado por Beatriz Blasco Esquivas, Jonatan Jair López y Sergio Ramiro Ramírez, 717-734. Madrid: Abada Editores, 2021.
- Lohmann Villena, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII". *Revista Histórica*, Tomo XXIII (1940): 5-30.
- . *Los ministros de Audiencia de Lima en el reinado de los Borbones (1700-1821). Esquema de un estudio sobre un núcleo dirigente*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1974.
- Luque Carrillo, Juan. "Organización gremial de los maestros de las artes plásticas en el virreinato de la Nueva España. Acontecimientos sociológicos y principales manifestaciones". *Visioni LatinoAmericane é La rivista del Centro studi per l'America Latina*, núm. 20 (2019): 114-128.
- Mannarelli, María Emma. *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana*. Lima: Estación La Cultura, 2018.
- Martín y Herrera, Félix. "Reseña del condado de Santa Ana de las Torres". *Genealogía: Revista del Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas*, núm. 16 (1976): 157- 160.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- Mejías, María. "El nacimiento de la última audiencia indiana. Sede, artistas y costes de la Audiencia de Cuzco". *Laboratorio de Arte*, núm. 8(1995): 193-206.
- Mesa, José y Gisbert, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Tomo I. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- Molina, Miguel. "Lorenzo Felipe de la Torre, un canario con intereses en Perú. (Una petición de mercedes frustrada)". En *II Coloquio de Historia Canario-Americana*. Tomo 2, editado por Alfonso Armas, 95-106. Las Palmas: Editorial Mancomunidad de Cabildos, 1977.
- Monzón, Elena. "La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena". En *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, editado por Rafael Zafra y José Azanza, 529-540. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011.
- Moreno, Alfredo. *El virreinato del marqués de Castelfuerte, 1724-1736. El primer intento borbónico por reformar el Perú*. Madrid: Editorial Catriel, 2000.

- Muñoz, Pilar. "Mujeres españolas en las artes plásticas". *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 21(2009): 73-88.
- Nochlin, Linda. ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz, 17-43. México: Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma de México, 2007.
- O'Phelan, Scarlet. "Las viudas de empresarios mineros en el Perú borbónico". *Histórica* XXVII (2003): 357-363.
- Pérez-Mallaina, Pablo. *Retrato de una ciudad en crisis: la sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2001.
- Pollock, Griselda. Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz. México: Universidad Iberoamericana y Universidad Nacional Autónoma de México, 141-158, 2008.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*. Madrid: Casa de D. Gabriel Ramírez, Impresor de la Real Academia, 1757.
- . *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro Señor a los discípulos de las nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 5 de julio de 1772*. Madrid: D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, 1772.
- Réau, Louis *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 2, vol. 4. Barcelona: Editorial del Serbal, (1997 [1957]).
- Rizo Patrón, Paul. *Linaje, dote y poder. La nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Rosas, Claudia. "Educando al bello sexo: la mujer en el discurso ilustrado". En *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*, editado por Scarlett O'Phelan, 377-422. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú & Instituto Riva-Agüero, 2015.
- . Introducción. En *Género y mujeres en la Historia del Perú. Del hogar al espacio público*, editado por Claudia Rosas, 11-23. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial*. Volumen II. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.
- Vinatea, Martina. "Mujeres escritoras en el virreinato peruano durante los siglos XVI y XVII". *Histórica*, núm.22 (2008): 147-160.
- Wuffarden, Luis Eduardo. "Barroco inicial y afirmación retórica". En *Enciclopedia temática del Perú. Arte y Arquitectura*, 28-38. Lima: Empresa Editora El Comercio, 2004.

De lo erótico en “la virtud”. El placer de mirar a la mujer en la pintura moderna

ON THE EROTIC IN “VIRTUE”:
THE PLEASURE OF GAZING AT WOMEN
IN MODERN PAINTING

Carmen Rodríguez Serrano

Universidad de Sevilla

Resumen

El presente texto pretende ser una aproximación al análisis de la figura sexualizada de la mujer dentro del marco del arte cristiano, a través de una selección de pintura religiosa de los siglos XVI y XVII. Las representaciones femeninas extraídas del Antiguo y del Nuevo Testamento, han sido muy frecuentes en la Historia del Arte, teniendo un número importante de ellas, un carácter profundamente sensual y erótico, donde el gusto del cliente y la complacencia del pintor prevalecen incluso sobre las limitaciones morales, en el ámbito privado. De este modo, pasajes como el de las hijas de Lot o diferentes martirios de santas, entre otros, lejos de evidenciar la virtud y el sacrificio y manifestarlo mediante sus atributos iconográficos, se convierten en instrumentos para satisfacer al espectador mediante el placer de mirar la obra.

Palabras clave

Erotismo; mujeres; santidad; pintura; Barroco; Renacimiento.

Abstract

This text aims to be an approach to the analysis of the sexualized figure of women within the framework of Christian art, through a selection of religious painting from the 16th and 17th centuries. Female representations taken from both the Old and New Testaments have been very common in the History of Art, with a significant number of them, as will be revealed, of a deeply sensual and erotic character, where the taste of the client and the pleasure of the

painter prevail over moral limitations. In this way, passages such as that of Lot's daughters or different martyrdoms of saints, among others, far from evidencing virtue and sacrifice and manifesting it through their iconographic attributes, become instruments to satisfy the viewer through the pleasure of look at the work.

Keywords

Eroticism; women; holiness; painting; Baroque; Renaissance.

I. Introducción

Mucho se ha escrito y reflexionado en torno al deleite producido por las artes en el contexto occidental y cristiano. Son numerosas las publicaciones que abordan la cuestión, de modo directo o transversal entre sus páginas¹, así como crecientes las investigaciones referentes a la presencia de este asunto en el panorama creativo desde los orígenes hasta la actualidad, haciendo un especial hincapié en el uso del cuerpo de la mujer como reclamo de erotismo y sensualidad². Por todo ello, este trabajo no ambiciona ser un compendio de lo anterior, sino que aspira a exponer cómo en el contexto de la pintura europea cristiana de los siglos XVI y XVII, y en concreto, en el marco católico anterior y especialmente posterior a Trento, se desarrollan no pocas imágenes que, lejos de destilar santidad, piedad y espiritualidad, manifiestan a través de lo formal otras formas de fervor, mucho más mundanas, vinculadas a lo puramente carnal e imaginativo. Así, obras con temática bíblica, mariana o martiriológica, cuya protagonista es la mujer, proliferan entre los encargos de la época, debido al gusto de un cliente, primordialmente varón, que busca legitimar su observación complaciente del cuerpo femenino, así como una "cierta posesión del mismo" sin recurrir a la materia profana. En este sentido y mediante una estudiada selección de ocho óleos, esencialmente de maestros italianos, con una mirada

* Agradezco de manera muy especial al profesor Enrique Valdivieso y a la profesora Magdalena Illán los comentarios y reflexiones sobre el tema, que, sin duda, han ayudado a enriquecer este texto. También agradezco a los museos de procedencia de las pinturas reproducidas, la oportunidad de presentarlas en este estudio.

1. Edward Lucie-Smith, *La sexualidad en el arte occidental* (Barcelona: Ediciones Destino, 1992); Kenneth Clark, *El desnudo* (Madrid: Alianza Editorial, 1981); George Bataille, *El erotismo* (Barcelona: Editorial Tusquets, 1997); entre otras muchas.
2. Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco* (Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 1998); Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2020); Lynda Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (Madrid: Editorial Tecnos, 1998), entre otros ejemplos.

que se distancia de la de ciertas pintoras coetáneas, se evidenciará cómo se impone la presencia física, la seducción o la tentación sobre la cuestión sacra, que tan sólo queda relegada a unos pocos detalles iconográficos, en el más explícito de los casos. Los mismos, evidencian, además, el crecimiento de ciertos prejuicios asociados a las imágenes de mujeres, aún más si cabe, en el plano del arte religioso³.

2. Pretextos convincentes: Aproximación a la representación de la mujer en la Edad Moderna cristiana

El gusto por creer en los sentidos, incluso más allá de su reafirmación mediante la razón, o por elevar el espíritu a través de su estímulo, es algo que se desarrolla en el arte europeo y muy especialmente en la pintura, debido a su eminente carácter descriptivo, desde finales del siglo XVI. A partir del Concilio de Trento, como se profundizará un poco más adelante, la pintura religiosa, experimentó un aumento considerable en su producción. No es de extrañar teniendo en cuenta que, por parte de la Iglesia, hubo una reconsideración de pasar a la ofensiva contra la Reforma, y para ello, se sirve de uno de los instrumentos más poderosos que existe: la imagen. Así, se despliega toda una propaganda al servicio de la fe, con la que se busca mover la piedad a través de un lenguaje claro y elocuente. Dentro de esta amplia proliferación de símbolos, ganarán mucho peso las representaciones con tinte erótico e incluso con fuertes connotaciones sexuales, conforme se avance hacia el Barroco, donde se utilice el cuerpo femenino como un claro reclamo de seducción e interés. En el Renacimiento, lo corpóreo y el desnudo, asociado a la voluptuosidad, adquirieron un carácter cada vez más próximo a lo sensual.

En un principio, dicho motivo lo haría dentro del ámbito mitológico, donde estaba plenamente justificado, para luego llegar al religioso, con una serie de matices, que nada tienen que ver con la retórica, la sugestión y el asalto a los sentidos del imaginario del siglo XVII. En esa búsqueda de abrumar al espectador e incentivar la convicción religiosa, se desarrolló un arte erótico, necesitado de unos férreos límites que no siempre se respetaron y que entran en una gran contradicción. De este modo, Lynda Nead define el erotismo como "el borde entre la respetabilidad y la no respetabilidad, entre el deseo puro y

3. Se han seleccionado ocho pinturas realizadas por artistas varones para resaltar, de manera mucho más evidente, el componente erótico femenino en sus lienzos de temática religiosa.

el impuro"⁴, introduciendo ya en escena la consecuencia del mismo, el deseo, que cuando es satisfecho, genera gozo. En este sentido y ya desde la cultura renacentista, se alcanza "lo que parece el uso natural de las artes: proporcionar placer" siendo este el más significativo de los cambios producidos en ese momento, según Peter Burke⁵. En la misma línea, y destacando el poder que tienen las imágenes para transmitir emociones, David Freedberg subrayó que "las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas y emprenden viajes para llegar hasta donde están"⁶. Esta idea, llegó a ser aún más evidente, cuando el autor, tras estudiar a Armenini y algunos de sus escritos de 1587, sentencia que "la vista el más perfecto de los sentidos externos"⁷, alcanzando la conclusión de que "los ojos son más susceptibles que los otros sentidos"⁸. No cabe duda, si se parte del empuje de la mirada, que las artes son fundamentales para propiciar sentimientos e idearios y, como no podía ser de otra manera, entre la amplia cantidad de pinturas que se desarrollan entre los siglos XVI y XVII, hay muchas escenas extraídas de los textos sagrados, donde modelos masculinos y femeninos se erigen como instrumentos de moral y fe, sin renunciar a una serie de matices sensuales en su presentación formal. No obstante, y como ya apuntaba Lucie-Smith "la asociación de la iconografía sagrada y la profana es una característica del arte barroco"⁹. Llegados a este punto, y sin olvidar el tema del presente trabajo, hay que destacar y matizar que, entre los modelos previamente señalados, habrá un especial interés por la exhibición física de la mujer, no sólo desnuda, vinculado claramente al deleite de una sociedad con un gusto bien definido. Como ya recalcó en su momento Linda Nochlin, "las representaciones de la mujer en el arte se basan en —y sirven para propagar— premisas que la sociedad en general, y los artistas en particular (...) aceptan sin discusión (...) Se trata de premisas que se manifiestan tanto en las artes visuales como en las elecciones temáticas de los cuadros (...) Premisas sobre la debilidad y la pasividad de la mujer y sobre su disponibilidad sexual para las necesidades de los hombres"¹⁰.

Sin olvidar el contexto histórico en el que se desarrolla esta investigación, hay que comprender que tras estas imágenes había mucho más que la intención

4. Lynda Nead, *El desnudo femenino*, 166.

5. Peter Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 138.

6. David Freedberg, *El poder de las imágenes* (Madrid: Cátedra, 1992), 19.

7. Gio Battista Armenini, *De veri precetti della pittura* (Rávena: 1587), 34.

8. Freedberg, *El poder de las imágenes*, 20.

9. Lucie-Smith, *La sexualidad en el arte occidental*, 80-81.

10. Linda Nochlin, *Mujeres, Arte y Poder y otros ensayos* (Barcelona: Editorial Planeta, 2022), 17-18.

de plasmar un pasaje bíblico o el padecimiento de una mártir, existiendo el propósito de generar placer. Ello es, en ocasiones, mucho más evidente que en otras, tal y como se presenta en la selección de pinturas que aquí se analizan y en las que incluso en algunos ejemplos, se ha prescindido del *atrezzo* iconográfico que, por decoro, se mantiene en otras obras de este tipo. Lógicamente, y rompiendo "con el mito de la neutralidad de las imágenes artísticas", ya Patricia Mayayo reivindicaba a la hora de tratar la figuración femenina a lo largo de la Historia del Arte Universal que "una obra de arte no es un producto inocente, desprovisto de carga ideológica, sino que por el contrario responde a los discursos dominantes en la sociedad en la que fue creado"¹¹. Así, la proliferación de estas mujeres sumisas y pasivas a un espectador activo revela que estas representaciones fueron objeto de intercambio entre varones también en la iconografía barroca¹², incluso bajo el prisma del decoro cristiano.

2.1. UN CONTEXTO A FAVOR: LA RETÓRICA SAGRADA EN LAS IMÁGENES

Como ya se ha apuntado, desde el siglo XVI, la retórica del erotismo está presente en las artes, imbuida, eso sí, de una serie de limitaciones formales y comunicativas en cierta manera alejadas de la realidad, que restringían cualquier desvío o corrupción del espíritu. De este modo y existiendo obras cargadas de sensualidad, estas no traspasaban determinadas fronteras que sí se atravesarían en el siglo XVII, destinando "lo conveniente y lo propio a cada lugar y ocasión," como corresponde a la teoría del decoro desarrollada en el *Cinquecento*¹³. Maravall, al plantear una clara evolución y al tratar el Barroco, habla del mismo "como una cultura dirigida"¹⁴, "ordenada por la prudencia"¹⁵. Ésta, según el autor, "responde al común punto de vista de las gentes del Barroco", y por ello, casi con certeza, la misma, "por debajo de sus desmesuras y exageraciones", define el "aspecto de una cultura cuyo desorden responde a un sentido, está regulado y gobernado"¹⁶.

Sin duda, será en el tránsito hacia el *Seicento* donde se materialicen con fuerza las enseñanzas y preceptos desarrollados en el Concilio de Trento. Así, el ideario de San Ignacio de Loyola y el *Decreto sobre las imágenes* alcanzan su verdadera influencia en estos momentos. No obstante, no será hasta la generación de 1630 cuando "la prescripción de este último que recomienda

11. Mayayo, *Historias de mujeres*, 164-165.

12. Mayayo, *Historias de mujeres*, 148.

13. Fernando Checa y José Miguel Morán, *El Barroco* (Madrid: Ediciones Istmo, 2001), 215.

14. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco* (Barcelona: Editorial Ariel, 1986), 132.

15. Maravall, *La cultura del Barroco*, 140.

16. Maravall, *La cultura del Barroco*, 141.

un sensualismo ante la imagen sagrada —que la divinidad de las figuras pueda ser captada por los ojos del cuerpo y expresada en colores y figuras— empiece a ser tenida en cuenta¹⁷. Para ello, la Iglesia, ayudada por las órdenes religiosas y especialmente por los jesuitas, intervino en la concepción de las artes, elaborando una novedosa iconografía sagrada, “buscando un lenguaje eficaz con el que deleitar, persuadir y conmover”¹⁸, que en ocasiones fue tratado por los artistas con una libertad sin precedentes. Ya se ha puesto de manifiesto el importante papel que jugó el erotismo en las artes desde el Renacimiento y especialmente en el Barroco para emocionar e incitar al espectador. Sin embargo, el hecho de vincularlo a “la virtud” entendida como decencia, pudor, ética, moralidad o santidad, entre muchos otros conceptos, generó ciertas contradicciones entre la plástica de la Edad Moderna. Al respecto, Checa y Morán en su libro titulado *El Barroco* ya advertían que este “es un momento en el que la pluralidad de tendencias contrapuestas es el rasgo más característico y cuya complejidad ha de estudiarse en atención a los distintos intereses que bullían en una sociedad que había dejado de ser uniforme”¹⁹. Pero volviendo a la cuestión sacra, Louis Cardaillac indicaba que “el criterio principal de la santidad es la práctica notable de los preceptos evangélicos. No se trata de despreciar la vida humana sino de renunciar a los placeres de la vida, y eso por amor a Cristo”²⁰. Sin ningún tipo de vacilación, los ejemplos elegidos como tema en estas obras, encarnaban tal entrega a Dios, pero el espíritu contradictorio del Barroco, plasmado en “lo sagrado vs lo profano”²¹, se aprecia en que precisamente esa “renuncia a los placeres de la vida”, sólo está presente en la modelo, en la mujer, y no en el espectador, para el que se ha creado la imagen y que, es precisamente, el que, a través de su ejemplo, debe alcanzar la excelencia. Si se sigue reflexionando al respecto, aparece una idea que regula tal cuestión, “establecer límites”, o tener presente la ya mencionada prudencia. La mayoría de estas obras, generadoras de deseo, canalizan esos impulsos que no trascienden más allá de la observación de las mismas y de la complacencia que produce poseerlas. George Bataille medita sobre la belleza de estas imágenes marcando tales límites: “¡Qué dulce es quedarse en el deseo de exceder, sin llegar hasta el extremo, sin dar el paso! ¡Qué dulce es quedarse largamente ante el objeto

17. Checa y Morán, *El Barroco*, 22.

18. Bornay, *Mujeres de la Biblia*, 18-19.

19. Checa y Morán, *El Barroco*, 18.

20. Louis Cardaillac, “Erotismo y santidad,” *Cahiers d'études romanes*, núm. 26 (2013): 135-136.

21. Juan Carlos Lozano López, “Reflexiones sobre el gusto en la pintura barroca”. En *Simpósio Reflexiones sobre el gusto (Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010)*, coordinado por Ernesto Carlos Arce Oliva, Alberto Castán Chocarro, Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012), 31.

de ese deseo, manteniéndonos en vida en el deseo, en lugar de morir yendo hasta el extremo, cediendo al exceso de violencia del deseo!"²². De este modo, la posesión de la obra tiene la obligación de "apacar tal deseo" y de marcar una frontera ante lo inmoral. Como observa Argüello del Canto en su tesis doctoral sobre lo erótico en la pintura barroca española, "el ser humano no puede sustraerse a los deseos y pulsiones que son naturales a la especie, y aunque la religión, o mejor dicho algunos sectores ortodoxos (...) pretendiese imponer la represión sexual, la realidad fue que durante el siglo XVII hubo en verdad una gran relajación en las costumbres"²³. No se puede obviar, a pesar de ello, que tanto el erotismo, que excita el placer sexual, como la sensualidad que satisface los sentidos, especialmente, la vista, como señalaba Freedberg, corresponde a un ámbito de cierta privacidad. En este sentido, Bataille subraya que "el erotismo se define por el secreto. No puede ser público"²⁴, lo que genera que la pintura o la escultura que contenga tal temática se convierta en un objeto que imponga cierto tipo de exclusividad para su espectador. No obstante, y volviendo a la "prudencia" y al comedimiento, esta experiencia no debía transgredir los límites del vicio o la obscenidad, "que se define en términos de exceso, como forma más allá del límite, más allá del marco y la representación"²⁵.

2.2. EL ARTISTA Y SU PÚBLICO. UN COLECCIONISMO AL SERVICIO DE LA FE

Tras abordar la importancia de las imágenes, así como la enorme proliferación de la presencia femenina en las mismas, es fundamental profundizar en quiénes fueron sus destinatarios y con qué intención las adquirieron. No hay duda de que los artistas trabajaron siempre con el empeño de vender su obra, y al postularse esta temática como una apuesta segura dentro del gusto predominante entre aquellos que adquirirían objetos artísticos, por supuesto la incluyeron en su repertorio. A este respecto, tal y como ya se ha expuesto previamente, durante el Renacimiento hubo una serie de limitaciones que implicaban que "ni los artistas ni los patronos" tuviesen libertad absoluta para hacer elecciones estéticas, puesto que esta estaba limitada por los gustos de su época²⁶. Tal circunstancia, presente igualmente en la posterior etapa barroca, sí adquiere algo más de "libertad" en dicho momento, debido al incremento del

22. Bataille, *El erotismo*, 147.

23. Candelas Argüello del Canto, "Lo sensual, lo erótico y lo sexual en la pintura barroca española" (tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2018), 389.

24. Bataille, *El erotismo*, 257.

25. Nead, *El desnudo femenino*, 40.

26. Burke, *El Renacimiento italiano*, 141.

número de encargos privados por parte de unos coleccionistas que, partiendo de la inclinación hacia las imágenes religiosas sugerentes, irán un paso más allá y solicitarán escenas cargadas de erotismo. Dichos pasajes, tomaran como modelos a mujeres que son ejemplos de virtud cristiana, aunque, sin embargo, no parecen inspirar a sus propietarios por tal cualidad. Las mismas, tal y como se verá en la selección elegida por la autora, muestran a mujeres mártires, santas o a la propia Virgen, ubicadas en espacios aislados, sin definición, donde prevalece su anatomía semidesnuda o una pose sugerente que el espectador disfrutaría en soledad, en el ámbito privado, lejos de la reprobación social, generándose de ese modo un pacto, casi personal, entre artistas y propietarios.

En la Edad Moderna, “la más habitual de las modalidades de adquisición de pinturas en el siglo XVII era el encargo”²⁷. Baxandall, ya señaló que la mejor pintura del siglo XV fue hecha sobre la base de un encargo, donde el cliente pedía una obra a realizar de acuerdo con unas peticiones bien definidas²⁸. Además de la petición directa, existieron otros tipos de relaciones comerciales entre clientes y pintores, que oscilaron entre el estrecho vínculo en el proceso creativo y el mecenazgo, hasta los encargos puntuales. A ellas, se sumó una práctica, durante el periodo barroco, según Haskell, en la que los artífices guardaban “en sus estudios un pequeño número de cuadros, a menudo sin terminar, que mostraban a los clientes visitantes como ejemplos de sus obras” y en el caso de que estos se sintieran atraídos por la misma, se acordaba un precio por el que se terminaba²⁹.

Pero retomando la cuestión de quiénes eran los destinatarios, hay que partir de una idea común en el desarrollo artístico occidental. Sin duda, será la Iglesia el gran mecenas del arte, y por ello, la temática que predominó hasta el siglo XVII, como no podía ser de otro modo, fue la religiosa. Además de tal institución, las grandes familias de la nobleza, vinculadas tanto a los altos mandos eclesiásticos, como a las cortes absolutistas europeas y los propios monarcas y príncipes, estarán entre los grandes coleccionistas de este periodo, junto a la pujante burguesía holandesa, comerciantes, funcionarios, etc., entre otros. Esta clientela, ya había manifestado desde muy pronto, un claro gusto por la sensualidad asociada a obras profanas, donde la provocación y el desnudo estaban justificados o permitidos mediante la temática mitológica. Tal gusto, lógicamente, no se limitaba a la representación física de Venus o de las Gracias,

27. Lozano López, “Reflexiones sobre el gusto en la pintura barroca”, 37.

28. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978), 15.

29. Francis Haskell, *Patronos y pintores* (Madrid: Cátedra, 1984), 32.

sino que, con el avance y desarrollo de las imágenes cristianas sugerentes en el marco de la Contrarreforma, también se hizo latente en la Virgen o las santas.

Un asunto fundamental en todo el proceso de realización de estas obras o encargos es que los pintores, se sometían a un modelo dado, que solía ser una estampa o un texto hagiográfico, que prefijaba el cliente o un mentor iconográfico³⁰. En el caso de la pintura religiosa, aún era más evidente, y desde luego, ésta debía alejarse de cualquier atisbo de desvirtuación. Sin embargo, tal y como ya se ha señalado, los ejemplos aquí tratados corresponden a unas manifestaciones que presentan tales libertades a la hora de exponer la figura religiosa femenina, que se presupone que también debió haber recomendaciones por parte de los clientes, aunque no precisamente para evitar lo carnal, sino más bien para hacerlo prevalecer sobre lo sagrado. Mucho más sumisos, por el contrario, serán con respecto a las indicaciones que aclaraban la ubicación de estas pinturas. Lógicamente, si la Iglesia estableció una serie de pautas al respecto, es porque las permitía y, en cierto modo, las legitimaba. Como ya se advirtió, el erotismo conllevaba privacidad, y es en este ámbito donde el espectador puede manifestar un papel activo sobre la pasividad prefijada de estas “virtuosas”. Decía Freedberg que “la posesión de lo que se encuentra representado constituye la base erótica del verdadero entendimiento”³¹. Sin duda, poseerlas, pero en un lugar íntimo, siguiendo el modelo de las colecciones reales, donde los reyes aglutinaban obras eróticas, integradas por temática mitológica y religiosa, que eran dispuestas en alcobas o en estancias próximas a ellas³². En esa línea, el citado autor presenta un texto de Mancini, en el que remarca la necesidad de “una ubicación apropiada de los cuadros y la decoración de los dormitorios”³³. Así éste insiste en que “habrán de colocarse cosas lascivas en las habitaciones privadas, y el padre de familia deberá mantenerlas cubiertas para descubrirlas sólo cuando entre en ellas con su esposa o con alguna otra persona íntima no demasiado remilgada”³⁴. Claramente, este tipo de obras debían ocultarse y recluirse en el más estricto medio personal, en cierta manera, porque los propietarios, eran plenamente conscientes del poder que estas tenían, puesto que fueron realizadas para satisfacer y propiciar los instintos libidinosos y sexuales³⁵; y es que como decía Wittkower, “los austeros Papas de finales del siglo XVI, y los

30. Lozano López, “Reflexiones sobre el gusto en la pintura barroca”, 38.

31. Freedberg, *El poder de las imágenes*, 360.

32. Argüello del Canto, “Lo sensual, lo erótico y lo sexual en la pintura barroca española”, 390.

33. Freedberg, *El poder de las imágenes*, 21.

34. Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (Roma: Editado por A. Maruchi, 1956), 1-143.

35. Relevante es el hecho de que Mancini mencione a la esposa del “padre de familia”, que, en este caso, también tendría un papel activo en la observación y sugestión ante la imagen. Por el contrario, se podría entender que ellas, al igual que las mujeres representadas en las obras, dependían de la voluntad del propietario y de sus deseos y gustos.

grandes Santos contrarreformadores se habrían horrorizado del arte sensual y exuberante de la época de Bernini³⁶.

Además de los artistas ya presentados, en el siglo XVII, hubo grandes maestras que también trataron los “principales géneros artísticos de aquellas épocas, creando iconografías en disparidad con la de sus compañeros³⁷. En este sentido, se verá que matices puramente sexuales y violentos, que sí predominan en las obras de ellos, ellas los abordan, en general, con la misma fuerza e intensidad, pero recalcando otros valores o particularidades sobre las modelos. No obstante, la clientela de estas artistas era la misma que la de los pintores, por lo que también recibieron encargos donde había que resaltar determinados aspectos carnales. De este modo, aunque con una temática menos conflictiva, por estar al margen del asunto religioso, Elisabetta Sirani realiza una *Porcia hiriéndose el muslo*, dentro de un contexto plenamente erotizado, para un aposento privado de Simone Tassi³⁸, que pone de manifiesto el interés que estos temas suscitaban y, por tanto, lo que los pintores, en general, trabajaron. Todo ello revela un interesante entramado, donde se satisface las necesidades de una clientela, cada vez más demandante de una temática, que requiere no sólo de la maestría de los artistas en el carácter persuasivo de la obra, sino también en los aspectos eróticos y carnales. Y es que no se puede obviar, que la inspiración anatómica se hizo partiendo de estampas previas o recurriendo a la imaginación de aquellos, siendo por ello el resultado final tan evocador y demandado.

3. Mujeres de la Biblia y mártires. Su veneración formal

Peter Burke a la hora de analizar las bases del desarrollo del patronazgo artístico en el Renacimiento italiano, destacó varios elementos: la piedad, el prestigio y el placer³⁹. Sin duda, los tres fueron fundamentales no sólo en el ámbito que él delimitó, prolongándose hacia toda la Europa católica y por supuesto, durante el Barroco. Pero de ellos, hay dos que destacaron especialmente a partir del XVII y que, sin duda, prevalecen en este análisis, la piedad y el placer, o, mejor dicho, la simbiosis de ambos: el placer a través de las imágenes

36. Rudolph Wittkower, *Arte y Arquitectura en Italia (1600-1750)*, (Madrid: Cátedra, 1979), 140.

37. Rocío de la Villa, coord., *Maestras* (Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2023). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Madrid, 31 de octubre de 2023-4 de febrero de 2024. 14.

38. Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad* (Barcelona: Ediciones Destino, 1992), 89-92.

39. Burke, *El Renacimiento italiano*, 98.

piadosas. Éstas irán más allá de la mera veneración formal, marcada por la desnudez, al incluirse, además, numerosas estrategias expresivas cargadas de violencia o brutalidad en lo representado, con las que conmover al espectador. Las creaciones estudiadas a continuación, desprovistas de un espacio reconocible, e incluso en ocasiones de los detalles que permitirían identificar el pasaje, muestran a unas mujeres de gran presencia física que desvestidas o cubiertas, han sido realizadas con una firme intención: ser observadas en su plenitud. La violencia, la potencia o incluso la crueldad con la que se trataron los temas religiosos, estuvo legitimada por el carácter pecador de algunas de estas mujeres, sin embargo, ¿cómo se legitima que en vez de Salomé o las hijas de Lot, entre otras, se presente a modelos de decoro o decencia con connotaciones sexuales? La respuesta, como ya se ha adelantado en líneas anteriores es sencilla: son vías de satisfacción para el cliente. En este sentido y de una extraordinaria fuerza física y compositiva es el ejemplo de *La Virgen con el Niño* que realizó el flamenco Jan Gossaert y que se fecha entre el 1527 y 1530 (Fig. 1). Siendo una de las figuras más relevantes de la iconografía sacra, la Virgen tuvo un importante desarrollo visual a partir del Gótico y especialmente en el Renacimiento. En ella, según Freedberg, se daba "la combinación más perfecta posible de amor materno y sexualidad juvenil"⁴⁰ y "el deseo sexual dirigido hacia las mujeres de este mundo", se materializó en su presencia de modo conveniente⁴¹.

La Virgen y su imaginario presentan una particularidad o contradicción, habitual en la estética barroca e incluso con anterioridad, como se demuestra en esta obra, y es que, aun siendo una mujer inmaculada, a la que se le niega un carácter sexual, este está muy presente en su plasmación. Las imágenes que incitaban al deseo de una figura casta y pura resultaban absolutamente incoherentes, pero proliferaron entre los coleccionistas. A ello contribuyó el hecho de que la Iglesia alentara el culto y adoración a la madre de Dios, generándose un sentimiento afectuoso en el que no es fácil discernir entre el amor erótico y el espiritual y que se complica aún más, al ser la misma un ejemplo de lo bello⁴². Esta circunstancia es extrapolable a las diferentes mártires vírgenes que promovieron la fe, que incluso fueron torturadas al rechazar cualquier mancha sobre su cuerpo, y que finalmente acabaron siendo representadas como "objetos" de deseo, más que desde la perspectiva de ensalzar su sacrificio.

María, plenamente identificable aquí, muestra las características manieristas "del arte del norte de Europa, que conserva una cierta torpeza en su

40. Freedberg, *El poder de las imágenes*, 361.

41. Freedberg, *El poder de las imágenes*, 362.

42. Freedberg, *El poder de las imágenes*, 364.



Fig. 1. Jan Gossaert, *La Virgen con el Niño*, 1527 – 1530. Óleo sobre tabla, 63 x 50 cm (P001930). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

aproximación al material erótico”⁴³. En ella, su pintor, más conocido como Mabuse, reproduce un modelo sensual sobre una imagen sagrada. Éste, que conocía las fórmulas del Renacimiento italiano, crea una obra donde los convencionalismos están muy presentes. Kenneth Clark, se refiere a la producción de este autor, cuyo repertorio está repleto de desnudos, como “curiosamente indecente”⁴⁴, precisamente por el resultado, de la misma. La escena presenta a una Virgen ricamente vestida y enjoyada, que mira hacia fuera del cuadro, quizás al espectador, mientras uno de sus pechos queda al descubierto. La pose concupiscente, como se observa en la gestualidad de sus dedos entre el libro e incluso en el modo de reclamar con la mirada el ser observada, revela la intencionalidad de su creación: incentivar la devoción desde una perspectiva, eso sí, puramente carnal. La pieza, que perteneció a Felipe II, y que fue entregada por este al Monasterio de El Escorial en 1572⁴⁵, posee símbolos

43. Lucie-Smith, *La sexualidad en el arte occidental*, 57.

44. Clark, *El desnudo*, 320.

45. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-con-el-nio/3fe6cf49-0cb5-44d9-ad9f-b0655c4564c7>



Fig. 2. Tiziano Vecellio di Gregorio, *Salomé*, hacia 1550. Óleo sobre lienzo, 87 x 80 cm (P000428). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

tan elocuentes como la manzana, que lleva el Niño en la mano y que vincula a María con Eva. Esto, que se relaciona con la Redención, no deja por otro lado de recordar, al Pecado Original.

Como ya se señaló, resulta contradictorio encontrar referencias libidinosas asociadas a imágenes de la Virgen o las santas, y mucho más coherente es encontrarlas en mujeres vinculadas a temas paganos o a pecadoras y representantes del mal extraídas de la Biblia. Esta, que es sin duda uno de los principales libros de la cultura occidental, manifiesta tal y como ella, un gran “sesgo de género” que queda plasmado en sus expresiones⁴⁶ y por supuesto, en las artes. Un ejemplo excepcional de ello es la *Salomé* que realizó Tiziano, uno de los máximos representantes de la escuela veneciana, hacia 1550 (Fig. 2). Esta mujer, que queda fuera del controvertido y revisable discurso de la virtud, es presentada bajo un fuerte prisma erótico, marcado por la pose y, de nuevo, por el modo de cruzar la mirada con el espectador, así como por la expresión que traducen sus labios. Como había hecho el veneciano en otros

46. Mercedes Navarro Puerto, *Mitos bíblicos patriarcales. Estudio crítico feminista* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2022), 8.

de sus modelos más sugerentes, tales como la *Venus de Urbino* o su *Magdalena* del Palacio Pitti, además, va a representarla con el cabello rubio, muy del gusto para la clientela de este momento⁴⁷.

Salomé fue una princesa judía, que, tras bailar para su tío, Herodes Antipas, e instigada por su madre, Herodías, le solicita como premio por el agrado de la actuación, la cabeza de Juan el Bautista⁴⁸. Este acepta la petición y se la hace llegar en una bandeja, con la cual es efigiada. La joven, se la entrega a su madre, pero ni San Mateo⁴⁹, ni San Marcos⁵⁰, que son los que la presentan en sus escritos, aluden al carácter seductor o complaciente de la misma. La obra que pinta en el mismo año en que es llamado por Carlos V para retratar a su hijo⁵¹, es muy interesante dentro del contexto del Renacimiento hispano, donde las pinturas eróticas son escasas y están plenamente vinculadas a artistas italianos o artistas que habían pasado por Italia⁵².

Si se sigue avanzando cronológicamente en la selección, se llega a una de las representaciones más demandadas en este momento, por la fuerza expresiva de la misma y por la amplitud de posibilidades que brinda a los artistas y a su clientela. Las mártires cristianas, que entroncan por lo general con el carácter virginal de María, tal y como ya se ha reseñado, descubren un tipo de fantasía y perversión carnal que se recrea en el sufrimiento de las mismas, exponiéndolas a todo tipo de torturas que estas reciben con absoluto estoicismo y entereza. *El Martirio de Santa Cristina*, obra de Palma il Giovane, (Fig. 3), es uno de los grandes ejemplos de lo expuesto. Esta noble italiana del siglo III, no dudó en su fe a Cristo frente al culto a otros dioses⁵³, y por ello padeció distintos calvarios, de los que salió victoriosa con la ayuda de Dios⁵⁴. Entre esta serie de martirios que supera, según *La Leyenda Dorada*, resistió a las picaduras de unas serpientes y escorpiones y a su vez, se ordenó que su lengua y pechos fueran mutilados, brotando de ellos leche, en vez de sangre⁵⁵.

47. Erika Bornay, *La cabellera femenina*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2021), 107.

48. Gaston Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia y los santos* (Madrid: Alianza, 1996), 330.

49. San Mateo. 14: 1-12

50. San Marcos. 6: 14-29.

51. Aparece en el inventario de Fernando VII. Miguel Falomir Faus, "Titian Salomé with the head of John the Baptist", en *Italian masterpieces from Spain's royal court*. Museo del Prado, coord. Andrés Úbeda y Miguel Falomir, (Melbourne: National Gallery of Victoria, Thames & Hudson, 2014), 74. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en la National Gallery of Victoria en Melbourne, Australia, 16 de mayo de 2014-31 de agosto de 2014.

52. Patricia Castiñeyra Fernández, "Religiosas, santas y mujeres de la Biblia: La creación de un imaginario femenino en la pintura religiosa del renacimiento en España (1479-1563)" (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2019) 329.

53. Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada* (Madrid: Alianza Forma, 1999), 394.

54. Duchet-Suchaux y Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, 106.

55. De la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, 396.



Fig. 3. Jacopo Negretti "Palma il Giovane", *El Martirio de Santa Cristina*. Óleo sobre lienzo, Inv. 350, Museos cívicos Eremitani, Padua. En concesión del Comune de Padua-todos los derechos legales reservados.

Finalmente, según De la Vorágine, muere tras ser ordenado a unos verdugos que le clavarán “dos saetas en el pecho en dirección al corazón y una tercera que le atravesase el tronco de uno a otro costado”⁵⁶, mientras que otros señalan que muere al serle hendida un hacha en su cabeza⁵⁷. En esta obra de Palma il Giovane, posiblemente realizada a comienzos del siglo XVII, se observa un modelo totalmente original y nada habitual en cuanto a la representación de la santa. Esta, atada a una columna, es captada al modo de San Sebastián, al cual amarraron a un árbol y asaetearon varios arqueros. Este arquetipo, es mucho más cercano al de la mártir, que trasmite, sin ninguna duda una versión femenina del santo, al que se añade un largo cabello rubio y pechos. En este sentido, hay que decir que la propia representación de San Sebastián había sido muy demandada entre los clientes, mostrándose, además, como una figura andrógina, a la que incluso en alguna ocasión, se le pusieron pechos de mujer. Así se incentivaba esa ambigüedad tan demandada en la época, y que se apreciaba en versiones como la de Giovanni Biliverti. Este tipo de motivos, donde lo físico prevalece, revelan una realidad no previamente advertida, en la que se observa que los desnudos, habían sido especialmente desarrollados, a partir de modelos masculinos, que serán especialmente trabajados hasta fechas muy avanzadas, en comparación con los femeninos. Pero retomando la obra de Palma, y la rotundidad que manifiesta a la hora de tratar la anatomía de la mártir, hay que señalar que este modelo, es el que repite en algunos estudios que custodia el Museo del Prado, y en los que presenta a una *Magdalena*, que tapa su pecho y que está cubierta en sus partes por el mismo paño de la santa de Bolsena, y a una *Figura femenina semidesnuda*.

Un elemento a destacar también en esta imagen, es el extraordinario gusto por representarla siendo atravesada por flechas, recurso muy utilizado en este tipo de creaciones y que entronca con la relación de estas, o de cualquier otro objeto punzante con símbolos fálicos⁵⁸. Otro ejemplo de la santa, es el que ejecutó Francesco Furini (Fig. 4). El pintor florentino vinculado a los Médici, nos la muestra de perfil, de nuevo atada a una columna, con un enfoque fuertemente teatralizado, al disponer su potente anatomía descubierta en la parte superior, resaltando en un gran contraste lumínico con el fondo. La obra, en la que se ha prescindido de cualquier elemento iconográfico que identifique a la santa, salvo una única flecha que atraviesa su cuello, podría tratarse de cualquier modelo femenino. De hecho, este, que sin duda debió gustar muchísimo entre la sociedad de la Florencia de su época, es el que repite en *La*

56. De la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, 396.

57. Duchet-Suchaux y Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, 106.

58. Lucie-Smith, *La sexualidad en el arte occidental*, 215-216.

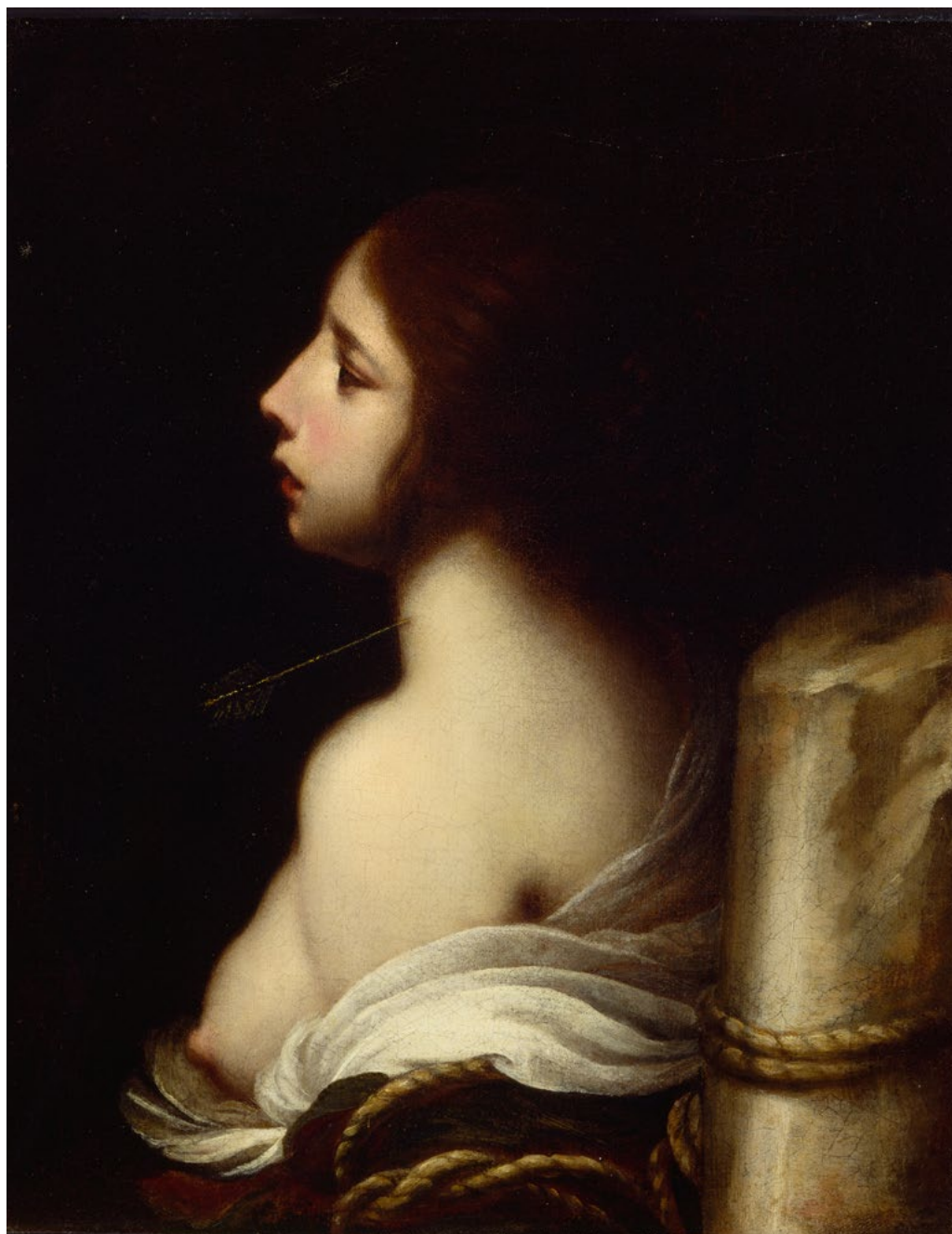


Fig. 4. Francesco Furini, *Santa Cristina de Bolsena*, 1635–1645. Óleo sobre lienzo, 64 x 50.5 cm, SN135, Bequest of John Ringling, 1936 Collection of The John and Mable Ringling Museum of Art the State Art Museum of Florida. © The John and Mable Ringling Museum of Art.

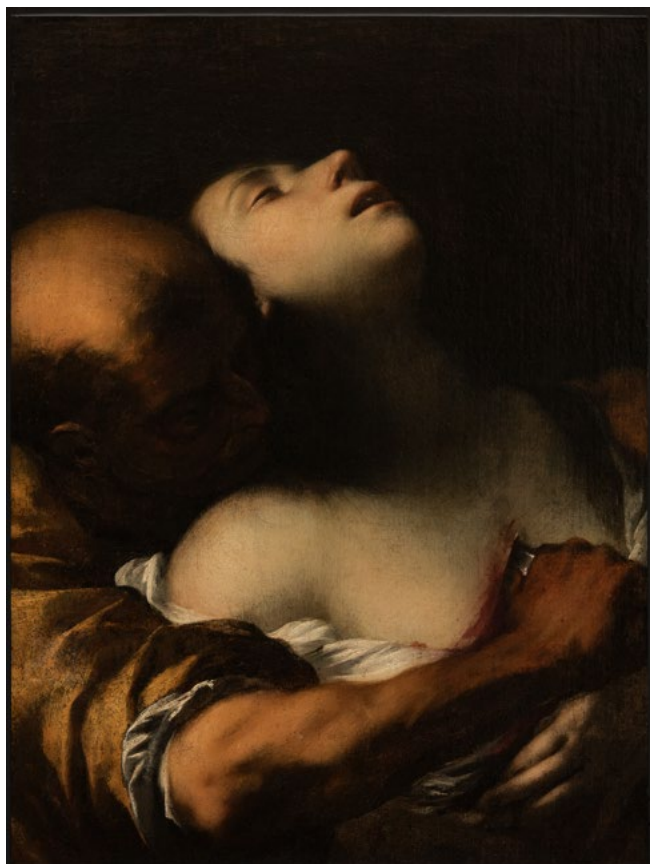


Fig.5. Atribuido a Francesco del Cairo, *Martirio de Santa Inés*, 1635. Óleo sobre tela, 66 x 52 cm, Inv. 99, Turín, Galleria Sabauda. Con permiso del Mic-Musei Reali.

Fe del Palazzo Pitti, poniendo de manifiesto como la clientela privada conocía estas obras, gustaba de reproducirlas y quería poseerlas en su intimidad. Como ya se ha expuesto, el recurso de los instrumentos punzantes asociados a los símbolos fálicos, ha sido especialmente recurrente en este tipo de telas de especial dureza. Una de las más crueles es la atribuida a Francesco del Cairo, el *Martirio de Santa Inés*, (Fig. 5). En ella, de nuevo se representa a otra mártir, que mantiene su virginidad y resiste en su fe a Dios, y que morirá cuando unos sicarios claven una espada en su garganta, contando solamente con la edad de trece años⁵⁹. En la obra, atribuida a Del Cairo, autor de diversas pinturas en las que aúna éxtasis y provocación y que estuvo vinculado con Víctor Amadeo I de Saboya en Turín, se muestra el momento en el que a la santa se le introduce el puñal que causa su muerte. La escena, de fuerte tinte sexual, traduce con gran crudeza el instante en el que el objeto punzante, de nuevo en



Fig. 6. Francesco Guarino, *Santa Águeda*, hacia 1637. Óleo sobre lienzo, 87 x 72.5 cm, Q 278, Nápoles, MiC – Museo e Real Bosco di Capodimonte. Fotografía de la autora, Permiso de reproducción por el MiC – Museo e Real Bosco di Capodimonte.

relación con un elemento masculino, entra en su pecho. Para generar mayor dramatismo, tras la mártir coloca al sicario que con gran violencia la presiona contra su cuerpo. Santa Inés, aparece en éxtasis, aunque lejos del amor divino que conlleva el efecto de la flecha del ángel en la *Santa Teresa* de Bernini, se evidencia en ella otro tipo de clímax, más al gusto de un cliente privado, que se recrea en un acto absolutamente vinculado a la violencia de la penetración. Por otro lado, el hecho de que no haya atributos que la identifiquen, sin duda refuerza esta idea. En la misma línea de estas mártires vírgenes y del gusto por plasmarlas con gran atrocidad y crueldad, se encuentra la *Santa Águeda* de Francesco Guarino, (Fig. 6). Este pintor que cultivó la tendencia tenebrista, presenta a la santa tras padecer el castigo en el que un verdugo laceró y arrancó sus pechos⁶⁰. Aquí, en vez de presentarla con los símbolos de su martirio, las tenazas y la bandeja en la que mostraba su mutilación, aparece con una

60. Duchet-Suchaux y Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, 11.



Fig 7. Guido Cagnacci, *Magdalena Penitente*, hacia 1622-1627. Óleo sobre tela, 86 x 72 cm, Inv. 898, Roma, Palazzo Barberini. Permiso de reproducción por Gallerie Nazionali di Arte Antica – Ufficio Iconografico, Palazzo Barberini.

pose que transmite triunfo y cierto erotismo, sobre todo latente en la mirada. Con una mano, cubre su pecho, que sangra, siendo ello el único elemento que permite identificar el significado del acontecimiento. El amaneramiento en el gesto, así como la teatralidad de la escena, reforzada por el estudio lumínico, aportan sensualidad a un pasaje salvaje, que revela incluso signos de sadismo.

Como se ha probado, la mirada adquirió propiedades fetichistas que, especialmente se manifestaron en los eficaces físicos desnudos. Un ejemplo de ello se observa en la *Magdalena Penitente* de Guido Cagnacci (Fig. 7), con una temática ampliamente difundida a partir de la Contrarreforma, momento en el que se posiciona como emblema del sacrificio⁶¹. Su autor, formado en la escuela boloñesa, cuya obra estuvo muy influenciada por Caravaggio o Guercino, trabajó este tipo de lienzos sugerentes, para coleccionistas privados tanto en Roma, como en Venecia o Viena, donde acaba pintando en su corte. La penitente aquí es la enseña de lo amatorio, de lo carnal. Todo está dispuesto para el



Fig. 8. Francesco Furini, *Lot y sus hijas*, hacia 1634. Óleo sobre lienzo, 123 x 120 cm (P000144). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

efecto de la seducción: su postura, la desnudez de su torso estratégicamente iluminado, su cierto desvanecimiento o incluso, los atributos que la identifican y que no están ubicados de modo casual. Su anatomía vigorosa es reforzada en su erotismo por el recurso de su larga melena, ya que como señaló Erika Bornay, "la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia y la atracción sexual"⁶².

Finalmente, *Lot y sus hijas* (Fig. 8), de Francesco Furini, la obra que cierra esta selección, concentra el gusto por el desnudo femenino, así como por el carácter sexual de los temas más ilustrados de la Biblia y, en concreto del Antiguo Testamento. Este pasaje, que entronca con lo ya presentado en *Salomé*, y con la excusa de legitimar el trato dado a estas mujeres por el juicio que se hace sobre sus actos, muestra a las dos jóvenes, de espaldas al espectador, facilitando que este pueda recrearse en la observación de las mismas. Y es que como ya advertía Bornay "sobre el aspecto narrativo, que aparece poco

62. Bornay, *La cabellera femenina*, 19.

claro, prima de forma especial su interés por la representación del cuerpo de la mujer⁶³. Esta circunstancia, marca una clara diferencia en la interpretación que del mismo tema realizan pintoras de la época, como Artemisia Gentileschi, que es mucho más rigurosa en el estudio de la *Biblia* y en la descripción que de esta escena hace en su versión del pasaje que trata la embriaguez de Lot⁶⁴, lo que revela la adaptación particular que cada artista realiza finalmente con los temas, que quiere vender. Esta obra, que fue encargada por Fernando II de Médici como regalo de bodas de Felipe IV con Mariana de Austria, tuvo un fuerte carácter privado incluso años más tarde, cuando Carlos IV la envió con otras pinturas eróticas, a una sala reservada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁶⁵.

4. Una reflexión final

Como se ha mostrado, indudablemente, las numerosas obras que se recrean en el carácter erótico físico y gestual de la mujer en la historia de la pintura religiosa, fueron realizadas para satisfacer a una clientela, necesitada de “poseer” en cierta manera, el cuerpo representado. Tanto el contexto, como la relajación moral de ciertos ámbitos, legitimaron unas obras que, como se comenzó diciendo, elevaron el placer de mirar.

Referencias bibliográficas

- Armenini Gio Battista. *De'veri precetti della pittura*. Rávena: s.e., 1587.
- Argüello del Canto, Candelas. *Lo sensual, lo erótico y lo sexual en la pintura barroca española*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018.
- Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Editorial Tusquets, 1997.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- Bornay, Erika. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 1998.

63. Bornay, *Mujeres de la Biblia*, 118.

64. Bornay, *Mujeres de la Biblia*, 113.

65. A. Pancorbo, “Francesco Furini Lot and his daughters”, en *Italian masterpieces from Spain's royal court*. Museo del Prado, coord. Andrés Úbeda y Miguel Falomir (Melbourne: National Gallery of Victoria, Thames & Hudson, 2014), 170. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en la National Gallery of Victoria en Melbourne, Australia, 16 de mayo de 2014-31 de agosto de 2014.

- . *La cabellera femenina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2021.
- Burke, Peter. *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Cardaillac, Louis. "Erotismo y santidad". *Cahiers d'études romanes*, núm. 26 (2013): 135-162.
- Castiñeyra Fernández, Patricia. *Religiosas, santas y mujeres de la Biblia: La creación de un imaginario femenino en la pintura religiosa del renacimiento en España (1479-1563)*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2019. DIGITUM, Biblioteca Universitaria.
- Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.
- Checa, Fernando y Morán, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 2001.
- Clark, Kenneth. *El desnudo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Duchet-Suchaux, Gaston y Pastoureau, Michel. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Falomir Faus, Miguel. "Titian Salomé with the head of John the Baptist". En *Italian masterpieces from Spain's royal court*. Museo del Prado, coordinado por Andrés Úbeda y Miguel Falomir, 74. Melbourne: National Gallery of Victoria, Thames & Hudson, 2014.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Haskell, Francis. *Patronos y pintores*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Lozano López, Juan Carlos. "Reflexiones sobre el gusto en la pintura barroca". En *Simpósio Reflexiones sobre el gusto (Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010)*, coordinado por Ernesto Carlos Arce Oliva, Alberto Castán Chocarro, Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López, 29-52. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012.
- Lucie-Smith, Edward. *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.
- Mancini, Giulio. *Considerazioni sulla pittura*. 1. Roma: A. Maruchi, 1956.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 1986.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2020.
- Navarro Puerto, Mercedes. *Mitos bíblicos patriarcales. Estudio crítico feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2022.
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.
- Nochlin, Linda. *Mujeres, Arte y Poder y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Planeta, 2022.
- Pancorbo, Alberto. "Francesco Furini Lot and his daughters". En *Italian masterpieces from Spain's royal court*. Museo del Prado, coordinado por Andrés

Úbeda y Miguel Falomir, 170. Melbourne: National Gallery of Victoria, Thames & Hudson, 2014.

Villa, Rocío de la (coord.). *Maestras*. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2023.

Vorágine, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Forma, 1999.

Wittkower, Rudolph. *Arte y Arquitectura en Italia (1600-1750)*. Madrid: Cátedra, 1979.

WEBGRAFÍA

Gossaert, Jan, La Virgen con el Niño. Museo Nacional del Prado. Consultado el 11 de diciembre de 2023. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-con-el-nio/3fe6cf49-0cb5-44d9-ad9f-b0655c4564c7>

Mecenazgo

Juana (†1665) y Petronila (1612-1667) Tarazona, canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza y mecenas de las artes

JUANA (†1665) AND PETRONILA (1612-1667)
TARAZONA, CANONESSES OF THE HOLY SEPULCHER
OF ZARAGOZA AND PATRON OF THE ARTS

Rebeca Carretero Calvo y Ana Morte Acín

Universidad de Zaragoza

Resumen

La Orden de las canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza tuvo unas características particulares que permitió a sus integrantes gozar de un grado de autonomía y libertad poco frecuentes en la época. Esta congregación estaba formada en buena parte por mujeres de las clases altas, lo que les permitió ejercer una importante labor de mecenazgo artístico. En este contexto, el presente texto narra la vida y vicisitudes de las hermanas Juana y Petronila Tarazona, dos religiosas que habitaron este monasterio en el siglo XVII y de las que se ha conservado un interesante retrato doble, así como el retablo presidido por el *Descanso en la huida a Egipto*, notable copia de José de Ribera el Españolito, que sufragaron para la iglesia del templo conventual.

Palabras clave

Canonesas del Santo Sepulcro; Zaragoza; José de Ribera; siglo XVII; retrato; Juan Zabalo.

Abstract

The Order of the canonesses of the Holy Sepulcher of Zaragoza had particular characteristics that allowed its members to enjoy a degree of autonomy and freedom that was rare at the time. This congregation was largely made up of women from the upper classes, which allowed them to carry out an important work of artistic patronage. In this context, this text narrates the life and vicissitudes of the sisters Juana and Petronila Tarazona, two nuns who lived in

this monastery in the 17th century and of whom an interesting double portrait has been preserved, as well as the altarpiece presided over by the *Descanso in the flight to Egypt*, a notable copy of José de Ribera *el Españolito*, which they paid for the church of the conventual temple.

Keywords

Canonesses of the Holy Sepulcher; Zaragoza; José de Ribera; 17th century; Portrait; Juan Zabalo.

El tema del mecenazgo artístico femenino es, sin duda, una de las líneas de investigación punteras en la actualidad, aunque casi siempre centrada en el estudio de la labor de mujeres de las élites¹. Es por ello por lo que el caso que vamos a tratar aquí resulta especialmente interesante y significativo, dado que las hermanas Juana y Petronila Tarazona, canonessas del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, no se corresponden con el perfil habitual de las mujeres mecenas. Ninguna de las dos ocupó el cargo de priora del cenobio, no tuvieron fama de santidad ni cuentan con hagiografías o biografías y tampoco fueron líderes en los varios conflictos que a lo largo del tiempo se dieron entre las canonessas y las autoridades eclesiásticas². Su perfil bajo, comparado con el de otras grandes figuras de religiosas del siglo XVII, contrasta, sin embargo, con la existencia de un retrato doble de ambas hermanas y con la labor de mecenazgo artístico y devocional de alto impacto que llevaron a cabo en el monasterio. En las siguientes páginas abordaremos quiénes eran las hermanas Juana y Petronila Tarazona, en qué consistió su promoción artística y formularemos algunas hipótesis interpretativas sobre las obras de arte vinculadas con ellas que hasta ahora eran prácticamente desconocidas.

-
1. Algunas de las obras que se han publicado recientemente sobre el tema son: *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, coords. Beatriz Blasco Esquivas, Jonatan Jair López Muñoz y Sergio Ramiro Ramírez (Madrid: Abada Editores, 2021); María Encarnación Hernández López, *Rescatadas del olvido: Promotoras de arquitectura en la Granada moderna* (Granada: Universidad de Granada, 2023); Francisco Arroyo Martín, "El patrocinio artístico femenino en la edad moderna a través del caso de D.^a Policena Spínola (1600-1638), Marquesa de Leganés", en *Comercio y cultura en la edad moderna*, coords. Juan José Iglesias Rodríguez y otros (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015): 2527-2538; o Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, "El mecenazgo arquitectónico femenino en la Edad Moderna", en *Arquitectura y mujeres en la historia*, coord. María Elena Díez Jorge (Madrid: Síntesis, 2015): 243-272.
 2. Sobre el monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, véase Gloria López de la Plaza, *Las mujeres en una orden canonical. Las religiosas del Santo Sepulcro de Zaragoza (1300-1615)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020).

I. Don Lupercio Gaspar Tarazona y su familia

Comenzaremos con una reconstrucción, hasta donde nos es posible, de la historia familiar de estas hermanas, ya que consideramos que tanto las vicisitudes familiares como algunas de las relaciones de sus parientes con determinados personajes destacados de la esfera pública zaragozana son claves para entender su vida y obra.

El miembro de la familia del que contamos con más cantidad de información es el padre, don Lupercio Gaspar Tarazona. Desconocemos su fecha y lugar de nacimiento, aunque sí sabemos que su familia provenía de Belchite (Zaragoza). Estudió en la Universidad de Zaragoza y fue catedrático de Instituta³. En 1618 ingresó en el colegio de abogados, ocupando el cargo de decano en 1626⁴ y, en ese mismo año, era jurado de la ciudad de Zaragoza⁵. En 1627 accedió al cargo de Lugarteniente del Justicia de Aragón, pero en 1634 le denunció el conde de Belchite don Alonso Fernández de Híjar y este conflicto supuso que se le suspendiera y se le privara del oficio el 30 de noviembre de 1634.

Como consecuencia fue enviado a Mallorca. Allí ocupó primero el cargo de visitador general del reino entre 1634 y 1636. Posteriormente, el 12 de noviembre de 1636 le fue concedido como merced el puesto de Regente de la Real Audiencia de Mallorca y tomó posesión en abril de 1637⁶. En las Cortes de 1645-1646 consiguió ser rehabilitado y pudo optar de nuevo a un cargo en Aragón. Su vuelta se materializó en 1650 cuando entró a formar parte de la sala de lo civil de la Real Audiencia de Aragón⁷. Cuando falleció en 1657 seguía ocupando este puesto⁸.

Don Gaspar Lupercio Tarazona contrajo matrimonio en tres ocasiones: la primera con doña Catalina Xavierre, con la que tuvo a Juana; en segundo

-
3. José Ignacio Gómez Zorraquino, *En el marco político del pactismo. La clientela regia aragonesa que sirvió a los Austrias en la corte, los dominios mediterráneos y las Indias* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022): 324.
 4. Daniel Bellido-Diego Madrazo, *Los abogados y sus corporaciones. Historia del Real e Ilustre Colegio de Abogados de Zaragoza (S. XII-1838)* (Zaragoza: Real e Ilustre Colegios de Abogados de Zaragoza, 2013): 457.
 5. Su nombre aparece ocupando ese cargo en: Archivo Municipal de Zaragoza (en adelante, AMN). *Proceso de Bartolomé Esquerro, botero, contra Pedro Carreras, carpintero*, signatura 0796, caja 007330.
 6. Gómez Zorraquino, *En el marco*, 325.
 7. Porfirio Sanz Camañes, "Del reino a la corte. Oligarquías y élites de poder en las Cortes de Aragón a mediados del siglo XVII", *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, núm. 19 (2001): 238.
 8. Su testamento de conserva en: Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (en adelante, AHPZ), protocolo del notario Diego Andrés en el año 1658, ff. 215 v.-228 (Zaragoza, 11 de mayo de 1657).

lugar, con doña Juana Álvarez⁹, madre de: Petronila (1612), Domingo Lupercio (1615) y Juan Francisco (1619)¹⁰; y, finalmente, tras enviudar por segunda vez se casó con doña Mariana Amigó con la que seguía esposado en el momento de su fallecimiento. Por tanto, Juana y Petronila eran hermanas solo por parte de padre. Además, desconocemos tanto la fecha de la muerte de la primera mujer como el año de nacimiento de Juana, aunque de las fuentes lo que parece desprenderse es que Juana debió quedar huérfana siendo muy pequeña y se crio junto a Juana Álvarez y sus hijos.

Como veremos al analizar la labor de mecenazgo artístico de las hermanas Tarazona, además de la figura paterna, la herencia y las relaciones personales de doña Juana Álvarez también fueron cruciales; sin embargo, los datos con los que contamos sobre ella son mucho más reducidos.

No conocemos su fecha de nacimiento, pero sí el nombre de sus padres que aparecen en las capitulaciones matrimoniales firmadas en 1610. Su madre, doña Petronila Ribaxes, era ya entonces viuda de don Christobal Álvarez. Sabemos que el matrimonio no se trasladó a Mallorca a la vez, prueba de ello es un poder notarial para representar a su marido que Juana firmó en Zaragoza en 1638¹¹. Debió mudarse poco tiempo después y permaneció allí hasta la vuelta de la pareja a Zaragoza en 1650. En su testamento, que otorgó ese mismo año¹², alude a la redacción de al menos otros dos que había ordenado redactar con anterioridad por encontrarse muy enferma en ambos casos, por lo que parece que su salud era delicada.

De doña Juana, además, interesan dos datos más: tenía un hermano religioso en el convento de la Victoria de frailes mínimos de Zaragoza, el padre José Álvarez, y mantenía una relación estrecha, al menos lo suficiente para nombrarle albacea de su testamento, con un jesuita, el padre Ignacio Viu, al que presumiblemente conocería en Mallorca¹³, ya que coincidieron en la isla en los mismos años y se reencontrarían de nuevo en Zaragoza a su regreso.

Finalmente, pero no menos importante en relación con la familia, hay que destacar que el único hijo varón de don Lupercio y doña Juana¹⁴, Juan Francisco, es definido en la documentación como “demente”, hecho clave para entender

9. Las capitulaciones matrimoniales son de 1610 y se conservan en: AHPZ. Diego Casales, ff. 1341-1357 v. (Zaragoza, 18 de septiembre de 1610).

10. Archivo Diocesano de Zaragoza (ADZ). Libro de Bautismos de la parroquia de San Gil de Zaragoza, ff. 48, 63 v., 82.

11. AHPZ. Juan Lorenzo Escartín, 1638, ff. 331-463 v.

12. AHPZ. Juan Isidoro Andrés, 1650, ff. 1767-1774 v..

13. Miguel Ferrer Flórez, “Historia de los Colegios de la Compañía de Jesús en Baleares”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'Estudis Històrics*, núm. 64 (2008): 138.

14. De Domingo solo sabemos la fecha de nacimiento, pero no se le vuelve a nombrar en la documentación cuando los hijos son ya adultos, por lo que presumimos que falleció siendo niño.

la estrategia familiar en cuanto al patrimonio y las rentas. De hecho, el estado de Juan Francisco es lo que posibilitó que Juana y Petronila tuvieran la capacidad de decisión sobre los bienes familiares, a pesar de que como religiosas, no hubieran debido hacerlo. Esta cuestión es sin duda otra de las líneas de investigación que se pueden plantear a raíz del estudio de las hermanas Tarazona, ya que son dos religiosas de clausura que se hacen cargo de la herencia familiar y que, realmente, administran ese dinero. En los últimos tiempos se está prestando mayor atención a la gestión de los patrimonios que llevaban a cabo las religiosas, puesto que se está poniendo de manifiesto que, a pesar de que en teoría no podían contar con bienes propios, ni tampoco heredar, en la práctica se observa que muchas recibían rentas personales elevadas y que se hacían cargo de las herencias familiares si era necesario¹⁵. Este fue precisamente el caso que nos ocupa.

2. Juana y Petronila Tarazona, canonesas del Santo Sepulcro

Según la documentación que se custodia en el monasterio, Juana Tarazona aparece formando parte del capítulo conventual en 1630¹⁶, por lo que debió entrar como novicia entre 1628 y 1629. Dado que su padre se casó en 1610 con su segunda esposa, Juana tuvo que nacer antes. Si como muy tarde nació en 1609, como poco tenía 19 años al ingresar en religión. Murió el 8 de julio de 1665¹⁷.

De Petronila conocemos algún dato más. En el libro de bautismos de la parroquia de San Gil de Zaragoza aparece bautizada el 8 de febrero de 1612 con el nombre de Mariana Águeda Petronila Tarazona, hija de Lupericio Tarazona y de Juana María Álvarez. Los padrinos fueron el licenciado Lucas Sánchez y la abuela materna Petronila Ribaxes. Petronila empieza a aparecer en la documentación del monasterio en 1640¹⁸. Hay un documento de 1638 con la lista de religiosas que forman el capítulo y no aparece aún, por lo que tuvo que entrar

15. Véase, por ejemplo, Sara Cortés Dumont y María Soledad Gómez Navarro, "Algo de lo que saber más: bienes temporales de las religiosas", en *La clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2020): 453-480.

16. AHPZ. Miguel Juan Montaner, 1630, ff. 3288 v.-3296.

17. Aunque tanto en otros documentos como en la inscripción de su retrato se refiere esta fecha, en los *cinco libri* de la Iglesia de San Nicolás se anota que esta canonesa falleció el 9 de julio. ADZ. *Cinco libros de la parroquial de San Nicolás de Bari que da principio en el año 1608 y fina en el año 1737*, f. 136.

18. En un documento de 1640 ya aparece como profesa: AHPZ. Miguel Juan Montaner, 1640, ff. 1657 v.-1664.

entre 1638—como novicia— y 1639, a la edad de 26 o 27 años y coincidiendo con el traslado de sus padres a Mallorca. Falleció el 8 de abril de 1667¹⁹.

Una vez esbozada la composición familiar y presentados los principales datos biográficos conocidos hasta el momento, detallaremos a continuación los bienes con los que contaron Juana y Petronila para su labor de mecenazgo y cuáles fueron estas acciones.

En primer lugar, en su testamento, doña Juana Álbarez dejó a Juana Tarazona, a la que llama “mi hija”, 20 libras y 250 a Petronila como renta anual y vitalicia hasta dos años después del fallecimiento de cada una de ellas, y nombró su heredero universal a Juan Francisco, si se recuperaba de su “demencia”. Además, encomendó a don Lupercio, aunque también a las hijas, que se encargase de velar por el patrimonio de su hijo y hermano, respectivamente.

Por otra parte, asignó cantidades económicas para una serie de obras pías en la Compañía de Jesús de Zaragoza. Estas obras se ejecutaron cuando murió su hijo, Juan Francisco, y se pudo disponer del dinero que hasta entonces se reservaba para asegurar su manutención y los cuidados que precisaba. Así pues, fue en la década de 1680 cuando se acometieron las siguientes obras pías y uno de los encargados de que así se hiciera fue el padre Ignacio Viu. Estas consistieron en la fábrica de una enfermería; en la celebración de las cuarenta horas los tres días de carnaval; en la fundación de una capellanía laical en la capilla de San Francisco Javier con 100 libras de renta; y en la ayuda para el pago de una campana y para la fábrica de la iglesia parroquial de San Lorenzo²⁰.

Don Gaspar Lupercio Tarazona en su testamento nombró heredero universal a su sobrino, don Hipólito Tarazona, salvo que Juan Francisco se recuperase de su enfermedad. Del mismo modo, establecía una renta anual de 120 libras para sus hijas mientras vivieran y estipulaba una renta de 400 libras para la manutención y los cuidados de Juan Francisco, de cuya administración debían hacerse cargo sus hermanas a las que daba poder para tomar cuantas decisiones al respecto fueran necesarias. Finalmente, y como muestra de la capacidad de acción de las que les dotó su padre, en el testamento manifiesta: “quiere y es mi voluntad sean administradoras, cobradoras y receptoras de las pensiones de todos mis censales, rentas, bienes y haciendas las dichas doña Juana Tarazona y doña Petronila Tarazona, mis hijas, las dos juntas viviendo y muerta la una la que sobreviviere, y paguen y cumplan todo lo por mi parte dispuesto en este mi testamento”²¹.

19. ADZ. *Cinco libros de la parroquial*, f. 137.

20. AHPZ. Juan Isidoro Andrés, 1650, ff. 1767-1774 v.

21. AHPZ. Diego Andrés, 1658, ff. 215 v.-228.

Sin embargo, y a pesar del interés de la labor como administradoras de las religiosas, lo que realmente nos interesa en este trabajo es la obra de mecenazgo de Juana y Petronila. En la documentación custodiada en el monasterio dejaron plasmadas sus voluntades y a qué querían destinar el dinero que tenían a su disposición. Por una parte, determinaron su lugar de enterramiento “en el coro de la yglesia baxa de dicho convento en la sepultura de la cruz del Sepulcro”, mientras que, por otra, dispusieron las obras pías que querían instituir²².

Ambas decidieron conjuntamente en qué usar una parte del capital, la correspondiente a la herencia del padre, y luego fue Petronila la que tuvo que gestionar su propio patrimonio y conseguir que esos deseos se cumplieran, dado que Juana murió primero. Además, algunas de las obras no se podían llevar a cabo hasta que falleciese el hermano, Juan Francisco, porque una parte del peculio debía reservarse para su manutención, lo que le obligó a negociar con los ejecutores testamentarios de sus padres. Esta circunstancia nos lleva directamente a la cuestión de la cuantía y la procedencia del dinero con el que contaron las hermanas Tarazona para sus obras de mecenazgo. Según las cuentas que se detallan en las escrituras de fundación de las diferentes obras pías, la cantidad de la que disponían se corresponde con las rentas y violarios que tenían pendientes de cobrar, dado que se habían dedicado al sustento y cuidado de su hermano “demente”. La suma ascendía a 5442 libras, 18 sueldos y 4 dineros, de las cuales 1100 correspondían a la herencia de Juana Álvarez, y 4342 libras, 18 sueldos y 4 dineros a la del padre²³.

Ambos, Gaspar Lupercio y Juana, habían expresado en sus testamentos explícitamente que Juana y Petronila pudieran disponer de ese dinero sin que ni la priora ni el monasterio interfirieran, de ahí que fueran ellas directamente las que decidieran a qué destinarlo. A pesar de lo categórico de las cláusulas, Petronila tuvo que negociar con la Orden la puesta en marcha de todos sus proyectos pues, en un primer momento, el prior del Santo Sepulcro estimó que el montante dedicado a obras pías no estaba en consonancia con el voto de pobreza de la propia Orden. Posteriormente, y fruto de esas negociaciones con el superior del Santo Sepulcro²⁴ y con los ejecutores testamentarios²⁵, se permitió que Petronila, antes del fallecimiento de su hermano, pusiera en marcha tres fundaciones: una capellanía; la celebración de la festividad de San Nicolás; y un octavario.

22. Archivo del Monasterio del Santo Sepulcro (en adelante, AMSS), Zaragoza. *Libro de las fundaciones y obras pías que dexaron las señoras doña Juana y doña Petronila Tarazona, religiosas deste conbento del Santo Sepulcro*, signatura 34-1, s. f. [f. 1].

23. AMSS. *Libro de las fundaciones*, s. f. [f. 1].

24. AMSS. Signatura 34-5, s. f.

25. AMSS. *Compromiso y sentencia arbitral*, signatura 28-1, s. f.

La capellanía era un proyecto conjunto con las siguientes características: “una capellanía perpetua de derecho y patronado laical en el altar capilla y sola invocación de Nuestra Señora y San José que está en la iglesia baja [...] que es la misma que las hermanas hicieron y dicha capellanía es mera celebración de misas y quiso que el capellán que fuere de ella tuviese obligación de decir y celebrar una misa rezada todos los días del año en el dicho altar y capilla de Nuestra Señora y San José”²⁶.

Nombraron como primer capellán a su tío, el padre fray José Álvarez —hermano de la madre de Petronila—, en aquellos momentos religioso en el convento de la Victoria. La renta de la capellanía ascendió a 150 libras jaquesas. Además, designaron como patrón a su primo Hipólito Tarazona y sus descendientes.

Asimismo, “fundó en la iglesia baja del convento el octavario y fiesta del Corpus Christi repartiendo proporcionalmente en cada un año de los 8 días 50 libras jaquesas y gastando aquellas en cera, celebración de misa mayor en cada uno de esos días y lo que sobrase después de lo gastado en cera y paga de la cantidad para la celebración, sirva y se emplee para música para que se haga con toda solemnidad dicho octavario”. Las patronas serían la priora y las cinco religiosas más antiguas. Especificaba, además, que el dinero no se podía gastar en otras cosas ni necesidades del monasterio²⁷.

De igual manera, para la iglesia de San Nicolás legó 15 libras “para la celebración de dicho santo que se ha de hacer en cada año perpetuamente con vísperas, misa, sermón y música con toda solemnidad posible y que esto se había de dar al vicario que es y por tiempo será de la parroquia de San Nicolás”.

Seguidamente, estableció “dos aniversarios perpetuos por el alma de Juana el 8 de julio y por su alma el día que muera”, que se debía celebrar “en la iglesia baja asistiendo las religiosas y dándoles a cada una en cada aniversario un sueldo. Y esto lo debe hacer la priora y dos religiosas más antiguas”. Se indicaba que dicha cantidad la debían repartir al acabar el oficio y solo a las que hubieran asistido, sin que ese dinero se pudiera destinar a otra cuestión²⁸.

El resto de las fundaciones se pusieron en marcha tras la muerte de Juan Francisco, que se produjo años después del fallecimiento de sus dos hermanas. Estas fundaciones fueron las siguientes: la “obligación de poner 12 hachas encendidas en cada uno de los aniversarios, que estén encendidas mientras dijera las misas, y además que le den al capellán que sea en cada momento el dinero para cera, vino y ostias que necesitase para la misa”, y doce aniversarios que se tenían que celebrar perpetuamente en la iglesia “baxa” para cuyos gastos

26. AMSS. *Libro de las fundaciones*, s. f. [f. 1].

27. AMSS. *Libro de las fundaciones*, s. f. [f. 1].

28. AMSS. *Libro de las fundaciones*, s. f. [f. 1].

dispuso 152 sueldos dedicados a San José, el 19 de marzo; al día siguiente a San José, el 20 de marzo; a San Miguel, el 8 de mayo; a la Corona de Nuestro Señor, el 10 de mayo; a San Felipe Neri, el 26 de mayo; a Santa Petronila, el 31 de mayo; a San Juan Bautista, el 24 de junio; a San Pedro apóstol, el 29 de junio; a Santa María Magdalena, el 22 de julio; a San Agustín, el 28 de agosto; a la Dedicación de la Iglesia, el 12 de octubre; y a la Concepción de Nuestra Señora, el 8 de diciembre²⁹.

Además de estas fundaciones conjuntas, Petronila, con el caudal que le correspondía de su madre, que ascendía a unas 3000 libras, decidió asignar “20 libras de renta al año para que se empleen y gasten por la priora de dicho convento en asistir en lo que se le ofreciese a su tío el padre José Álvarez y después de que fallezca que se usen por la priora y 5 religiosas más antiguas en 5 religiosas de coro y 5 de obediencia las más pobres que eligieran las susodichas después de las que ella misma nombra, y que al acabar los cinco años se vuelva a empezar a cobrar la renta las que comenzaron el primer año de manera que no se pueda cobrar de forma consecutiva. Cuando vayan muriendo a las nuevas se las va incluyendo en el lugar vacante”³⁰. Sobre esta parte del legado volveremos al analizar el retrato de las hermanas.

Igualmente, estableció una renta para la enfermería del convento, para que la administrase la enfermera y en la compra de lo preciso para cuidar bien a las religiosas enfermas y ropa de cama. Para ello dejó 1100 libras jaquesas. Y destinó otro monto para atender la sacristía, en concreto “282 libras y 10 sueldos que restan para el cumplimiento de dichas cantidades se carguen a censal y que la renta la cobre la sacristana que fuera y la emplee todos los años en tener 4 hachas que sirvan para las comuniones que se hacen en el convento entre año y también para cuando llevan el viático a las religiosas enfermas de manera que estén siempre prevenidas y lo que sobrase se emplee en comprar velas blancas que sirvan para las religiosas que pasasen a comulgar los días que dispone la Orden y para las que asisten al viático que se diese a las religiosas enfermas y la sacristana tiene que dar cuenta a la priora de cómo lo ha gastado”³¹.

Por último, encargó que se comprasen anualmente cinco arrobas de aceite para la lámpara de la capilla de San José y la que alumbraba el cuadro de Santa María Magdalena que estaba en el claustro de dicho monasterio, pintura que podría conservarse todavía (Fig. 1).

29. AMSS. *Libro de las fundaciones*, s. f. [f. 1].

30. AMSS. *Libro de las fundaciones*, s. f. [f. 1].

31. AMSS. *Libro de las fundaciones*, s. f. [f. 1].



Fig. 1. Autor desconocido, *Magdalena penitente*, segunda mitad del siglo XVII. Foto Monasterio de las canonisas del Santo Sepulcro, Zaragoza.



Fig. 2. Hermanos Albareda, *Perspectiva de la zona del coro bajo*, década de 1970. Archivo del monasterio de las canonisas del Santo Sepulcro, Zaragoza.

3. El retablo de la capilla de Nuestra Señora y San José

En una fecha que desconocemos, las hermanas “havian hecho y fabricado en la iglesia baxa de dicho combento del Sepulcro un altar y retablo so [sic] la invocacion de Nuestra Señora y San Joseph”³², espacio que dotaron también, como acabamos de mencionar, con una lámpara de plata³³ y en el que el 5 de junio de 1665 fundaron una capellanía³⁴. Entre el mobiliario litúrgico de esta iglesia, que se sitúa en el interior del monasterio y es de modestas dimensiones, se encuentra el retablo mayor, un lienzo de *San Agustín*, otra tela del *Descanso en la huida a Egipto* y una mazonería de madera dorada y policromada que actúa de vano de ingreso a la sala capitular del cenobio (Fig. 2). Esta consta de un cuerpo de una sola calle³⁵ articulado por dos columnas de orden salomónico

32. AMSS. *Condiciones de la fundación de la capellanía de las hermanas Tarazona*, signatura 34-5, s. f.

33. AMSS. *Libro de las fundaciones*, s. f. [f. 1].

34. AMSS. *Libro de las fundaciones*, s. f. [f. 1 v.]. La fundación fue realizada ante el notario Juan Francisco Ibáñez de Aoiz y se conserva en 1665, ff. 465 v.-486 (Zaragoza, 5 de junio de 1665), AHPZ.

35. La mayor parte del sotabanco del retablo —decorado con motivos geométricos de raigambre serliana y querubines y roleos vegetales en la zona superior— se reaprovechó como mesa

cuyas espiras están repletas de pájaros, *putti*, pámpanos de vid y racimos de uva, en alusión eucarística, y flanqueado en los extremos por dos figuras femeninas que sostienen una gran y sinuosa guirnalda de flores y frutos rodeada por formas que imitan cueros recortados y apoyan sobre sendos mascarones de perfil, que podrían simbolizar abundancia. Estos soportes sustentan un entablamento ornado por roleos vegetales, querubines y dentículos. Sobre él se acomoda una cornisa volada decorada por protírides en la que descansa un frontón curvo partido avolutado y gallonado que alberga un escudo heráldico sostenido por dos *putti*. Este está presidido por una torre de la que brotan sarmientos con racimos de uvas, mientras que debajo aparece un lebrel pasante en cuyo timbre se destaca un yelmo dispuesto de perfil que alude a la hidalguía del propietario³⁶. El primer símbolo —la torre con los sarmientos y las uvas— se corresponde con el escudo de la ciudad de Tarazona (Zaragoza)³⁷, apellido de las religiosas que nos ocupan, mientras que el lebrel suele ser emblema de la fidelidad, obediencia y vigilancia³⁸. En consecuencia, no cabe ninguna duda de que se trata de la representación de las armas de la familia Tarazona y que, por tanto, esta portada fue en su momento la mazonería del retablo “fabricado” por estas canonesas antes de junio de 1665.

En la década de 1970 los hermanos Albareda intervinieron en este espacio litúrgico y reaprovecharon la estructura del mueble como portada del vano de acceso a la sala capitular del cenobio desde los pies de este templo (Fig. 3)³⁹.

Aunque la documentación asegura que el retablo de las hermanas Tarazona estaba dedicado a “Nuestra Señora y San Joseph”, la pintura que lo presidía muestra la representación del *Descanso en la huida a Egipto* (Fig. 4). Este lienzo, muy ennegrecido, cuenta con su marco original, cuelga en la actualidad en el muro de la epístola, en el primer tramo desde los pies de la iglesia baja, y reproduce con calidad una de las telas más bellas de la última etapa de José de

de altar de la iglesia baja, mientras que otros dos fragmentos se utilizan como peanas en el presbiterio de la iglesia de San Nicolás. Agradecemos toda esta información a Vicente Gómez, gran conocedor del monasterio y de su historia.

36. Ramón Medel, *El blasón español o la ciencia heráldica* (Barcelona: Imprenta de J. Guerrero, 1846): 64.

37. La representación más antigua de las armas turiasonenses data de comienzos del siglo XV. Alberto Montaner Frutos, “La fijación de las armas de Tarazona”, *TVRIASO*, núm. 16 (2001-2002): 389-397.

38. Medel, *El blasón español*, 201.

39. El estado anterior de este retablo, ubicado en el segundo tramo de la nave en el muro de la epístola, puede verse en fotografías anteriores a la intervención en la iglesia publicadas en Francisco Oliván Baile, *Los Hermanos del Santo Sepulcro de Jerusalem en Zaragoza* (Zaragoza: Talleres el Noticiero, 1964): 33; y Wifredo Rincón García, *El Monasterio de la Resurrección de Zaragoza: canonesas regulares del Santo Sepulcro* (Zaragoza: Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2010): 45.



Fig. 3. Autor desconocido, mazonería del retablo de Nuestra Señora y San José, mediados del siglo XVII. Iglesia del monasterio de las canonisas del Santo Sepulcro, Zaragoza. Foto José Luis Morte.



Fig. 4. Taller de José de Ribera (atrib.), *Descanso en la huida a Egipto*, hacia 1648. Iglesia del monasterio de las canonisas del Santo Sepulcro, Zaragoza. Foto José Luis Morte.

Ribera el Españoletto (1591-1652)⁴⁰ (Fig. 5). Según Nicola Spinosa, la obra original procedía de la colección del duque de San Pedro de Galatino⁴¹, pero luego se transfirió a la del conde de Villagonzalo, siendo adquirida en 2006 por el Fondo Cultural Villar-Mir de Madrid⁴². No obstante, en marzo de 2022 la prensa española anunció que parte de los bienes de este grupo pasaron por dación en pago al Banco Santander, entre los que parece que se encontraba esta pintura⁴³.

Spinosa la data a finales de la década de 1640 por sus evidentes concomitancias con el *Matrimonio de Santa Catalina*, firmado y fechado en la propia obra en 1648, custodiado en el Metropolitan Museum de Nueva York. Además, señala que fue una composición de gran éxito en España debido a la importante cantidad de copias conservadas que pudieron ser realizadas directamente en el taller del maestro en Nápoles o por "imitadores y copistas españoles"⁴⁴. En efecto, se conocen un buen número de réplicas de esta pintura entre las que cabe mencionar la de la catedral de Granada, la del convento de Santa Paula de Sevilla, la del Museo de Bellas Artes de Córdoba —procedente de la iglesia

40. Esta pintura es mencionada en el *Catálogo de los cuadros eclesiales en los Monasterios de Religiosas de Zaragoza en Junio de 1836*, conservado en el archivo del Museo de Zaragoza, donde se afirma que "parece copia del Españoletto". Inventario estudiado en Wifredo Rincón García, "Aspectos históricos y artísticos del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza en el siglo XIX", en *VIII Jornadas Internacionales de Estudio La Orden del Santo Sepulcro* (Zaragoza: Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2019): 143-146.

41. No obstante, en Francisco Calvo Serraller, "Rescatando en Madrid un cuadro olvidado del pintor Ribera", *El País*, 26 de noviembre de 1980, consultado el 29 de diciembre de 2023, https://elpais.com/diario/1980/11/26/cultura/344041201_850215.html?event_log=oklogin, aseguró que esta obra, descubierta por Richard de Willermin, procedía de la colección del marqués de la Torre de la Torre. Destacó asimismo que para entonces únicamente se conocían dos telas con este tema catalogadas como copias de taller: la del Museo de Bellas Artes de Córdoba y la existente en una colección privada de Palma de Mallorca citada por Craig Felton en su tesis doctoral. Pérez Sánchez apuntó que, posiblemente, el *Descanso en la huida a Egipto* del marqués de la Torre pudo haber pertenecido con anterioridad a María de Velasco, viuda del secretario Nicolás Martínez Serrano, que fue tasada en 12.000 reales (Alfonso E. Pérez Sánchez, "Ribera y España", en *Ribera 1591-1652*, dirs. Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992), 87. A todo ello, debemos añadir que hemos localizado una nueva obra documentada con este tema en el inventario *post mortem* de bienes de Miguel Antonio de Zuazmabar, miembro del Consejo de Hacienda y Ayuda de Cámara y Jefe del Guardarropa del Príncipe, fallecido el 15 de abril de 1750, donde se encontraba "una pintura orijinal del Españoletto del Descanso de Egipto, de tres varas de alto y dos y media de ancho, con marco tallado y dorado", valorada en 3.300 reales de vellón. En Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755* (Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 1997): 1042-1043, inventario núm. 136, pintura núm. 1.

42. Nicola Spinosa, *Ribera: la obra completa* (Madrid: Fundación de Arte Hispánico, 2008): 471, cat. A346. Ni esta pintura ni ninguna de sus copias aparecen mencionadas en su estudio anterior Nicola Spinosa, *La obra pictórica completa de Ribera* (Barcelona: Noguer, 1979).

43. María Serrano, "Dos Murillos de Sevilla, a la venta para sacar fondos tras la caída de Abengoa", *El Debate*, 30 de marzo de 2022, consultado el 3 de enero de 2024, <https://www.eldebate.com/cultura/20220330/dos-murillos-sevilla-venta-caida-abengoa.html>.

44. Spinosa, *Ribera: la obra*, 471.



Fig. 5. José de Ribera, *Descanso en la huida a Egipto*, hacia 1648. Disponible en Wikipedia Commons, https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Descanso_en_la_huida_a_Egipto_-_José_de_Ribera.jpg.

de los capuchinos de Córdoba⁴⁵—, o la del Museo de Bellas Artes de Granada⁴⁶. A estas debemos sumar la existente en la iglesia baja del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza que damos a conocer ahora.

Como apuntamos, esta pintura copia una de las más bellas y coloristas composiciones de Ribera. Bajo un cielo luminoso en el que flotan dos ángeles que recogen rosas, se muestra una escena cotidiana de gran ternura maternal plena de intimidad familiar, así como un interesante bodegón compuesto por la cesta —de la que la Virgen extrae un paño blanco—, la silla del burro, ambos a la izquierda, y el tronco cortado que ocupa el ángulo inferior derecho. San José se apoya en un árbol contemplando a María amamantando a su Hijo con rostro alegre y complacido. Aunque, como decimos, la tela zaragozana reproduce la

45. Spinosa, Ribera: *la obra*, 471.

46. David García Cueto, "Las copias y el copiado de Jusepe de Ribera en España durante el siglo XVII", en *La copia pictórica a Napoli tra '500 e '600. Produzione, collezionismo, esportazione*, eds. David García Cueto y Andrea Zezza (Roma: Artemide, 2018): 118-119. Véase igualmente *Memoria final de intervención "Descanso en la huida a Egipto o Virgen de Belén", copia de original de José de Ribera. Museo de Bellas Artes de Granada. Diciembre de 2010*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, s. p., consultado el 5 de enero de 2024, https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/317082/1/MEMORIA_FINAL%20DESCANSO%20HUIDA%200%20VIRGEN%20DE%20BELÉN.pdf.

que se considera la obra original, hemos advertido al menos tres diferencias entre ellas: la primera y más importante, es que tanto en el lienzo que perteneció al Fondo Cultural Villar-Mir como en el resto de las copias citadas, San José ha extendido una manta de color pardo —o su propio manto— entre los árboles con la intención de proteger a su esposa y al Niño. Sin embargo, en la obra zaragozana no sucede esto, quedando a la vista el paisaje natural que se abre detrás de ambos. La segunda diferencia es que en el lienzo del Españoletto María muestra su pecho desnudo, mientras que en el que nos ocupa ha sido prácticamente cubierto con su velo. La última discrepancia se encuentra en el paisaje dispuesto a la derecha junto a la figura del padre putativo, ya que en la copia del Santo Sepulcro distinguimos dos estructuras triangulares de color blanco que parecen velas de barco o quizá tiendas de campaña, que en el original no aparecen. Estos detalles, y en particular el primero, nos llevan a preguntarnos si acaso la versión zaragozana copió la primera versión de la composición del maestro valenciano en la que había plasmado el paisaje completo detrás de María y su Hijo y que, después, modificó esta parte, que es lo que muestran el resto de las reproducciones.

A todo ello, debemos añadir que, si bien la capa de suciedad impide apreciar correctamente el dibujo y los vivos colores que, sin duda, presentaría en origen, distinguimos varios aspectos que ayudan a diferenciar la copia del original. Así, pese a que la calidad y el interés de esta copia es notable, el dibujo en general es muy duro —característica habitual en las copias— y el naturalismo del rostro y manos de la Virgen y de San José, así como de las figuras del Niño y de los angelotes, es mayor en la tela madrileña. Además, queremos insistir en que, aunque imaginamos que la luminosidad y el colorido variado de esta versión imitará la del original, la capa de suciedad que le otorga un color amarillento y negruzco muy uniforme, no permite valorarla en su justa medida. En consecuencia, aparte de completar su estudio, la restauración del lienzo zaragozano permitiría averiguar también cómo son los materiales (pigmentos, lienzos, etc.) con los que se ejecutó.

La obra del Españoletto fue copiada en su propia época tanto en Nápoles —su ciudad de adopción—, como en España —su país de origen—, que, además, recibió un número muy elevado de sus originales. Según explica el biógrafo Bernardo de Dominici, la copia de obras del maestro valenciano fue el método principal de sus aprendices, entre los que destacaron Juan Do, Enrico de Somer o Antonio Giordano. Gracias a estas reproducciones, sobre todo de sus lienzos de temática religiosa, su producción pudo llegar a un mayor número de público, desde el monarca y la corte hasta colecciones privadas de diversa índole, circunstancia que pone en evidencia el gusto que por su estilo pictórico

hubo en el Seiscientos⁴⁷. De hecho, en palabras de Jonathan Brown, a su muerte en 1652 había “más pinturas suyas en España que en Italia y su reputación era tal entre los coleccionistas españoles que tan sólo podía ser igualada por un escaso número de pintores del siglo XVII”⁴⁸. Aunque este tema todavía no se ha investigado con la profundidad que merece, lo que sí parece claro es que los virreyes de Nápoles fueron los principales agentes de transmisión de su arte a tierras españolas, contribuyendo a su gran fama ya en vida⁴⁹.

Aparte del *Descanso en la huida a Egipto* de las canonesas, en Aragón hemos podido rastrear la presencia de varias copias y también originales de José de Ribera en el siglo XVII. En primer lugar, debemos citar los dos originales —“dos retratos de medio cuerpo, marido y mujer”— y una copia —“un San Andres con marco negro”— que doña Cecilia Fernández de Híjar, marquesa de Lierta, poseía en su colección compuesta por ciento cincuenta y tres pinturas, entre las que destacan una buena cantidad de telas de procedencia italiana⁵⁰.

También ostentaba una obra de Ribera el erudito oscense Vincencio Juan de Lastanosa que conservaba en una estancia que miraba a poniente, una de las salas de mayores dimensiones de su vivienda⁵¹, referenciada en la *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa* (h. 1650). Es posible que se trate del San Bartolomé mencionado por el profesor Ansón en su recorrido por la colección pictórica de este interesante personaje, al que habría que sumar “dos cabezas” de Ribera citadas en la *Narración de lo que le pasó a don Vicencio Lastanosa, a 15 de octubre del año 1662*⁵². A estos tres “riberas” —quizá originales— debemos añadir un cuarto con la representación de la Piedad que el valenciano pintó en 1637 para la sacristía de la cartuja de San Martino de Nápoles⁵³. Este lienzo figuraba en casa del oscense en 1662 y

47. David García Cueto, “Las copias”, 103, 117-120.

48. Jonathan Brown, “Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera”, *Goya*, núm. 183 (1984): 140.

49. Jonathan Brown, “Mecenas y”, 140, 146. Véase asimismo Rosa López Torrijos y José Luis Barrio Moya, “A propósito de Ribera y de sus coleccionistas”, *Archivo Español de Arte* 65, núm. 257 (1992): 37-51.

50. Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón de Valentín Carderera y Solano (Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1866): 217-218. Esta colección fue inventariada y tasada en 1702 cuando la joven contrajo matrimonio con don José Fuenbuena de la Fuente (Pilar Díez del Corral Corredoira, “Una dote para Cecilia. La colección de don Miguel Marín de Villanueva”, *Atrio*, núm. 19 (2013): 117-125).

51. Ricardo del Arco, “Gracián y su colaborador y Mecenas”, en *Baltasar Gracián, escritor aragonés del siglo XVII* (Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1926): 141.

52. Arturo Ansón Navarro, “La pintura en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión del saber*, coords. Carmen Morte y Carlos Garcés (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007): 112.

53. Según Carderera, se trataba de una copia autógrafa de Ribera. En Jusepe Martínez, *Discursos practicables*, 32.



Fig. 6. José de Ribera (atrib.), *San Jerónimo penitente*, h. 1630-1640. Diputación Provincial de Zaragoza. Foto Daniel Pérez. Archivo Diputación Provincial de Zaragoza.

después de esa fecha pasó a presidir la capilla de los Lastanosa en la iglesia de Santo Domingo de Huesca⁵⁴. Esta obra fue robada en 1878 y sustituida por una réplica en ese mismo momento, que es la tela que se conserva en la actualidad en el retablo de este espacio litúrgico⁵⁵.

En Zaragoza hay al menos otras dos pinturas de Ribera. La primera se custodia en la colección de la Diputación de Zaragoza (NIG 663) y se encontraba originalmente en el palacio de la familia Eguarás en Tarazona⁵⁶, inmueble que desde 1982 es propiedad de dicha institución provincial. Representa a *San Jerónimo penitente* (Fig. 6) y reproduce fielmente una composición del mismo tema localizada en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁵⁷, que pudo

54. Antonio Naval Mas, "Una copia de la 'Piedad' de Ribera", *Archivo Español de Arte* 54, núm. 216 (1981): 450.

55. Ricardo del Arco, "Más datos sobre D. Vincencio Juan de Lastanosa", *Linajes de Aragón* III, núm. 11 (1912): 186-187.

56. Sobre esta familia y su magnífica vivienda véase Jesús Criado Mainar, *El Palacio de la familia Guaras en Tarazona* (Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 2009).

57. Spínosa, *Ribera: la obra*, 440, cat. A277.

proceder del Real Alcázar de Madrid. La gran calidad de la pintura turiasonense es incuestionable, pero la caligrafía y la fórmula de la firma que presenta en el ángulo inferior derecho (*Josef / Ribera Pt.*) no se corresponde con la habitual del maestro, por lo que ha sido considerada como un añadido posterior. No obstante, la tela, datada hacia 1630-1640, se atribuye a Ribera o a su taller⁵⁸.

La segunda pintura original del valenciano refleja *El martirio de San Lorenzo*⁵⁹, se ubica en la sacristía de la capilla de San Lorenzo de la basílica de Nuestra Señora del Pilar y llegó allí por la intermediación de Pedro Cosida, agente en Roma del rey Felipe III⁶⁰. De esta pintura, fechada hacia 1615, se conserva una copia de escasa calidad en el ático del retablo de la Virgen del Pilar de la ermita de la Virgen del Pueyo de Villamayor de Gállego (Zaragoza)⁶¹.

La procedencia de los originales y las copias de Ribera hasta aquí mencionados es sin duda italiana y su llegada a tierras aragonesas, si no coetánea a la vida del pintor, fechable en el mismo siglo XVII. Sin embargo, lamentablemente, la documentación consultada no ha permitido revelar cómo el *Descanso en la huida a Egipto* recaló en el monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza. No obstante, a nuestro modo de ver, la obra debió pertenecer a las hermanas Tarazona, razón por la que decidieron convertirla en la pintura titular de un altar.

Como se recordará, la considerada como original de este tema —la que perteneció al Fondo Cultural Villar-Mir— ha sido fechada en 1648 y sabemos que el retablo de las religiosas ya estaba confeccionado en junio de 1665. Ya quedó señalado cómo Juana debió ingresar en el cenobio en 1628-1629, mientras que Petronila lo hizo como novicia en 1638 siendo ya profesa al año siguiente, por lo que la pintura llegó a sus manos estando ambas ya en el convento, en una fecha sin determinar entre 1648 y 1665. En 1650 sus padres regresaban a Zaragoza después del exilio de casi quince años en Mallorca. Aunque al parecer hay una copia de esta misma obra en una colección privada de Palma de Mallorca descubierta por el especialista Craig Felton de la que se desconoce su procedencia y sus

58. *Ars Catalogi. Inventario de bienes artísticos de la Diputación Provincial de Zaragoza* (NIG 663), consultado el 5 de enero de 2024, <http://arscatalogi.dpz.es/patrimonio/inventario.xhtml>. El Archivo de la Diputación de Zaragoza conserva una carta del profesor Alfonso E. Pérez Sánchez fechada el 5 de noviembre de 1991 y dirigida al Presidente de la institución provincial —en aquel momento José Marco Berges— en la que se inclina a considerar este lienzo “como una copia antigua y de cierta calidad”. Agradecemos al Dr. José Ignacio Calvo Ruata, Jefe de la Sección de Restauración de Bienes Muebles de la Diputación de Zaragoza, el conocimiento de este documento.

59. Antonio Vannugli, “El martirio de San Lorenzo”. En *El joven Ribera*, eds. José Milicua y Javier Portús (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011): 136-137.

60. Ana M.^a Muñoz Sancho, “El martirio de San Lorenzo de José de Ribera (ca. 1615) en la documentación del Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza”, *Artígrama*, núm. 25 (2010): 407-431.

61. Debemos esta información a Álvaro Vicente Romeo a quien queremos agradecer también su gran ayuda en la elaboración de este trabajo.

características⁶², según el padre Arbizu, el ya mencionado Ignacio Viu (1610-1685), que estudió en el colegio de San Martín de Palma⁶³, donó un buen número de ornamentos y alhajas al colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza, alguna de ellas traída de Italia⁶⁴. Esta información nos lleva a proponer, no sin reservas, que este jesuita tan próximo a las hermanas Tarazona pudo ser quien les facilitara o incluso les hiciera llegar la pintura hasta el monasterio. No obstante, no queremos dejar de advertir que estas religiosas también mantuvieron relación con el mercader genovés Juan Antonio Grosso, tal y como se desprende de una carta de pago de ambas hermanas fechada el 26 de junio de 1649⁶⁵. Grosso era propietario de una importante colección de pinturas, varias de ellas de origen italiano, como consta en el inventario de los bienes de Polonia Sobrecasas, su viuda, efectuado en Zaragoza el 23 de diciembre de 1654⁶⁶.

Por todo lo anterior, el *Descanso en la huida a Egipto* de las canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza, lienzo de las mismas dimensiones que el considerado original⁶⁷ pero dotado de interesantes diferencias respecto a él, pudo ser realizado en el taller de Ribera por un discípulo o colaborador suyo, llegando a la capital aragonesa, quizá directamente desde Nápoles, a través de un personaje relacionado tanto con la familia Tarazona como con Italia, como fue el caso del jesuita Ignacio Viu o del genovés Grosso, en una fecha que no hemos podido precisar con exactitud, pero que puede situarse entre 1648 y 1665.

4. El retrato de las hermanas Juana y Petronila Tarazona

En el refectorio antiguo del monasterio se conserva el retrato doble de las hermanas Tarazona⁶⁸. Se trata de un lienzo de formato horizontal, de 1,36 m

62. Citada en Calvo Serraller, "Rescatando".

63. Ferrer Flórez, "Historia de los", 138.

64. Juan Carlos Lozano López, "Noticias artísticas en una fuente poco conocida: la *Historia del colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza* del P. Juan Arbizu", *Artigrama*, núm. 16 (2001): 417.

65. AHPZ. Juan Isidoro Andrés, 1649, ff. 863 v.-865.

66. AHPZ. Juan Francisco Ibáñez de Aoiz, 1654, ff. 1834 v.-1836.

67. La pintura que perteneció al Fondo Cultural Villar-Mir mide 252,2 x 201 cm, mientras que la copia de las canonesas zaragozanas tiene unas dimensiones de 252 x 198 cm, medidas en ambos casos prácticamente idénticas.

68. Esta pintura fue mencionada por Bernardino Montañés en su visita al monasterio el 20 de enero de 1874, momento en el que ya se encontraba en el refectorio. El pintor lo describió como un cuadro "con retratos de dos religiosas de medio cuerpo, que parece de mérito, aunque por estar muy alto no se ve bien". Citado en Rincón García, "Aspectos históricos", 155. Asimismo, esta tela fue exhibida en la exposición *La Orden del Santo Sepulcro en España: 900 años de historia* (Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1999), 237, cat. 146, donde fue datada en el último tercio del siglo XVII.



Fig. 7. Juan Zabalo (atrib.), *Retrato de Juana y Petronila Tarazona*, primer tercio del siglo XVIII. Refectorio antiguo del monasterio de las canonisas del Santo Sepulcro, Zaragoza. Foto José Luis Morte.

de ancho x 1 m de alto, que cuenta con un rico marco original de color negro decorado con cartelas vegetales de gran carnosidad doradas (Fig. 7). Ambas religiosas están representadas de medio cuerpo envueltas en sendos medallones ovalados creados mediante dos guirnaldas de laurel dorado que brotan de acantos en color plata situados en la zona inferior, que destacan sobre un fondo completamente negro y configuran enmarcaciones fingidas. Entre ellas cuelga un pequeño ramo de flores en el que resaltan tres rosas y un tulipán y debajo una gran cartela dorada en la que se puede leer la siguiente inscripción: “D.^a Juana y D.^a Petronila Tarazona / hermanas, Religiosas de este Convento y bien / echoras del, murieron D.^a Juana en 8 de Julio / del año 1665, y D.^a Petronila a 8 de Abril, año 1667.” Dicha cartela está unida a una pieza dorada dispuesta en la parte inferior de los medallones gracias a dos cintas de color rojo muy dinámicas. Justo en la zona contraria, en el centro, pero en lo alto, distinguimos una roseta en color oro de la que salen cintas negras que parecen asir las guirnaldas de laurel.

En los rostros de Juana y Petronila, muy iluminados, resaltan sus miradas que dirigen directamente al espectador. Van ataviadas con el hábito de su Orden compuesto por un capuz y un tabardo de color pardo que deja a la vista parte de las mangas del hábito negro. Sobre el tabardo destaca una cinta negra de la que pende en el centro, cayendo sobre el pecho de ambas, la cruz patriarcal roja con filo dorado —simulando que se trata de una joya de oro esmaltada en rojo—, insignia de la Orden del Santo Sepulcro, y un broche dispuesto en sus hombros izquierdos en forma de corazón con la imagen del Niño Jesús benediciendo con la mano derecha en alto y el orbe en la siniestra en su interior⁶⁹. Actualmente, en el monasterio no se conserva ningún otro vestigio del hábito que las canonesas vestían en el siglo XVII salvo este, por lo que el valor iconográfico de esta imagen es muy elevado.

Los retratos de dos religiosas no son demasiado habituales en la historia de la pintura barroca⁷⁰. No obstante, uno de los casos más conocidos es el de Philippe de Champaigne (1602-1674), pintor francés que retrató a su hija sor Catherine de Sainte Suzanne (1636-1686) junto a Agnès Arnauld (1593-1671), madre superiora del monasterio de Port-Royal-des-Champs, en al menos dos ocasiones, siendo su obra más famosa el *Exvoto de 1662* conservado en el Museo del Louvre⁷¹.

Aunque una rápida observación de la pintura puede hacernos pensar que nos encontramos ante las verdaderas efigies de las hermanas Tarazona, el análisis detenido de sus detalles nos lleva a considerar que no es así. La inscripción alusiva a sus fallecimientos, la cinta negra que recorre parte de la zona superior de las guirnaldas de laurel que las rodean y sus rostros que, si bien intentan reflejar fisionomías con rasgos particulares —forma ovalada con

69. Una breve aproximación al hábito de las canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza en Carolina Naya Franco, "Como renuncia a las pompas del mundo'. Vestir el hábito en el Santo Sepulcro: la pugna entre la moda, la política y la devoción", en *IV Coloquio de Investigadores en Textil y Moda. Tejidos, moda y cuerpos*, coords. Isabel Campí y Silvia Ventosa (Barcelona: Fundació Història del Disseny, 2023), 93-99, 94.

70. Como Margit Thøfner ha puesto recientemente de relieve, el género del retrato de religiosas no ha sido estudiado en profundidad, con contadas excepciones en Nueva España y Nueva Francia (Margit Thøfner, "The Absent Made Present: Portraying Nuns in the Early Modern Low Countries", en *Women and Gender in the Early Modern Low Countries, 1500-1750*, eds. Sarah Joan Moran y Amanda Pipkin (Leiden: Brill, 2019), 128.

71. Olan A. Rand Jr., "Philippe de Champaigne and the *Ex-voto* of 1662: A Historical Perspective", *The Art Bulletin* 65, núm. 1 (1983): 78-93. Es preciso advertir que se conservan interesantes retratos colectivos de religiosas, como el de cinco concepcionistas franciscanas —todas hermanas carnales—, obra de Juan Carreño de Miranda, del convento de Santa Úrsula de Alcalá de Henares (Madrid), o el de seis monjas orantes —presididas por sor Margarita de la Cruz, archiduquesa de Austria—, de las Descalzas Reales de Madrid. Véase Áurea de la Morena Bartolomé, *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2007): 70-73, 80-83, respectivamente.



Fig. 8. Agostino Mitelli, *Orla decorativa*, publicada en Roma hacia 1640-1660 por Giovanni Giacomo de' Rossi. Disponible en Victoria & Albert Museum, Londres, <https://collections.vam.ac.uk/item/O663298/designs-for-architectural-ornament-print-mitelli-agostino/>.

barbilla marcada, ojos grandes, labios carnosos, sobre todo el inferior, cejas finas, nariz recta y perfecta, así como miradas de gesto diferente—, no lo consiguen y sugieren que se trataría de un homenaje pictórico a ambas religiosas. No obstante, el autor intentó que ambas figuras exhibieran características individualizadoras y similares puesto que, como se recordará, eran hermanas de padre. El resultado final es, a nuestro modo de ver, la imagen idealizada de dos religiosas de aspecto joven y agradable rodeadas por coronas de laurel fingidas que dignifican su apariencia y aportan profundidad a la pintura. Estas particularidades sugieren que con esta obra se pretendió perpetuar la memoria de estas canonesas.

Este tipo de enmarcación está íntimamente relacionada con las orlas decorativas con festones y máscaras creadas por Agostino Mitelli y publicadas en Roma hacia 1640-1660 por Giovanni Giacomo de' Rossi. De hecho, presenta importantes concomitancias con el diseño conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres (núm. de inventario E.146-1909) (Fig. 8)⁷². El propio Mitelli fue retratado en un óvalo similar —aunque prescindiendo del laurel— acompañado

72. La información del grabado se encuentra en la página web del museo consultada el 25 de enero de 2024, <https://collections.vam.ac.uk/item/O663298/designs-for-architectural-ornament-print-mitelli-agostino/>.

de unas cintas de las que cuelgan los útiles del pintor y de una cartela en la zona inferior en la que se lee una inscripción alusiva a su fallecimiento en Madrid trabajando para el monarca Felipe IV en 1660, imagen impresa por Giuseppe Maria Mitelli hacia ese mismo año para conservar la memoria de su padre⁷³. Este ejemplo, por sus características formales y sentido simbólico, sería equiparable al retrato que nos ocupa.

Agostino Mitelli llegó a España en compañía de Angelo Michele Colonna en 1658 para llevar a cabo la decoración en pintura mural de las residencias reales⁷⁴. Aunque, como acabamos de mencionar, Mitelli falleció solo dos años después de su llegada a Madrid y Colonna regresó a Italia en 1662, Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda tomaron el relevo de los boloñeses ejecutando una impresionante *quadratura* en la cúpula de la madrileña iglesia de San Antonio de los Portugueses —luego de los Alemanes— (1662-1665)⁷⁵. Francisco Herrera el Mozo, el propio Rizi y Dionisio Mantuano o Teodoro Ardemans continuaron desarrollando la pintura ilusionista en iglesias y conventos de la capital hispánica hasta finales de la centuria. Entre 1683 y 1685 Claudio Coello, formado con Rizi, acompañado de su discípulo Sebastián Muñoz, abandonó la villa y corte para trasladarse a Zaragoza con el encargo de pintar el interior de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva, conocida como de la Mantería, donde ambos desplegaron un riquísimo repertorio de arquitecturas fingidas y motivos decorativos. Aunque todavía es necesario estudiar en profundidad lo que significó la llegada de ambos pintores para el arte barroco aragonés, no parece descabellado apuntar que esta obra constituyó el desarrollo definitivo de la pintura ilusionista en nuestro territorio con artífices como Francisco del Plano (1655/1659-1739), Juan Zabalo (1684-1746) o Miguel Pempinela (doc. 1713-1734, †1734)⁷⁶.

Nos vamos a detener en el segundo pintor aragonés que acabamos de mencionar pues, como trataremos de justificar a continuación, consideramos que es a él a quien se puede atribuir el retrato de Juana y Petronila Tarazona.

73. Véase el ejemplar custodiado en el British Museum de Londres consultado el 25 de enero de 2024, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1852-1009-1023.

74. David García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662* (Granada: Universidad de Granada, 2005).

75. José Luis Arranz Otero e Ismael Gutiérrez Pastor, "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 11 (1999): 211-250.

76. Ismael Gutiérrez Pastor, "La pintura madrileña del Pleno Barroco y los pintores de Aragón en tiempos de Vicente Berdusán (1632-1697)", en *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, dir. Juan Carlos Lozano López (Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2006): 19-23 e imágenes en 59-60. Acerca de Pempinela véase la reciente aportación de Álvaro Vicente Romeo, *Las pinturas de la cúpula de la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Santa Ana de Rueda de Jalón* (Zaragoza: Ayuntamiento de Rueda de Jalón, 2023).

Juan Zabalo Navarro⁷⁷ fue bautizado el 19 de junio de 1684 en la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza bajo el nombre de Juan Lamberto Manuel Antonio. Era hijo de Juan Zabalo y Pabla Navarro⁷⁸. Aunque su padre era carpintero⁷⁹, Juan se formó en el arte de la pintura probablemente con el pintor Pedro Aibar Jiménez⁸⁰.

El 25 de diciembre de 1711 contrajo matrimonio con Francisca Ortiz, hija del dorador Felipe Ortiz de Baráiz y de Antonia Proa, parroquianos de San Gil, actuando como padrinos Juan Ortiz y Francisca Salinas⁸¹. Fueron hijos del matrimonio⁸²: María Teresa, cristianada el 18 de octubre de 1712⁸³, que el 18 de febrero de 1743 contrajo nupcias con el pintor José Luzán⁸⁴; Blas Antonio Cayetano Benito, bautizado el 5 de febrero de 1714⁸⁵; Joseph Salvador León Benito, el 11 de abril de 1717⁸⁶; y Juana, casada el 24 de septiembre de 1751 con Pedro Luzán, hermano de José Luzán⁸⁷. Sabemos que en 1723 la familia —formada por cuatro hijos, dos hijas, maestro, aprendiz y criada— residía en la casa de don Gerónimo de Roda, sita en la calle de la Verónica, en la parroquia de San Andrés⁸⁸. Tras la muerte del pintor, acaecida “repentinamente” el 15 de junio

77. Su primera aproximación biográfica se encuentra en Arturo Ansón Navarro, “Zabalo y Navarro, Juan”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa* (Zaragoza: Unali, 1982): XII: 3384.

78. ADZ. Libro de bautismos de la parroquia de San Miguel de los Navarros, tomo 5.^º (1667-1702), 172.

79. Manuela Zabalo, hermana del pintor que nos ocupa, se casó en 1691 con el escultor Joaquín Salado (Belén Boloqui Larraya, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez (1710-1780)* (Granada: Ministerio de Cultura, 1983): I: 235-236. Tenía otra hermana llamada Sebastiana que era esposa del también pintor Miguel Lorieri y madre de Mariano, Miguel y Francisco Lorieri. Sebastiana otorgó sus últimas voluntades en 1741 dejando como heredero universal a su marido y como ejecutores testamentarios a Francisco Lorieri, Antonio Lorieri, a su hermano Juan Zabalo y a su esposo. Véase en AHPZ. Valero de Villanueva, 1741, ff. 348 v.-349.

80. Juan Carlos Lozano López, “La pintura barroca en la Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones”, en *El barroco en las catedrales españolas*, coord. M.^ª del Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010), 92.

81. ADZ. Libro de matrimonios de la parroquia de San Gil, tomo 3, f. 239.

82. Hemos localizado el fallecimiento de tres niños con este mismo apellido en la parroquia de San Andrés, pero no se indica el nombre de sus padres señalando en su lugar “hijo/a de familias” en los tres casos: María Zabalo que murió el 8 de junio de 1725 a los 10 años; Joseph Zabalo, difunto el 16 de febrero de 1728 de 11 años; y Pedro Zabalo, del que no se anota su edad, el 23 de mayo de 1730, que “no pudo recibir el viatico por estar entorpecido de la caveza”. Véase en ADZ. Libro de defunciones y matrimonios de San Andrés (1621-1752), ff. 98, 100, 102, respectivamente.

83. Arturo Ansón Navarro, *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1986), doc. 5, 141.

84. ADZ. Libro de defunciones y matrimonios de San Andrés (1621-1752), f. 90. Ansón Navarro, doc. 18, 144.

85. ADZ. Libro de bautismos de la parroquia de San Miguel de los Navarros, tomo 6 (1703-1724), f. 64.

86. ADZ. Libro de bautismos de la parroquia de San Miguel de los Navarros, tomo 6 (1703-1724), f. 90 v.

87. ADZ. Libro de defunciones y matrimonios de San Andrés (1621-1752), ff. 118-118 v. Ansón Navarro, *El pintor y profesor*, doc. 29, 146.

88. Cuyas identidades no se recogen en el vecindario de dicho año. Véase José María Ballestín Miguel, *Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017), 273, ítem 4648.

de 1746⁸⁹, la viuda, junto con Joaquina⁹⁰ y Josefa Zabalo —con probabilidad las dos hijas citadas en el vecindario—, residieron en la calle de la Verónica hasta al menos 1758⁹¹.

Su primera obra importante documentada es la decoración de la capilla de San Marcos de la Seo zaragozana (1711-1712) donde debía pintar la cúpula, bóvedas, adornos y gradas del monumento, así como el lienzo del frente, los de los laterales y las pechinas⁹². Posteriormente, llevó a cabo la ornamentación de la caja del órgano (1716) y el diseño del tabernáculo de la capilla del Santo Cristo (h. 1720), también en la Seo. No obstante, con anterioridad a estas obras, el profesor Juan Carlos Lozano encuentra su mano en las pinturas de la capilla de Santo Dominguito de Val, en los lienzos laterales de la capilla de Santa Marta del trascoro y en una Inmaculada Concepción conservada en el despacho del deán, todas en la catedral zaragozana, así como en el lienzo central del retablo mayor de la iglesia parroquial de Farasdués (Zaragoza)⁹³, a las que podemos unir las pinturas de la capilla de San Pedro Arbués de la parroquia de Bañón (Teruel)⁹⁴, todas ellas llevadas a cabo —con la colaboración de Zabalo— por Pedro Aibar entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Este mismo investigador atribuye a Juan Zabalo las pinturas del retablo de la capilla de San Juan Bautista de la Seo —con la representación de San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y Santa Tecla—⁹⁵, tres importantes lienzos en el monasterio

89. Libro de defunciones y matrimonios de San Andrés (1621-1752), f. 112 v., ADZ. Según la partida de defunción, donde se señala su muerte repentina, Zabalo recibió la Extremaunción, “tenia hecho testamento que recibió Valero Villanueva” —que, pese a intentarlo, no hemos localizado—, y nombró como sus ejecutores a don Francisco y don Miguel Lorieri, pintor este último y cuñado del finado.

90. Joaquina Zabalo, esposa de Pedro Argente, falleció el 23 de febrero de 1772, dejando como su heredero a su esposo y sus ejecutores a su hermano Miguel Zabalo y a José Luzán. Véase en ADZ. Libro de confirmados (1752-1852), matrimonios y defunciones de la parroquia de San Andrés de Zaragoza (1752-1837), f. 285. Su testamento en Ansón Navarro, *El pintor y profesor*, doc. 55, 150.

91. Así se registra en la nómina de parroquianos anotada en: ADZ. Libro de confirmados (1752-1852), matrimonios y defunciones de la parroquia de San Andrés de Zaragoza (1752-1837), ff. 23 v. [1752], 27 v. [1753], 31 [1754], 35 [1755], 38 v. [1756], 42 v. [1757, año en el que también se cita a Juana Zabalo], 46 v. [1758].

92. Juan Francisco Esteban Lorente, “La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza”, *Seminario de Arte Aragonés*, núm. XXII-XXIII-XXIV (1977): 175-180. Véase igualmente el apéndice documental de M.^a Belén Ibáñez Abella, “Los cantorales y la librería del Coro en la Seo de Zaragoza. Nuevas aportaciones documentales para el estudio de la reforma de la capilla de San Marcos y el Monumento, a comienzos del siglo XVII”, *Artígrama*, núm. 34 (2019): 375-390.

93. Lozano López, “La pintura barroca”, 87.

94. Rebeca Carretero Calvo, “Santo para los altares pero no para Roma: la devoción a San Pedro Arbués y el clero aragonés a finales del siglo XVII”, en *Élites políticas y religiosas, devociones y santos (siglos XVI-XVIII)*, eds. Eliseo Serrano y Juan Postigo (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020), 276-280.

95. Lozano López, “La pintura barroca”, 94.

cisterciense de Santa María de Veruela⁹⁶, varias pinturas localizadas en la ciudad de Borja (Zaragoza)⁹⁷, y otras telas en Gallur, Huesca⁹⁸ o Alfajarín (Zaragoza)⁹⁹.

En Borja, Zabalo fue también el autor de las pinturas del retablo mayor de la iglesia del convento de dominicos de San Pedro mártir, estudiadas recientemente por Alberto Aguilera y datadas en el primer tercio del siglo XVIII¹⁰⁰. Para las calles laterales de este mueble el pintor representó las efigies de Santa Rosa de Santa María y San Jacinto de Polonia —en el lado del evangelio— y Santa Catalina de Siena y San Raimundo de Peñafort —en el de la epístola—, envueltas en enmarcaciones fingidas de laurel doradas y decoradas con guirnaldas de flores y cartelas (Fig. 9), muy similares a las que aparecen en el retrato de las hermanas Tarazona. De esta manera, el zaragozano trasladó esta solución compositiva habitual en la pintura mural decorativa¹⁰¹ a la pintura de caballete. Idéntico recurso apreciamos en la magnífica tela de *El Salvador con la Virgen del Pilar y Santiago* (Fig. 10), custodiada en el Museo Alma Mater de Zaragoza, que ha sido atribuida a Pablo Rabiella y Díez de Aux y fechada hacia 1693, pero cuyos rasgos formales aconsejan adjudicarla sin reservas a Juan Zabalo¹⁰² y avanzar su cronología hasta el primer tercio del siglo XVIII.

Además, las características estilísticas de la producción pictórica de Juan Zabalo —que son el uso de una gama cromática normalmente fría y algo ácida con predominio de rojos, azules, blancos y grises; la iluminación brillante y blanca; y la resolución singular de los rostros de las figuras, generalmente de forma ovalada dotados de ojos grandes, cejas finas, labios carnosos, tez

96. Juan Carlos Lozano López, "La pintura barroca en el monasterio de Veruela", en Calvo Ruata y Criado Mainar, *Tesoros de Veruela*, 290-291, 452-454 [fichas núm. 165, 166, 167].

97. Juan Carlos Lozano López, "Sesión del Concilio de Trento", en *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, coord. José Ignacio Calvo Ruata (Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2012), 346-349.

98. Juan Carlos Lozano López, "Sagrada Familia" e "Invención de la Santa Cruz por santa Elena", en *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli* (Zaragoza: Ibercaja, 2016), 272-273.

99. Juan Carlos Lozano López, "Un cuadro atribuido a Juan Zabalo Navarro en la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Alfajarín (Zaragoza) y otras noticias artísticas", *Aragonia Sacra*, núm. XXIV (2017): 213-224.

100. Alberto Aguilera Hernández, "El legado de la Orden de Predicadores en la ciudad de Borja (Zaragoza)", *Archivo Dominicano*, núm. XLII (2021): 11-93.

101. Enmarcaciones fingidas de motivos vegetales y guirnaldas de flores ya aparecen tanto en las pechinas de la cúpula de la capilla del Milagro (1678) como en la escalera del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, obra de Francisco Rizi y Dionisio Mantuano (Elvira González Asenjo, "Artífices y tasadores de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como Capilla del Milagro de las Descalzas Reales", *Archivo Español de Arte* 72, núm. 288 (1999): 583-589).

102. De hecho, Arturo Ansón y Juan Carlos Lozano, pese a que atribuyeron esta pintura a Rabiella, apuntaron la presencia de "afinidades con la pintura de Juan Zabalo", en Arturo Ansón Navarro y Juan Carlos Lozano López, "La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán", en Lozano López, *Vicente Berdusán*, 98, 100 (ilustración núm. 17).



Fig. 9. Juan Zabalo (atrib.), *Santa Catalina de Siena y San Raimundo de Peñafort*, primer tercio del siglo XVIII. Iglesia del antiguo convento de San Pedro mártir, Borja (Zaragoza). Foto disponible en <https://cesbor.blogspot.com/2013/01/el-retablo-de-la-iglesia-de-san-pedro.html>.



Fig. 10. Juan Zabalo (atrib.), *El Salvador con la Virgen del Pilar y Santiago*, primer tercio del siglo XVIII. Museo Alma Mater, Zaragoza. Foto Álvaro Vicente.

blanca y mejillas muy sonrosadas—, las detectamos en el retrato de Juana y Petronila Tarazona.

Estos mismos estilemas se encuentran en las pinturas de las calles laterales y del ático del retablo de la capilla de Santa Ana de la iglesia de San Nicolás —ubicada junto al monasterio—, lugar de enterramiento del justicia de Aragón, Antonio Gavín, fallecido en 1707 en Pamplona, y de su esposa Valentina Jasso de Lizosain, fenecida en 1749 en Zaragoza¹⁰³.

El 17 de mayo de 1733 Juan Zabalo está documentado en el monasterio de las canonisas del Santo Sepulcro de Zaragoza. Ese día se autentificaron dos milagros propiciados por la reliquia de San Nicolás de Bari. El primero fue la curación de la pierna gangrenada de Pabla Secano, madre del canónigo Pedro Benedí. Por el segundo, una hija del pintor de unos 6 años, “estando mas para morir que para bivar”, sanó prodigiosamente tras la adoración de la reliquia del santo, por lo que Zabalo “trujo una niña de cera y belas y bino al santo”¹⁰⁴.

A todo ello, debemos añadir que en el muro de la epístola de la capilla de San José del santuario de la Misericordia de Borja cuelga una pintura de la *Huida a Egipto*, en deficiente estado de conservación, en cuya zona inferior se ha incluido un retrato doble de características muy similares al de las hermanas Tarazona (Fig. 11). Se trata de las efigies de Ana María Marco, esposa de Pedro Pablo Aibar, y su hijo José Aibar, propietarios de la capilla, y su representación responde a la manda testamentaria de don Pedro Pablo, otorgada el 11 de septiembre de 1684, en la que dispone: “Quiero y es mi voluntad que mis executores infrascriptos tomen de mis bienes y hazienda la cantidad de dinero que fuere necesario para hacer dos quadros para los dos colaterales de la dicha capilla de Nuestra Señora de Misericordia, y en ellos se retrate lo que a dichos mis executores pareciere”¹⁰⁵. Aunque ignoramos si el pintor Pedro Aibar —como se recordará, el maestro de Juan Zabalo— mantenía algún grado de parentesco con esta familia y si pudo ser el autor de estos lienzos, las semejanzas compositivas entre este doble retrato borjano y el que nos ocupa resultan innegables.

Por todo lo anterior, proponemos que tanto el retrato de las hermanas canonisas como las mencionadas pinturas del retablo de Santa Ana de la

103. La información sobre los propietarios de esta capilla se encuentra en Rincón García, *El Monasterio de*, 112.

104. AMSS. Signatura 2-10-82, p. 96. Agradecemos encarecidamente esta noticia documental a Manuel Gutiérrez, archivero del monasterio. Asimismo, queremos dejar constancia de nuestro reconocimiento tanto a él como a las canonisas por su extraordinaria disposición y ayuda en nuestras visitas al cenobio.

105. Información disponible en la página web del Centro de Estudios Borjanos consultada el 23 de agosto de 2024, <https://cesbor.blogspot.com/2013/03/nuevos-datos-sobre-la-capilla-de-san.html>.



Fig. 11. Detalle del retrato de Ana María Marco y su hijo José Aibar. Pintura de la *Huida a Egipto*, posterior al 11 de septiembre de 1684. Capilla de San José, santuario de la Misericordia, Borja. Foto Rebeca Carretero.

iglesia de San Nicolás debieron ser ejecutados por Juan Zabalo Navarro en el primer tercio del siglo XVIII.

La última incógnita que nos queda por tratar de resolver es por qué se decidió dedicar una pintura a la memoria de las hermanas Tarazona más de medio siglo después de su fallecimiento. Consideramos que la razón puede encontrarse en el ya comentado legado de 20 libras que estas canonisas dejaron para que fuera percibido por cinco religiosas de coro y otras cinco de obediencia. Justamente entre 1706 y 1713 fallecieron las canonisas que lo disfrutaron por vez primera y en 1714 se reactivó nombrando a las nuevas beneficiarias¹⁰⁶. El encargo de este retrato pudo efectuarse en este momento con la finalidad de agradecer su generosidad y perpetuar su recuerdo, confirmando que se trataría, como apuntamos, de una obra anacrónica que reúne a ambas hermanas y que precisa, para su perfecta memoria, la cartela que permite

conocer sus identidades y fechas de fallecimiento, poniendo en evidencia su distinción dentro del monasterio pues no se conserva ninguna otra obra más de estas características en el cenobio. Como Juan Zabalo, el pintor al que hemos atribuido este lienzo no pudo conocerlas personalmente, plasmó en él sus tipos femeninos genéricos, aunque con cierta intención individualizadora patente de manera especial en sus miradas.

De este modo, a través de sus fundaciones pías, su mecenazgo artístico y su retrato, las hermanas Juana y Petronila Tarazona se aseguraron la salvación de sus almas y, sobre todo, la vida eterna.

Referencias bibliográficas

- Aguilera Hernández, Alberto. "El legado de la Orden de Predicadores en la ciudad de Borja (Zaragoza)". *Archivo Dominicano*, núm. 42 (2021): 11-93.
- Ansón Navarro, Arturo. "Zabalo y Navarro, Juan". En *Gran Enciclopedia Aragonesa*. T. XII, 3384. Zaragoza: Unali, 1982.
- . *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1986.
- . "La pintura en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa". En *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión del saber*, coordinado por Carmen Morte y Carlos Garcés, 109-116. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007.
- Ansón Navarro, Arturo y Juan Carlos Lozano López. "La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán". En *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, dirigido por Juan Carlos Lozano López, 75-111. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006.
- Arranz Otero, José Luis e Ismael Gutiérrez Pastor. "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 11 (1999): 211-250.
- Arco, Ricardo del. "Más datos sobre D. Vincencio Juan de Lastanosa". *Linajes de Aragón III*, núm. 11 (1912): 181-187.
- . "Gracián y su colaborador y Mecenas". En *Baltasar Gracián, escritor aragonés del siglo XVII*, curso monográfico dirigido por Ricardo Royo Villanova, 133-158. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1926.
- Arroyo Martín, Francisco. "El patrocinio artístico femenino en la edad moderna a través del caso de D^a Policena Spínola (1600-1638), Marquesa de Leganés". En *Comercio y cultura en la edad moderna*, coordinado por Juan José Iglesias Rodríguez y otros, 2527-2538. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.

- Ars Catalogi. Inventario de bienes artísticos de la Diputación Provincial de Zaragoza*. Consultado el 5 de enero de 2024. <http://arscatalogi.dpz.es/patrimonio/inventario.xhtml>.
- Ballestín Miguel, José María. *Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017.
- Blasco Esquivias, Beatriz, Jonatan Jair López Muñoz y Sergio Ramiro Ramírez. *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid: Abada Editores, 2021.
- Bellido-Diego Madrazo, Daniel. *Los abogados y sus corporaciones. Historia del Real e Ilustre Colegio de Abogados de Zaragoza (S. XII-1838)*. Zaragoza: Real e Ilustre Colegios de Abogados de Zaragoza, 2013.
- Boloqui Larraya, Belén. *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez (1710-1780)*. 2 vols. Granada: Ministerio de Cultura, 1983.
- Brown, Jonathan. "Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera". *Goya*, núm. 183 (1984): 140-150.
- Burke, Marcus B. y Peter Cherry. *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 1997.
- Calvo Serraller, Francisco. "Rescatando en Madrid un cuadro olvidado del pintor Ribera". *El País*, 26 de noviembre, 1980. Consultado el 29 de diciembre de 2023. https://elpais.com/diario/1980/11/26/cultura/344041201_850215.html?event_log=oklogin.
- Carretero Calvo, Rebeca. "Santo para los altares pero no para Roma: la devoción a San Pedro Arbués y el clero aragonés a finales del siglo XVII". En *Élites políticas y religiosas, devociones y santos (siglos XVI-XVIII)*, editado por Eliseo Serrano Martín y Juan Postigo Vidal, 239-283. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020.
- Cortés Dumont, Sara y Gómez Navarro, María Soledad. "Algo de lo que saber más: bienes temporales de las religiosas". En *La Clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 453-480. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2020.
- Criado Mainar, Jesús. *El Palacio de la familia Guaras en Tarazona*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 2009.
- Díez del Corral Corredoira, Pilar. "Una dote para Cecilia. La colección de don Miguel Marín de Villanueva". *Atrio*, núm. 19 (2013): 117-125.
- Esteban Lorente, Juan Francisco. "La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza". *Seminario de Arte Aragonés*, núms. 22,23 y 24 (1977): 175-180.

- Ferrer Flórez, Miguel. "Historia de los colegios de la Compañía de Jesús en Balears". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 64 (2008): 133-152.
- García Cueto, David. *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- García Cueto, David. "Las copias y el copiado de Jusepe de Ribera en España durante el siglo XVII". En *La copia pittorica a Napoli tra '500 e '600. Produzione, collezionismo, esportazione*, editado por David García Cueto y Andrea Zezza, 103-126. Roma: Artemide, 2018.
- Gómez Zorraquino, José Ignacio. *En el marco político del pactismo. La clientela regia aragonesa que sirvió a los Austrias en la corte, los dominios mediterráneos y las Indias*. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2022.
- González Asenjo, Elvira. "Artífices y tasadores de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como Capilla del Milagro de las Descalzas Reales". *Archivo Español de Arte* 72, núm. 288 (1999): 583-589.
- Gutiérrez Pastor, Ismael. "La pintura madrileña del Pleno Barroco y los pintores de Aragón en tiempos de Vicente Berdusán (1632-1697)". En *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, dirigido por Juan Carlos Lozano López, 13-73. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2006.
- Hernández López, María Encarnación. *Rescatadas del olvido: Promotoras de arquitectura en la Granada moderna*. Granada: Universidad de Granada, 2023.
- Ibáñez Abella, M.^a Belén. "Los cantorales y la librería del Coro en la Seo de Zaragoza. Nuevas aportaciones documentales para el estudio de la reforma de la capilla de San Marcos y el Monumento, a comienzos del siglo XVII". *Artígrama*, núm. 34 (2019): 357-390.
- López Torrijos, Rosa y José Luis Barrio Moya. "A propósito de Ribera y de sus coleccionistas". *Archivo Español de Arte* 65, núm. 257 (1992): 37-51.
- Lozano López, Juan Carlos. "Noticias artísticas en una fuente poco conocida: la *Historia del colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza* del P. Juan Arbizu". *Artígrama*, núm. 16 (2001): 403-420.
- . "La pintura barroca en el monasterio de Veruela". En *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, coordinado por José Ignacio Calvo Ruata y Jesús Criado Mainar, 285-301. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2006.
- . "La pintura barroca en la Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones". En *El barroco en las catedrales españolas*, coordinado por M.^a del Carmen Lacarra Ducay, 65-100. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010.
- . "Sesión del Concilio de Trento". En *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, coordinado por José Ignacio Calvo Ruata, 346-349. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2012.

- . “Sagrada Familia” e “Invención de la Santa Cruz por santa Elena”. En *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, coordinado por Domingo J. Buesa Conde, 272-273. Zaragoza: Ibercaja, 2016.
- . “Un cuadro atribuido a Juan Zabalo Navarro en la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Alfajarín (Zaragoza) y otras noticias artísticas”. *Aragonia Sacra*, núm. 24 (2017): 213-224.
- Martínez, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Notas, la vida del autor y una reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón de Valentín Carderera y Solano. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1866.
- Medel, Ramón. *El blasón español o la ciencia heráldica*. Barcelona: Imprenta de J. Guerrero, 1846.
- . *La Orden del Santo Sepulcro en España: 900 años de historia*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1999.
- López de la Plaza, Gloria. *Las mujeres en una orden canonical. Las religiosas del Santo Sepulcro de Zaragoza (1300-1615)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020.
- Montaner Frutos, Alberto. “La fijación de las armas de Tarazona”. *TVRIASO*, núm. 16 (2001-2002): 389-398.
- Morena Bartolomé, Áurea de la. *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2007.
- Muñoz Sancho, Ana M.^a. “El martirio de San Lorenzo de José de Ribera (ca. 1615) en la documentación del Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza”. *Artígrama*, núm. 25 (2010): 407-431.
- Naval Mas, Antonio. “Una copia de la ‘Piedad’ de Ribera”. *Archivo Español de Arte* 54, núm. 216 (1981): 449-452.
- Naya Franco, Carolina. “‘Como renuncia a las pompas del mundo’. Vestir el hábito en el Santo Sepulcro: la pugna entre la moda, la política y la devoción”. En *IV Coloquio de Investigadores en Textil y Moda. Tejidos, moda y cuerpos*, coordinado por Isabel Campi y Silvia Ventosa, 93-99. Barcelona: Fundació Història del Disseny, 2023.
- Oliván Baile, Francisco. *Los Hermanos del Santo Sepulcro de Jerusalem en Zaragoza*. Zaragoza: Talleres el Noticiero, 1964.
- Olmedo Sánchez, Yolanda Victoria. “El mecenazgo arquitectónico femenino en la Edad Moderna”. En *Arquitectura y mujeres en la historia*, coordinado por María Elena Díez Jorge, 243-272. Madrid: Síntesis, 2015.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. “Ribera y España”. En *Ribera 1591-1652*, coordinado por Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, 79-105. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992.

Rand Jr., Olan A. "Philippe de Champaigne and the Ex-voto of 1662: A Historical Perspective". *The Art Bulletin* 65, núm. 1 (1983): 78-93.

Rincón García, Wifredo. *El Monasterio de la Resurrección de Zaragoza: canonesas regulares del Santo Sepulcro*. Zaragoza: Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2010.

—. "Aspectos históricos y artísticos del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza en el siglo XIX". En *VIII Jornadas Internacionales de Estudio La Orden del Santo Sepulcro*, 139-157. Zaragoza: Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2019.

Sanz Camañes, Porfirio. "Del reino a la corte. Oligarquías y élites de poder en las Cortes de Aragón a mediados del siglo XVII". *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, núm. 19 (2001): 205-238.

Serrano, María. "Dos Murillos de Sevilla, a la venta para sacar fondos tras la caída de Abengoa". *El Debate*, 30 de marzo, 2022. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://www.eldebate.com/cultura/20220330/dos-murillos-sevilla-venta-caida-abengoa.html>.

Spinosa, Nicola. *La obra pictórica completa de Ribera*. Barcelona: Noguer, 1979.

—. *Ribera: la obra completa*. Madrid: Fundación de Arte Hispánico, 2008.

Thøfner, Margit. "The Absent Made Present: Portraying Nuns in the Early Modern Low Countries". En *Women and Gender in the Early Modern Low Countries, 1500-1750*, editado por Sarah Joan Moran y Amanda Pipkin, 128-166. Leiden: Brill, 2019.

Vannugli, Antonio. "El martirio de San Lorenzo". En *El joven Ribera*, coordinado por José Milicua y Javier Portús, 136-137. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011.

Vicente Romeo, Álvaro. *Las pinturas de la cúpula de la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Santa Ana de Rueda de Jalón*. Zaragoza: Ayuntamiento de Rueda de Jalón, 2023.

WEBGRAFÍA

Memoria final de intervención "Descanso en la huida a Egipto o Virgen de Belén", copia de original de José de Ribera. Museo de Bellas Artes de Granada. Diciembre de 2010, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, s. p. Consultado el 5 de enero de 2024. https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/317082/1/MEMORIA_FINAL%20DESCANSO%20HUIDA%20O%20VIRGEN%20DE%20BELÉN.pdf.

Juana de Saavedra Ramírez y las artes en el Madrid de los Austrias

JUANA DE SAAVEDRA RAMÍREZ AND THE ARTS
IN THE MADRID OF THE HAPSBURGS

Ángel Martín Roldán

Universidad de Sevilla

Resumen

Juana de Saavedra Ramírez, hija menor de Fernando Arias de Saavedra y Beatriz Ramírez de Mendoza, es una figura interesantísima que permaneció a la sombra de otra gran mujer, su madre, la IV condesa de Castellar. Ambas se retiraron de la corte española y fundaron el monasterio del Corpus Christi de Madrid para vivir juntas y alejadas de las amenazas del duque de Lerma. El nuevo cenobio se embelleció con numerosas obras de arte, labor de mecenazgo iniciada por Beatriz y continuada por sor Juana, priora perpetua y notable promotora de significativas piezas artísticas que se conservan en aquel convento conocido bajo el seudónimo de "las Carboneras". En el presente trabajo centramos nuestra atención en la biografía de aquella noble fémina y su faceta como superiora, escritora y mecenas de las artes durante la primera mitad del siglo XVII.

Palabras claves

Condes de Castellar; mecenazgo; promoción artística; monasterio; Barroco; Madrid.

Abstract

Juana de Saavedra Ramirez, youngest daughter of Fernando Arias de Saavedra and Beatriz Ramirez de Mendoza, is a very interesting figure who remained in the shadow of another great woman, her mother, the IV Countess of Castellar. Both retired from the Spanish court and founded the convent of Corpus Christi in Madrid to live together and away from the threats of the Duke of Lerma. The

new monastery was embellished with numerous works of art, a patronage initiated by Beatriz and continued by Sister Juana, perpetual prioress and notable promoter of interesting artistic pieces that are conserved in that convent known under the pseudonym of "las Carboneras". In the present work we focus our attention on the biography of that noble woman and her facet as superior, writer and patron of the arts during the first half of the 17th century.

Keywords

Counts of Castellar; Patronage; Artistic Promotion; Monastery; Baroque; Madrid.

I. Fundadoras y patrocinadoras de la casa Ramírez

Durante los siglos XVI y XVII, las féminas del linaje Ramírez estuvieron muy ligadas a la espiritualidad y religiosidad de las órdenes religiosas, las cuales alcanzaron un notable auge tras renovación que supuso la implantación de las ramas descalzas dentro una gran parte de las congregaciones del clero regular.

Con Juana de Saavedra Ramírez se cierra una trilogía de mujeres promotoras dentro del linaje¹. Esta costumbre la inició Beatriz Galindo "la Latina", fundadora de un Hospital y dos conventos, cuyo patronato recayó en los miembros del mayorazgo Ramírez-Rivas. Beatriz Ramírez de Mendoza emuló a su bisabuela en la institución de cenobios: primero intentó establecer un "desierto" de carmelitas en Alcalá de Henares y socorrió las necesidades de los frailes trinitarios descalzos de Valdepeñas y del colegio de Alcalá. Luego se ocuparía de las tres primeras fundaciones para los frailes mercedarios descalzos en Castellar de la Frontera (Cádiz), El Viso del Alcor (Sevilla) y Rivas Vaciamadrid (Madrid) y finalmente instauró un monasterio de monjas jerónimas recoletas de Madrid, donde profesó su hija Juana y llevó a buen término la obra iniciada por su madre.

I.1. RETRATOS Y REPRESENTACIONES

Antes de adentrarnos en la biografía de Juana de Saavedra Ramírez (1587-1656) conviene detenernos en las representaciones conservadas de su efigie. La

1. Este trabajo forma parte del Proyecto *Modernas. Mujeres y artes en los siglos XVI-XVIII*, Colección Universo Barroco, Enredars Publicaciones (Área de Historia del Arte, Universidad Pablo de Olavide), en colaboración con el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla y con el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.



Fig. 1. Anónimo, *Retrato funerario de sor Juana del Corpus Christi*, ca. 1656. Óleo sobre lienzo, 70 x 80 cm. Coro alto del Convento del Corpus Christi, vulgo "las Carboneras", Madrid. (Fotografía de Vicente Benítez Blanco).

imagen más fidedigna que se conoce corresponde a un lienzo conservado en el coro alto del monasterio madrileño del Corpus Christi, vulgo "las Carboneras". Aquella joven de "rasgos finos y serenos"², tornó su aspecto físico debido a un áspero estilo de vida marcado por las continuas mortificaciones y abstinencias, lo que le provocó un envejecimiento precoz. Aun así, murió con sesenta y nueve años y aquella mórbida vejez se plasma con fidelidad en el retrato funerario que se hizo después de su tránsito: contemplamos a sor Juana en el lecho, revestida con el hábito de jerónima recoleta, con las manos entrelazadas portando una pequeña cruz y luciendo una corona de rosas³ (Fig. 1).

En el exconvento de la Almoraima —término de Castellar de la Frontera— se conserva un lienzo pintado por José Pérez en 1777 que reproduce al primitivo,

2. Cristina de Arteaga, "La Condesa de Castellar doña Beatriz Ramírez de Mendoza, fundadora de las Jerónimas del Corpus Christi, vulgo «las Carboneras» de Madrid", en *Studia Hieronymiana*, coord. Jerónimos (Madrid: Orden de San Jerónimo, 1973), I: 597.
3. Ángel Martín Roldán, *Historia y Arte de la Merced Descalza*, Colección Analecta Mercedaria, XXXVIII-XXXIX (Roma: Societas Fratrum Editorum Instituti Historici Ordinis de Merced, 2020-2021), 36.

hoy desaparecido. La protagonista del cuadro es Beatriz Ramírez de Mendoza que zurce las nuevas vestiduras para los frailes descalzos de la Merced, en presencia de los religiosos, de su hijo Gaspar Juan en el centro de la escena y, en segundo término, aparece el sastre y otra fémína que se ha vinculado con Juana de Saavedra, pues la propia condesa certificó su presencia cuando se cortaron los primeros hábitos recoletos durante los días iniciales del mes de mayo de 1603⁴.

2. Juana de Saavedra Ramírez

La vida de Juana transcurrió entre conventos, de ahí que fuese fácil su discernimiento ya que la continuidad de los mayorazgos estaba asegurada en sus hermanos varones. Influida por su madre decide profesar como monja en el monasterio del Corpus Christi que Beatriz había fundado en su casa y donde ambas convivieron llevando un sobrio estilo de vida.

2.1. INFANCIA

Nació en Madrid y fue la tercera hija del matrimonio conformado por Fernando Arias de Saavedra y Beatriz Ramírez de Mendoza, condes de Castellar, aunque pasó a ser la menor tras fallecer su hermana Beatriz. El nacimiento acaeció el día 30 de octubre de 1587 y la infancia transcurrió en la corte, donde su madre y abuela ejercieron como criadas de la familia real hasta la muerte de Fernando en 1594. Su esposa viuda decide alejarse del ambiente cortesano y establecerse con su prole en una casa que tenía junto a la Concepción Jerónima, donde educó a todos sus hijos por igual, inculcándoles la erudición heredada de su abuela, Beatriz Galindo “la Latina”. Por ello, sus descendientes aprendieron a leer y a escribir gracias al magisterio de un colegial de Alcalá que les enseñó gramática⁵. Gaspar Juan y Baltasar, hermanos de Juana, se ocuparían de dar sucesión a los mayorazgos, mientras que Ana María profesó como monja carmelita descalza.

Durante su juventud Juana fue desahuciada por los médicos en un trance que superó milagrosamente. Su madre, en acción de gracias a Dios, prometió prodigar más limosnas y así lo haría con su última fundación: “Y he gastado en este conbento lo que podía gastar en mi persona, si la hubiera tratado

4. Martín Roldán, *Historia y Arte*, 236-237.

5. Fidel Pérez Minguez, *La Condesa de Castellar, fundadora del Convento “las Carboneras”* (Zafra: J. Belloso Garrido, 2003), 219; De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 557-559.

conforme a mi calidad, y he querido yo ahora, por amor de Dios y por remedios de mis pecados, con dársele de limosnas a estas pobres y a mi hija que lo es de Dios, les mando el solo fruto de cuanto yo he mejorado mi mayorazgo⁶. Superados aquellos aprietos, Beatriz comenzó a experimentar una fuerte introspección interior auspiciada por clérigos y religiosos que le alentaron a fundar conventos y conspirar contra el valimiento de Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma.

2.2. LA PERSECUCIÓN

El panorama en la Casa Real española cambió cuando Felipe III entregó todos los poderes a su valido, el duque de Lerma, quien logró eliminar de la corte a todas las voces críticas. La condesa Beatriz alertó a los reyes sobre los peligros que suponía el valimiento, causa por la cual se vio perseguida⁷, por lo que tuvo que favorecerse de la jurisdicción eclesiástica y refugiarse junto a Juana en la Concepción Jerónima, tomando el hábito *in extremis*, bajo el nombre de sor Beatriz de las Llagas. Ante aquel escándalo, los jerónimos pidieron su salida inmediata del convento dadas las amenazas de Lerma con destruir a la Orden, de ahí que Beatriz tuviese que buscar el apoyo del arzobispo de Toledo y huir al cenobio de monjas bernardas de la Piedad en Vallecas, desde donde ideó y gestionó la fundación de un monasterio con la ayuda del fraile carmelita Jerónimo Gracián de la Madre de Dios. Jerónimo de Quintana refiere lo siguiente respecto a los sucesos acaecidos:

tras averla nuestro Señor librado milagrosamente de la prision que la tenían prevenida imaginaciones y rezelos de validos: pero como en el divino Tribunal, no estaba a ella condenada, su inocencia dio consigo harta de contradicciones y penas, pero no vencida, en el sagrado de la religion de Geronimo. Siguió las pisadas de Paula, y su hija doña luana las de Eustochio, ambas dieron principio a la recoleccion y descalcez desta sagrada Orden, fundando el monasterio del Corpus Christi en este pueblo, que fue el primero della⁸.

6. Pérez Mínguez, *La Condesa de Castellar*, 73.

7. Martín Roldán, *Historia y Arte*, 21-29; Félix Díaz Moreno, "Rebelde con causa: la condesa del Castellar y sus fundaciones cortesanas", en *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen Historia 2*, eds. Henar Gallego Franco y María del Carmen García Herrero (Barcelona: Icaria, 2017), 518.

8. Jerónimo de Quintana, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, 1629, A 041/471, Biblioteca Universidad de Sevilla (BUS), Sevilla, f. 185r.

2.3. LA DECISIÓN DEFINITIVA

La vocación religiosa de Juana se fraguó en la Concepción Jerónima a pesar de los primeros intentos de Beatriz para casar a su hija, adquiriendo valiosísimas joyas: “con esto D. Juan de Alarcón se fue a Roma (...). Mas él vendió un collar de piedras y perlas y diciéndome un platero que era barato en cuatrocientos ducados. Yo se lo compré para mi hija, que ya le iba juntando joyas”⁹. Juana tenía pasión por las alhajas y decía que “nunca rezaba de mejor gana que cuando veía lucir el oro de sus vestidos”¹⁰. Su madre visitó al P. Melchor Cano para tratar con ella: “tornó de habella hablado muy resuelto en que ella quería ser monja y que así lo quería Dios”¹¹. Pero Beatriz tenía dudas sobre su capacidad de vivir en el monasterio: “como era tan delicada y yo quería tan estrecha esta casita, dudaba no tendría salud para tanto rigor”¹²; le propuso discernir entre que “anduviese muy galana” o que permaneciera en la Concepción Jerónima donde le “daría de dote y celda y criada y renta para ello lo más que hubiese llevado ninguna, y que las galas las truxese por cilicios, lo que le durase traellas, que tiene muchas y muy lindas y costosas joyas”¹³. Pero, finalmente, Juana resolvió abrazar la vida contemplativa:

respondióme que no permitiese yo sus cilicios fuesen temporales, que ella eternos quería los frutos de ellos que en ocasiones de belos ya se los ponía; que el quedar allí y apartarse de mi tampoco no lo permitiese yo ni ella lo quería; que si no le había de menester a ella que ella me había mucho de menester a mil y que no reparará en aspereza ninguna de vida, que Dios le daría todas las fuerzas que al cuerpo le faltasen, pues se las daba al ánimo de hacer por servirle lo mas y no lo menos que pudiese¹⁴.

El discernimiento decisivo llegaría a los dieciocho años. De nuevo, Beatriz junto a la condesa de Villalonso y el conde de Miranda, le propusieron un casamiento, pero Juana resolvió profesar¹⁵.

9. Pérez Mínguez, *La Condesa de Castellar*, 34.

10. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 589.

11. Pérez Mínguez, *La Condesa de Castellar*, 58.

12. Pérez Mínguez, 58.

13. Pérez Mínguez, 58.

14. Pérez Mínguez, 58.

15. Pérez Mínguez, 67; De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 596.

3. Fundación del monasterio del Corpus Christi

Resulta muy interesante la fundación del Corpus Christi como refugio y morada de la familia de Beatriz que había sido fuertemente perseguida por el duque de Lerma y que halló esta fórmula para rehusar otro final más trágico.

3.1. LA FUNDACIÓN

Durante su retiro en la Concepción Jerónima y en la Piedad Bernarda —donde permaneció hasta septiembre de 1605—, sor Beatriz planificó la fundación de un monasterio de monjas recoletas en favor de su hija Juana. Para ello, aprovechó su casa ubicada en la collación de San Justo, asignando unos 1500 ducados de juro, más 1000 ducados en reales para el acomodo, ornamentos y aderezo del altar y sacristía¹⁶. Contaba con el beneplácito de Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal de Toledo, así como las licencias otorgadas por Felipe III y Paulo V, haciéndose efectiva aquella fundación durante la fiesta de santa Eustaquia del año 1605.

Previamente, Beatriz salió de las bernardas de Vallecas acompañada por sus criadas, pasó por la Concepción Jerónima para recoger a tres monjas destinadas al nuevo cenobio y ante aquella fuga, la Orden inició un pleito contra la condesa, la cual venció, esgrimiendo la autonomía del nuevo monasterio que contaba con religiosas que vestían el hábito *hieronymiano*, viviendo bajo la regla agustiniana y con las constituciones de la Laura, al modo de los conventos de Santorcaz y Brihuega. Paulo V concedió la bula fundacional el 6 de enero de 1606, confirmando la instauración de un monasterio de jerónimas recoletas, adscrito a la jurisdicción del arzobispo toledano y absorbiendo a la fundadora de cualquier causa abierta, lo que eximía del pleito por haber sacado irregularmente a las monjas de la Concepción¹⁷. Aun así, las tres religiosas volvieron a su primitivo cenobio y el cardenal primado dio orden para que otras tres pasasen al nuevo monasterio desde Vallecas, aunque solo perseveró una de ellas.

Desde la Concepción Franciscana llegó sor Mencía de San Andrés para ocuparse de la formación de las novicias, sucediendo en la encomienda a la madre Juana de San Miguel, que regresaría a la Concepción Jerónima¹⁸.

Beatriz había conseguido un breve para alargar perennemente su noviciado seglar, vivir en el monasterio conforme a las reglas y vestir el hábito de

16. De Arteaga, "La Condesa de Castellar", 591-592.

17. De Arteaga, 594-595.

18. Juana Zapata, olim., sor Juana de San Miguel, era prima de Beatriz y fue la primera priora del monasterio.

novicia, pero sin profesar canónicamente sino de modo *sui géneris*, porque ello conllevaba la renuncia a los mayorazgos que ostentaba dada la minoría de edad de sus hijos. Para el cenobio recién erigido, la condesa viuda costeó las obras de edificación, lo remozó de obras suntuarias y bienes propios y ofreció a su hija cuantiosas limosnas a favor de aquel proyecto fundacional que, en suma, era un propósito familiar destinado a la vida en clausura de las féminas de su estirpe¹⁹.

3.2. PROFESIÓN DE SOR JUANA

Fundado el monasterio, Beatriz ordenó recoger a su hija, quien había permanecido durante aquellos meses en la Concepción Jerónima. A la salida fue acompañada por sus hermanos Gaspar Juan y Baltasar vistiendo “su hábito y cubierto su manto de seglar”²⁰. En la puerta del monasterio la recibieron con cruz alzada y sor Juana de San Miguel le impuso el nuevo vestido: “A las 9 de la mañana, ya puesto clausura y el Santísimo Sacramento, fueron mis hijos y criadas por Juana que estaban dentro de la Concepción Jerónima, y entrando dieronle el hábito, la primera como fundadora y luego a 15 dellas; criadas y obligaciones mías que, por sello, le querían”²¹. Al respecto, Jerónimo de Quintana señala lo siguiente: “Cerróles el Vicario general della la clausura, y dieron el habito a doña Juana Ramirez de Saabedra hija de la fundadora, y a otras criadas de su casa. Hecho esto se dixo la primera Missa el mismo día en una Iglesia pequeña enfrente de las casas que fueron de don Benito de Cisneros, y a espaldas de la que tienen al presente”²².

Al año siguiente, el día de San Jerónimo, profesaron solemnemente las tres primeras novicias del monasterio, entre ellas, Juana de Saavedra Ramírez:

Yo, Juana de Corpus Xpti, ago profesion y prometo a Dios y a nuestra Señora y a nuestro P. Sant Jeronimo y a vos, la muy Rvda. M. Menzia de St. Andres, priora desta sancta Casa, en lugar del Ylmo. y Rmo. Sr. D. Bernardo de Rojas y Sandoval, cardenal arzobispo de Toledo y a sus sucesores, obediencia, castidad y pobreza y clausura perpetua en este monasterio de descalzas recoletas jeronimas segun la Regla de Sant Agustin y las constituciones desta sancta Casa, hasta la muerte, en

19. Aquella comunidad para veinte monjas quedó formada por sor Beatriz, quince de sus criadas, su hija Juana, las tres monjas de la Concepción Jerónima y otra de Vallecas, todas bajo la formación de sor Mencía de San Andrés, hermana carnal de Beatriz.

20. Pérez Minguez, *La Condesa de Castellar*, 67.

21. Pérez Minguez, 64.

22. Jerónimo de Quintana, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid*, f. 343r.

testimonio de lo qual lo firmo hoy sabado a treinta de setiembre de mil i seiscientos i seis años. Juana de Corpus Xpti²³.

En 1608, Juana fue elegida priora a perpetuidad gracias a un breve alcanzado por su madre y gestionado por Juan Bautista Neroni, vicario general de Alcalá²⁴. En 1635, Urbano VIII confirmó su encomienda vitalicia²⁵.

3.3. ORA ET LABORA

La comunidad de monjas alternaba la vida contemplativa y el trabajo manual para cubrir sus necesidades y el sustento económico del cenobio. Desde los inicios tuvieron un lavadero y una casa de labores: “nos encargamos de lavar, almidonar y aderezar la ropa blanca de la capilla real, por 100 ducados de gajes, que se pagan muy mal (...) también las religiosas se ayudan con su linda labor blanca, que suele importar 2.000 reales y éste es el dinero más contable”²⁶.

Las monjas llevaban una vida de intensa oración con el rezo de la liturgia de las horas y la adoración al Santísimo Sacramento. Vivían en austeridad con ayunos prolongados, penitencias y mortificaciones: “Dize Maitines a las dos de la mañana aun en medio del riguroso invierno; las camas son unas tarimas con una frazada, el pie descalzo con unas alpargatas, el vestido grossero, el retiro, y encerramiento grande, el silencio perpetuo, la mortificacion continua, la oracion sin intermission (...)”²⁷.

Conforme a aquellas austeras pautas, sor Beatriz escribió unas constituciones tomando como referente las del cenobio de Laura de Valladolid²⁸. Pero tras la muerte de Juana aquellas primeras reglas se reformaron y adaptaron con sobriedad a lo que “el tiempo y la experiencia habían mostrado”²⁹. Los anales de la época testifican el rigor en el estilo de vida del monasterio: “la aspereza, el recogimiento, el silencio, la mortificación y la oración que en él se ejercita le hacen venerable entre todos los de la corte”³⁰.

23. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 597-598.

24. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”; 603-604.

25. Vicente Benítez Blanco, *Monasterio del Corpus Christi “las Carboneras”, IV Centenario. 1605-2005* (Madrid: V. Benítez Blanco, 2006), 133.

26. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 598; sacado del primer libro de cuentas y advertencias.

27. Jerónimo de Quintana, A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid, f. 434v.

28. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 601.

29. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 601-602. Siendo aprobadas en 1658.

30. Ricardo Martorell Téllez Girón (coord.), *Anales de Madrid de León Pinelo: reinado de Felipe III: 1598-1621* (Madrid: Estanislao Maestre, 1931), 75.

3.4. JUANA, ESCRITORA

Juana del Corpus destacó por sus eruditas dotes literarias y se encargó de escribir, registrar y anotar en los libros de actas, cuentas y visitas del monasterio. Gracias a su formación en gramática, tenía gran capacidad en la escritura y llegó a redactar dos relaciones sobre la vida de Beatriz Ramírez de Mendoza en las que “recogió los hechos más salientes de su madre y reprodujo sus escritos y palabras”³¹. La primera abarca desde la infancia hasta su viudedad y la segunda trata sobre las fundaciones conventuales y su retiro a la clausura, recogiendo algunos testimonios autógrafos. En 1614, Beatriz recibió el legado literario del Padre Gracián y decidió componer un corpus de sus escritos, consiguiendo publicar las *Obras del P. Maestro F. Geronymo Gracian de la Madre de Dios, de la Orden de N. Señora del Carmen*, editadas en Madrid por la viuda de Alonso Martín en 1616, siendo dirigida a sor Juana como “Fundadora y Priora del Monesterio de Convento de Corpus Christi desta villa de Madrid de Descalças Geronymas”³².

En 1624, el cuerpo de Gaspar Juan de Saavedra fue exhumado en el convento de El Viso y dentro de su tumba colocaron un pergamino manuscrito por Juana, en el cual hace gala de sus dotes literarias elogiando a la memoria de su hermano:

A las persecuciones, y testimonios no le faltaron amigos, como a Job, y quien por bien, le dicesse mal, echando siempre a la peor parte sus dichos, y echos. Cuando mas exercitado estava en ellas, y otras cosas, no dexaba su continua oracion; y parece que della sacava negociado aumento de trabajos en cuerpo, y alma. Las enfermedades se encontravan unas con otras, hasta que se apiadó dél aquel Señor, que por averlo amado tanto, le avía tanto enriquecido. Valiendose dellas mismas para coronar sus santas obras, le llevó para su Reyno en veintisiete de Julio de mil seiscientos y veintidós, a los veintinueve de su edad³³.

A la muerte de su madre realizó un esbozo escrito sobre el tema Judith viuda con los puntos que debía predicar el doctor Sánchez Villanueva durante el

31. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 534. De aquella relación, fray Juan de la Presentación hizo una copia en dos partes respetando fielmente los escritos originales de sor Juana del Corpus Christi. Dichas relaciones constituyen la base de los trabajos publicados por Fidel Pérez Mínguez y Cristina de Arteaga.

32. *Obras del P. maestro F. Geronymo Gracian de la Madre de Dios, de la Orden de N. Señora del Carmen*, Madrid, 1616, A 196/108, BUS, Sevilla.

33. Pedro de San Cecilio, *Annales del Orden de Descalzos de Nuestra Señora de la Merced* (Barcelona: Dionisio Hidalgo, 1669), 406.

sepelio de sor Beatriz de las Llagas³⁴. Sobre ella escribió una carta fechada a 3 de agosto de 1627 que concluye de la siguiente manera: “aunque el espíritu esta pronto, la carne enferma cada día siente más mi gran pérdida y soledad, que si este afecto causa mi dulce madre en los corazones de todos los suyos, en el mío es en gran manera reverencial y tierna su memoria”³⁵. En el monasterio del Corpus mandó colocar un epitafio en su honor: “En su mucha Penitencia, y Humildad, fue Verdadera Hija de San Geronimo, En el Retiro, y en las limosnas, de Santa Paula: Y entrambos, en la Oracion y paciencia en las persecuciones. Pobre de Espiritu, y Rica de Merecimientos, trocó esta Vida por la Inmortal i Gloriosa (...) Sor Juana del Corpus Christi, su hija, Patrona y Priora deste convento, hizo poner esta Inscricion a la buena Memoria de su Venerable Madre”³⁶.

3.5. PATRONATOS Y RENTAS

En la escritura de fundación del monasterio, Beatriz nombró a sus hijos y a sus descendientes varones como protectores, pudiendo acoger a las hijas como monjas si quisiesen. Juana fue nombrada priora perpetua y tras su muerte le sucederían en la encomienda otras mujeres vinculadas a la familia como sor Teresa de las Llagas, nieta de la fundadora. Si bien el patronazgo perpetuo recaería sobre los miembros del linaje, la cédula estipulaba que ante su incumplimiento, los patrones podían permitir la creación de capellanías por parte de seglares, aspecto que fue revocado en una adición fechada el 26 de junio de 1605, ante el escribano Francisco de Testa³⁷. Sin embargo, el convento empezó a recibir abundantes rentas de personas acaudaladas como Lorenzo Van Der Hamen de León, Juan de Escalona, Catalina Altamirano o Leonor María de la Cerda³⁸. Fue particular la acción de Mariana de Mendoza, condesa de Medellín y pariente de Beatriz, que en 1618 estableció unas memorias y obras pías, aplicando una renta que repartió entre el Hospital de la Latina, los encarcelados y los “pobres vergonzantes”, asignando aquella última parte al monasterio gracias a un breve para que “dicha tercia parte que se avía de convertir en

34. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 613.

35. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 614.

36. José Pellicer de Ossau Salas y Tovar, Memorial de la Casa y servicios de Don Ioseph de Saavedra, Marques de Ribas, Madrid, 1647, A 188/129, BUS, Sevilla, f. 83r.

37. Beatriz Ramírez de Mendoza funda un convento de descalzas de San Jerónimo en Madrid ante Francisco Testa, 22 julio 1604, 6-3-32, Archivo General de Andalucía (AGA), Medinaceli, Castellar, f. 441r. Aquellas estancias destinadas a seglares serían destinadas al aposento del conde Gaspar Juan.

38. Virginia Tovar Martín, “Noticias documentales sobre el convento madrileño de las Carboneras y sus obras de arte”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 38(1972): 414.

pobres vergonçantes se aplicasse al dicho Convento. Y para conseguir dicho Breve, hizo relacion a su Santidad, de que el dicho Convento era muy pobre, y no tenia con que sustentarse³⁹. Posteriormente, la condesa alcanzaría otra disposición para gozar de las rentas asignadas por otra capellanía y memoria de misas establecida por Juan de Cabrejas del Valle en aquel cenobio⁴⁰. Asimismo, las memorias del mayorazgo Ramírez instituidas en la Concepción Jerónima fueron suprimidas en favor de las Carboneras.

Como priora, Juana del Corpus Christi declaró que, gracias a aquellas permutas, el convento gozaba de más de 4.000 ducados de renta anual⁴¹. Escrupulosamente, ella se ocupó de administrar las rentas y pertenencias que recibía el monasterio, como un juro de 153.000 maravedís otorgado en 1617 a favor de Juana, en virtud de una cédula real asentada por Francisco de Molina, contador del libro de caja de la Real Hacienda:

p(ar)a que se gasten y distribuyan en las misas que en el [monasterio] se an de decir conforme a la fundación del, CL m^s O (ciento cincuenta y tres mil) de Juro por veinte mil que por ellos pago en dineros contados a don Ju(an) Ybañez de Segobia com(endador) de la horden de calatrava my tes(or)er)o general p(ar)a ayudar a cumplir y pagar lo susodicho que falte a razon los C m^s (ciento y tres mil) delos veinte mil el millar y los L (cincuenta mil) restantes de veintiún mil quinientos el millar p(ar)a que se situen en las rentas de alcabalas de la v(ill)a de Torrejon de Belasco que en el Condado de puñonrostro donde y en el lugar y con la ante(la)on y datacion de doña Beatriz Ramirez de mendoza condesa de Castellar tenia situados enellas otros tantos m^s (153 mil) de juro al quitar a los dichos precios de veinte y veinte y un mil el millar por mi carta de pri(vilegi)o (...)⁴².

En 1652, José Arias de Saavedra, I marqués de Rivas, revocó la sentencia dictada por Gabriel Martínez, confirmando otra análoga dada por el vicario de la villa que absolvía al convento de la demanda impuesta para anular las permutas correspondientes a las memorias, capellanías y rentas obtenidas gracias a los breves. Pretendía que se declararse que el cenobio nunca gozó de esas rentas,

39. Por el Marques de Ribas, Don Ioseph Arias de Saavedra (...) poseedor del mayorazgo que fundaron Francisco Ramirez, y D. Beatriz Galindo con Conuento, Priora, y Monjas de Corpus Christi desta Corte, Madrid, ¿1652?, A 112/144 (10), BUS, Sevilla, f. 2r.

40. Por el Marques de Ribas, Don Ioseph Arias de Saavedra, f. 2v.

41. Por el Marques de Ribas, Don Ioseph Arias de Saavedra, f. 3.

42. Juro a favor de Juana de Corpus Christi, patrona del monasterio del Corpus Christi, de la Orden de San Jerónimo, de Madrid, primera mitad siglo XVII, CME, 686,39, Archivo General de Simancas (AGS), Instituciones del Antiguo Régimen: Juros del reinado de Felipe III, f. 3.

siendo partidario de restituir todo lo cobrado y solicitando la pertenencia de las memorias, alegando que el primer breve no se ejecutó en vida de la fundadora, sino en ausencia de éste al hallarse en las campañas de Flandes y siendo menor de veinticinco años. El marqués compartía con Diego Ramírez de Haro, conde de Bornos, “el Patronazgo i Entierro del Monasterio del Corpus Christi”⁴³.

Aquel mismo año de 1652, sor Juana hizo relación al rey de los 586.160 maravedís de juro que recibía gracias a las alcabalas del condado de Puñonrostro, Granada, Écija, Almodóvar y Madrid y que por “cedula de su mag(estad) en cuya virtud se han de librar al convento de corpus christi”⁴⁴.

4. Promoción artística

Para acomodar su antigua casa matrimonial a nuevo monasterio de clausura se emprendieron una serie de obras que afectaron principalmente al templo (Fig. 2). Todo el cenobio se remozó con interesantes piezas artísticas de la colección familiar o de nuevo encargo.

4.1. OBRAS Y COSTOS DE LA IGLESIA

La fundación del monasterio se hizo efectiva en una capilla situada justamente en la trasera de la iglesia actual: “la primera iglesia fue pequeña, a espaldas de la que hoy tienen al presente”⁴⁵. Pronto comenzó la edificación de un nuevo templo y sor Beatriz se encargó de dirigir las obras, derribando algunas partes para acomodarlas a las nuevas necesidades:

hízose la traza con mucho acierto, en el poco sitio que esta casa tiene, por estar tan en medio del lugar y ser de mayorazgos que no se podían comprar todas las de alrededor. Abriéronse las zanjas, en las cuales no se podía hallar tierra firme, sino cuevas y más cuevas. Reíanse de mi y de empezar tal máquina con tal aliño. Decían: aunque la condesa naciera ahora no tenía que esperar ver llenas estas zanjas, cuanto más con la edad y salud que ella tiene. Y decían verdad, si por Dios no se abrazara tal cruz, porque todos los maestros decían que tendría tanto de costa la iglesia dentro de la tierra como encima de ella⁴⁶.

43. José Pellicer de Ossau Salas y Tovar, *Memorial de la Casa y servicios de Don Ioseph de Saavedra*, Marques de Ribas, f. 91r.

44. Juro a favor de Juana de Corpus Christi, patrona del monasterio del Corpus Christi, f. 37.

45. Martorell Téllez Girón, *Anales de Madrid de León Pinelo*, 75.

46. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 602.

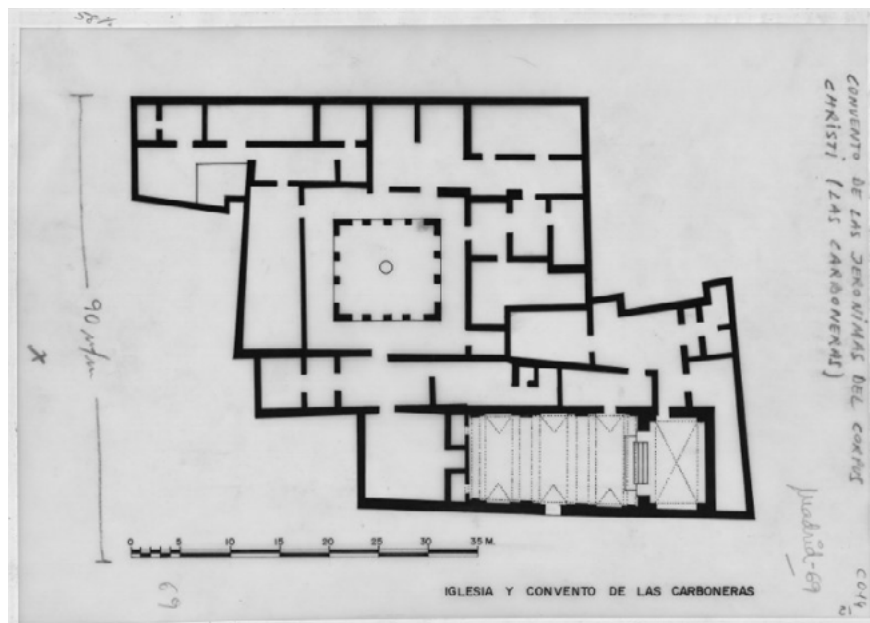


Fig. 2. Planta del Convento del Corpus Christi, vulgo "las Carboneras", Madrid. Disponible en Instituto del Patrimonio Cultural de España, http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=las+carboneras&start=0&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fld64&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and

Parece ser que las obras de la iglesia se efectuaron entre 1610 y 1620 y su artífice fue Miguel de Soria, junto a su oficial Alonso Carrero⁴⁷. De hecho, en su testamento, Beatriz declara: "y mas devo cinquenta y tres mill seiscientos y veinte y tres reales a Miguel de Soria y a Alonso Carrero porque terminó la medida de la cappilla mayor de este convento que se labró despues de mi testamento y me toca a mi como Patrona de la cappilla pagar la obra della"⁴⁸.

Las primeras descripciones del templo se hicieron al poco de morir su fundadora: "El edificio de la Iglesia es suntuoso, y bien fabricado, el ornato de altares, retablos, y todo lo demas de adorno necessario para el culto divino, es muy rico; está dedicado al Santissimo Sacramento, por la gran devocion que la fundadora tenia a este soberano misterio"⁴⁹. La iglesia presenta la típica estructura conventual de planta de cajón de una sola nave, dividida en tres

47. Elías Tormo y Monzó, *Las iglesias del antiguo Madrid* (Madrid: Instituto de España, 1979), 95, atribuyó la edificación a fray Lorenzo de San Nicolas, pero su autoría fue documentada por Tovar Martín, "Noticias documentales", 415-416.

48. Beatriz Ramírez de Mendoza otorga testamento por el que declara hijo legítimo a Gaspar Juan de Saavedra y sucesor en el mayorazgo, 21 marzo 1616, 3-25-027, AGA, Medinaceli, Castellar, f. 278 v.

49. Jerónimo de Quintana, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid*, f. 434v.

tramos por sobrias pilastras de orden gigante, cubierta por bóveda esquifada y capilla mayor cubierta por bóveda vaída. Su artífice, Miguel de Soria, se encargó de adecentar otras partes del cenobio hasta su fallecimiento en 1638.

Los costos del nuevo monasterio se conocen por las anotaciones de sor Juana en el II Libro de Cuentas y también gracias a un codicilo del conde de Castellar: “todo esto y todo lo demás que jurídicamente deba, lo mando aga a su conbento de Corpus Christi, cada y cuando que el que quiera benir a tener legitima en los beintitres mil ducados que yo he gastado en este conbento para el remedio de mi hija Juana del Corpus Christi, fuera de que tengo facultad de dejallo sin legitima para podella remediar”⁵⁰. La capilla mayor costó 5000 ducados que fueron sufragados por la condesa al igual que haría con el retablo mayor, alcanzado para ello un breve, sobre la memoria pía que Juan de Cabrejas destinó para dotes de niñas huérfanas⁵¹. Aunque también había aprovechado la dote de Juana para labrar el convento: “puedo cumplir el asistir a mis negocios y a mi devoción”⁵².

En el ya citado testamento, Beatriz señalaba como patrono al Santísimo Sacramento y a sor Juana “con condicion que no pueda trocar, quitar, ni añadir ningunas armas a las de mi padre que son las que agoran quedan en la puerta y en la capilla”⁵³. Por esta referencia, suponemos que en 1616 ya estaba concluida la portada de la iglesia en la que figuran las armas del mayorazgo Ramírez flanqueando a un interesante relieve pétreo en el que los santos Jerónimo y Paula, arrodillados, reverencian ante la custodia. Esta obra ha sido atribuida a la escuela de los Leoni⁵⁴ (Fig. 3).

4.2. EL RETABLO MAYOR

Costó el retablo mayor 30.000 reales y fue realizado entre 1620 y 1625 por Antón de Morales, con una gran pintura central de Vicente Carducho. Para cubrir el pago, la fundadora hizo cesión de 36.945 reales y nueve maravedís que alcanzó de su hijo Gaspar Juan, cantidad que “desde luego da y aplica y hace gracia y donacion ynrevvocable al Monasterio y a la dha sseñora dona Joana de corpus Xisti para que paguen Antonio de Morales escultor vexino

50. Pérez Mínguez, *La Condesa de Castellar*, 72-73. Beatriz intimidó a los herederos de Gaspar Juan con dejarlos sin legitima si no respetan los derechos de sor Juana del Corpus Christi, como monja de clausura.

51. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 603.

52. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 604.

53. Beatriz Ramírez de Mendoza otorga testamento, f. 279r.

54. Tormo y Monzó, *Las iglesias*, 95; Félix Díaz Moreno (coord.), *Camino de perfección: Conventos y Monasterios de la Comunidad de Madrid* (Madrid: Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Patrimonio Cultural, 2019), 369.



Fig. 3. Escuela de los Leoni, *San Jerónimo y Santa Paula adorando a la Eucaristía*, 1616. Relieve en piedra. Convento del Corpus Christi, vulgo "las Carboneras", Madrid. (Fotografía de Ángel Martín Roldán).

desta sita i villa: el retablo que al pressente se esta haciendo para la capilla Mayor de dho cobento en conformidad a el a finalizarse concierto que con el tiene echa la dha sseñora dona Joana de corpus Xisti en veynte y tres dias de agosto del ano Pasado de seyscientos veinte y uno, ante Fco. xavier lossa Castellanos, scrivano de su Magestad⁵⁵. De aquella cuantía, en 1622 se pagó 16.000 reales según el segundo libro de cuentas del convento, mientras que los 14.000 reales restantes procedían de la Obra Pía de Cabrejas y se finiquitaron en 1630, una vez muerto el artífice⁵⁶.

El retablo deriva de los postulados clásico-manieristas. Consta de banco, cuerpo principal de tres calles separadas por columnas corintias y ático compuesto por tres hornacinas separadas por pilastras y rematada por frontón. El

55. Beatriz Ramírez de Mendoza cede al convento de las Recoletas Jerónimas de Madrid cierta cantidad de dinero, ante Juan Manrique, 9 junio 1622, 6-4-32, AGA, Medinaceli, Castellar, f. 449v.

56. Tovar Martín, "Noticias documentales", 423; Tormo y Monzó, *Las iglesias*, 95-97.



Fig. 4. Antón de Morales – Vicente Carducho, *Retablo Mayor*, 1620-1625. Convento del Corpus Christi, vulgo "las Carboneras", Madrid. (Fotografía de Ángel Martín Roldán).

programa iconográfico es variado y está compuesto por pinturas y esculturas, sobresaliendo el lienzo central con la Sagrada Cena, flanqueado por las tallas de San Jerónimo y San Juan Bautista. En el ático aparece un Calvario y dos hornacinas con San Miguel Arcángel y el Santo Ángel Custodio y, sobre ellos, figura el escudo de la casa Ramírez sostenido por ángeles (Fig. 4).

4.3. RETABLOS Y PINTURAS

Los retablos colaterales dedicados a San Jerónimo y a Santa Paula se han puesto en relación con el retablo mayor y sus obras pictóricas se han vinculado con el quehacer de Carducho⁵⁷. Ambos se componen de un basamento con tres lienzos, un cuerpo central y ático con blasones. El de San Jerónimo se sitúa en el lado del evangelio y se compone por un basamento que contiene pinturas, el cuerpo central con la figura pintada del santo y la Anunciación en

57. Díaz Moreno, "Rebelde con causa", 521; Díaz Moreno, *Camino de perfección*, 370.

el ático. La misma estructura repite el altar de la santa, con tres pinturas en el banco, un gran lienzo de Santa Paula con el Niño Jesús y, rematando la obra, aparece la Inmaculada.

En el coro existían dos retablos de similar tipología, uno de los cuales fue desmontado en 1652 para colocar el órgano. Hoy se conserva el segundo, que está compuesto por un lienzo con el tema de la Exaltación de la Eucaristía⁵⁸.

Dentro de la iglesia encontramos otros retablos de mediados del siglo XVII, como el dedicado a la Virgen de las Tribulaciones, que contiene pinturas atribuidas a Francisco Herrera “el Mozo” o el altar de San Antonio, atribuido a Pedro de la Torre⁵⁹. Más evolucionado es el retablo de la Virgen Carbonera, protagonizado por un lienzo de la Inmaculada flanqueado por las tallas de San Joaquín y Santa Ana, hoy retiradas⁶⁰. También debemos citar el ciclo pictórico que decora los muros altos de la iglesia, compuesto por seis escenas de la vida de Cristo, así como otras obras artísticas que omitimos en el presente estudio a quedar fuera del ámbito temporal abarcado.

4.4. ORNAMENTOS

Parece lógico suponer que la condesa se involucró en los planteamientos decorativos del cenobio⁶¹, el cual fue remozado por piezas propias como un lienzo de Jesús Nazareno que recibió del P. Gracián, la talla en alabastro de la Virgen de Trápani o la valiosísima custodia fundacional, aportando asimismo valiosos relicarios, piezas de platería, ternos bordados, brocados, alfombras y textiles. Dispuso que en la iglesia se debían enterrar los miembros de su familia “y lo que se admitiera de entierros se convierta en las alajas que la iglesia necesite, para que Nuestro Señor lo luzca”⁶². Con el ajuar que Juana tenía provisto, exornaron el cenobio: “íbamos deshaciendo las cosas curiosas que para su ajuar yo tenía yo hechas y aplicándolas a los altares y servicios de ellos, y casullas y frontales. Hice dos campanas que no poco se reían de mí y yo decía: no faltaran para donde sea y sirvan a Dios si mi obra no se cuajare”⁶³.

Al margen de lo aportado por Beatriz, sor Juana llevó a plenitud aquella fundación con el encargo de nuevas obras de arte realizadas durante la primera mitad del siglo XVII, y entre las que podemos destacar varios lienzos documentados como el Cristo recogiendo sus vestiduras firmado por Antonio

58. Tovar Martín, “Noticias documentales”, 425.

59. Díaz Moreno, *Camino de perfección*, 370.

60. Benítez Blanco, *Monasterio del Corpus Christi*, 71.

61. Díaz Moreno, “Rebelde con causa”, 520; Díaz Moreno, *Camino de perfección*, 370.

62. De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 603.

63. Pérez Mínguez, *La Condesa de Castellar*, 58-59; De Arteaga, “La Condesa de Castellar”, 589.

Arias en 1647 y ubicado en el coro o la Santa Cena del pintor veneciano Bernardino dell'Acqua, situada en el refectorio⁶⁴. Finalmente podemos citar otras interesantes piezas, fechables en el segundo tercio del siglo XVII como una Inmaculada atribuida a Pedro de Mena; el Yacente, obra pictórica de Francisco Camilo; o la bellísima Virgen de Belén, pintura anónima de escuela española⁶⁵.

5. Conclusiones

Cuenta la leyenda que el día 11 de junio del año 1647 unos niños hallaron un lienzo de la Virgen en una carbonería y lo entregaron al monasterio de las jerónimas por indicación del fraile franciscano, el P. Canalejas. Así lo hicieron y desde entonces, la noticia del hallazgo despertó un gran revuelo, convirtiéndose en objeto de veneración que dio sobrenombre al cenobio. Quizás este relato cierre un círculo singular en torno a la fundación del monasterio del Corpus Christi, donde las féminas de la casa Ramírez gozaron de un especial protagonismo. A imagen de Santa Paula que pasó veinte años retirada con su hija Eustaquia, sor Beatriz de las Llagas pasaría otras dos décadas junto a su hija en las Carboneras. Después, Juana prolongaría la obra de su madre hasta su muerte, acaecida el día 6 de diciembre de 1656. Sirva el presente estudio para rescatar del olvido a sor Juana del Corpus Christi: su larga encomienda puede ser estudiada desde distintas perspectivas, aunque debemos reivindicar su papel en el buen gobierno de aquella casa, su faceta como mecenas de las artes y su extraordinario talento literario.

Referencias bibliográficas

- Benítez Blanco, Vicente. *Monasterio del Corpus Christi "las Carboneras", IV Centenario. 1605-2005*. Madrid: V. Benítez Blanco, 2006.
- De Arteaga, Cristina (de la Cruz). "La Condesa de Castellar doña Beatriz Ramírez de Mendoza, fundadora de las Jerónimas del Corpus Christi, vulgo

64. Benítez Blanco, *Monasterio del Corpus Christi*. 82-84; Díaz Moreno, *Camino de perfección*, 370. Es interesante citar brevemente la colección de obras italianas que posee el cenobio, como el lienzo de la Virgen de la Ronda (s. XVI) y una serie de obras napolitanas entre las que destacan las figuras del cortejo de la cabalgata de los Reyes Magos (s. XVIII) o un San Miguel atribuible a Nicola Fumo (s. XVIII).

65. Aurea Morena Bartolomé (coord.), *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños* (Madrid: Consejería de Cultura, 2007). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Real Academia Bellas Artes de San Fernando, enero - marzo de 2007 y en el Museo Diocesano de Barcelona, abril - junio de 2007, 121-167.

- «las Carboneras» de Madrid”. En *Studia Hieronymiana*, coordinado por la Orden de los Jerónimos, 531-616. Vol. I. Madrid: Orden de San Jerónimo, 1973.
- Díaz Moreno, Félix. “Rebelde con causa: la condesa del Castellar y sus fundaciones cortesanas”. En *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen Historia 2*, editado por Henar Gallego Franco y María del Carmen García Herrero, 511-526. Barcelona: Icaria, 2017.
- . *Camino de perfección: Conventos y Monasterios de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Patrimonio Cultural, 2019.
- Martín Roldán, Ángel. *Historia y Arte de la Merced Descalza*, Colección Analec-ta Mercedaria XXXVIII-XXXIX. Roma: Societas Fratrum Editorum Instituti Historici Ordinis de Merced, 2020-2021.
- Martorell Téllez-Girón, Ricardo (coord.). *Anales de Madrid de León Pinelo: reinado de Felipe III: 1598-1621*. Madrid: Estanislao Maestre, 1931.
- Morena Bartolomé, Aurea (coord.). *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*. Madrid: Consejería de Cultura, 2007.
- Pérez Mínguez, Fidel. *La Condesa de Castellar, fundadora del Convento “las Carboneras”*. Zafra: J. Belloso Garrido, 2003.
- San Cecilio, Pedro de. *Annales del Orden de Descalzos de Nuestra Señora de la Merced*. Barcelona: Dionisio Hidalgo, 1669.
- Tormo y Monzó, Elías. *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid: Instituto de España, 1979.
- Tovar Martín, Virginia. “Noticias documentales sobre el convento madrileño de las Carboneras y sus obras de arte”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 38 (1972): 413-425.

Fuentes documentales

- Archivo General de Andalucía (AGA). Medinaceli. Castellar. Fondo: Señorío y Condado de Castellar.
- Archivo General de Simancas (AGS). Madrid. Fondos de Instituciones del Antiguo Régimen: Juros del reinado de Felipe III.
- Biblioteca Universidad de Sevilla (BUS). Sevilla. Fondo Antiguo: Rector Machado y Núñez.

Poder, arte y género. El mecenazgo femenino de la Casa ducal de Medina Sidonia en la Edad Moderna. D^a Ana de Aragón y D^a Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga (1515-1575)

POWER, ART AND GENDER. THE FEMALE PATRONAGE OF THE DUCAL HOUSE OF MEDINA SIDONIA IN THE MODERN AGE. MRS. ANA DE ARAGÓN AND MRS. LEONOR MANRIQUE DE SOTOMAYOR Y ZÚÑIGA (1515-1575)

Fernando Cruz Isidoro

Universidad de Sevilla

Resumen

El papel destacado de los componentes femeninos de la aristocracia hispana en el patrocinio artístico de la Edad Moderna, queda patentizado en la Casa ducal de Medina Sidonia durante el siglo XVI con Ana de Aragón y Leonor Manrique de Sotomayor, su nuera. Su total asunción de ideales con los del linaje, determinará una meditada y decidida programación constructiva y de patronazgo sobre las artes. Actividad mostrada no sólo en la arquitectura doméstica privada y religiosa, con fundaciones conventuales y de patrocinio de sus ajueres artísticos y culturales, afines a su condición femenina por su carácter devocional, sino en una costosa y meditada programación constructiva militar como instrumento de control del territorio y dominio, utilizados en conjunto como emblema de poder y prestigio.

Palabras clave

Género; patrocinio artístico; aristocracia; Ana de Aragón; Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga; Sanlúcar de Barrameda.

Abstract

The prominent role of the female components of the Hispanic aristocracy in the patronage artistic of the Modern Age, is evident in the Ducal House of Medina Sidonia during the sixteenth century with Mrs. Ana de Aragón and Mrs. Leonor Manrique de Sotomayor, mother-in-law and daughter-in-law. Their total assumption of ideals with those of the lineage, will determine a thoughtful and determined constructive programming and patronage over the arts. Activity shown not only in the private and religious domestic architecture, with conventual foundations and patronage of their artistic and cultic trousseaus, related to their feminine condition due to their devotional character, but in an expensive and thoughtful military construction programming as an instrument of control of the territory and dominance, used together as an emblem of power and prestige.

Keywords

Gender; artistic patronage; aristocracy; Ana de Aragón; Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga; Sanlúcar de Barrameda.

I. A modo de introducción. Objetivos y metodología

Visibilizar el mecenazgo y patrocinio sobre las artes de la mujer de la aristocracia hispana durante la Edad Moderna resulta relativamente fácil, sólo tenemos que interrogar sus archivos de familia¹. El detalle de la contabilidad, con apuntes personalizados, permite identificar sus órdenes de pago sobre un tesorero, contable o criado para librar una cantidad a un artista o a un comerciante por la obra adquirida. Y no faltará la anotación del uso para amueblar el espacio de un edificio doméstico o su dádiva a una institución religiosa, por la devoción externa de la época. Las reformas domésticas y las fundaciones eclesiásticas dejarán similar huella, con libranzas personales a artífices o para adquirir solares y materiales. Y si ejercen funciones de tutora o curadora de sus hijos menores, por fallecimiento del marido o del suegro, asumen íntegramente el control, actuando con plenitud, al nivel del varón titular, encabezando la documentación y afirmando con rotundidad su autoría en los programas constructivos y

1. Esta publicación forma parte del proyecto de I+D+i "Del castillo al palacio: Transformación, habitabilidad y pervivencia de la fortificación señorial" (PID2021-127438NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y "FEDER Una manera de hacer Europa".

de patrocinio artístico. Y no faltará en esos inmuebles, retablos o escultura funeraria su personal escudo heráldico, como distintivo emblema parlante de interlocución con el espectador. Así ocurrió con las enérgicas Ana de Aragón, consorte del V y VI duque de Medina Sidonia, y con Leonor Manrique de Sotomayor, esposa del IX conde de Niebla, suegra y nuera, que llenarán con su patrocinio buena parte de la actividad artística de la Casa durante el siglo XVI.

Los objetivos quedan enfocados bajo ese prisma, visibilizar la prolija y notable actividad de patrocinio artístico de ambas señoras, desarrollada de forma lineal y continua y, al hilo, el de otras que las precedieron de forma sucinta para completar el argumento. De ahí que se obvien aspectos biográficos más allá del contexto, y que la metodología parta brevemente del estado de la cuestión sobre el linaje, con autores como Barrantes Maldonado, Medina, Salas Almela, Ladero Quesada o Galán Parra, y de aquellos que han tratado aspectos de su biografía o mecenazgo, como Velázquez Gaztelu, Álvarez de Toledo, Vidal Vargas, Elípe o Cruz Isidoro. Completa el panorama la aportación de fuentes documentales consultadas en el Archivo General Fundación Casa Medina Sidonia y en instituciones vinculadas, como el Monasterio de Madre de Dios, y el breve análisis de las obras de arte vinculadas

2. Unos ligeros apuntes sobre los Pérez de Guzmán y su mecenazgo artístico

El patronazgo ejercido sobre Andalucía occidental arranca con la fundación del estado señorial por el mítico héroe Alonso Pérez de Guzmán “el Bueno” y su esposa María Alonso Coronel a finales del siglo XIII². El matrimonio expandirá sus dominios desde sus posesiones inmobiliarias en el sevillano barrio de San Vicente a territorios y plazas esenciales de la Baja Andalucía para concretar un dominio jurisdiccional de cierta uniformidad en torno a esa capital³. La

2. Pedro Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la Casa de Niebla* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998), 23-129. Pedro de Medina, *Crónica de los muy excelentes señores duques de Medina sidonia... donde se contienen los hechos notables que en sus tiempos hicieron* (Madrid: imprenta de la viuda de Calero, 1861), 43-150. Juan Pedro Velázquez Gaztelu, *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito hasta este año de 1760*, est. prelim., transcrip. y ed. Fernando Cruz Isidoro (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1996), 223-224.
3. Luisa Isabel Álvarez de Toledo, “Guzmán el Bueno, entre la leyenda y la historia”, *Estudios de Historia y de Arqueología Medievales*, vol. VII-VIII (1987/88), 41-57. Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *Casa Medina Sidonia. De Guzmán el Bueno a Enrique de Guzmán (1283-1492)* (Sanlúcar de Barrameda: Fundación Casa Medina Sidonia, 2003), 2-10. Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, 23-42, 47-65, 67-129, 154-161. Medina, *Crónica de los muy excelentes señores duques de Medina sidonia*, 43-150.

construcción a pocos kilómetros del monasterio de San Isidoro del Campo⁴, en Santiponce, revela una de sus claves, usar la actividad constructiva como emblema de poder⁵. Pero la base de su futura proyección la cimentarán en Sanlúcar de Barrameda por su especial ubicación geoestratégica, en la desembocadura del Guadalquivir⁶. Desde allí ejercerán la defensa y control de acceso al río y a ciudades del interior, como Sevilla, donde competirán con otras casas nobiliarias, como la de los Medinaceli. Sus descendientes, que sumarán enclaves y los títulos de conde de Niebla y duque de Medina Sidonia⁷, convertirán la villa en una emblemática ciudad, que de facto funcionaba como capital por la total entrega a los ideales de la familia, de ahí que fuese objeto de monumentalización⁸. Esa programación arranca en la segunda mitad del siglo XV⁹, pareja al potenciado uso de su puerto, vinculado con la Carrera de Indias, y adquirirá dinamismo con el traslado de la familia de Sevilla a Sanlúcar en el primer tercio del siglo XVI¹⁰. Sanlúcar se convertirá en un lugar menos expuesto y protegido y, a partir de 1588, en un puesto de mando avanzado de la Capitanía General de la Costa de Andalucía y del Mar Océano, desde donde los duques VII, VIII y IX ejercerán la defensa costera. En la concepción de una urbe fuerte y sacralizada, como ciudad-conventual¹¹, jugarán papel clave las duquesas y condesas consortes.

-
4. Teodoro Falcón Márquez, *El monasterio de San Isidoro del Campo* (Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1996), 4. Pedro J. Respaldiza Lama, "El monasterio de San Isidoro del Campo", en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder* (Santiponce: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002), 13-17.
 5. Archivo del Santuario y Hermandad de Ntra. Sra. de la Caridad (en adelante, ASHC) leg. 24, carp. 1.
 6. Manuel Romero Tallafigo, *El Privilegio Fundacional de Sanlúcar de Barrameda a Alfonso Pérez de Guzmán* (Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 2008), 4-5, 21.
 7. Sobre el linaje, Miguel Ángel Ladero Quesada, *Guzmán. La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino. (1282-1521)* (Madrid: Dykinson, 2015). Luis Salas Almela, *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia 1580-1670* (Madrid: Marcial Pons Historia/Centro de Estudios Andaluces, 2008).
 8. Fernando Cruz Isidoro, "El Patrimonio Artístico Sanluqueño y los Guzmanes (1297-1645)", en *El Río Guadalquivir. Del mar a la marisma, Sanlúcar de Barrameda*, Javier Rubiales Torrejón coord. (Sevilla: Junta de Andalucía, 2011), 161-167. Fernando Cruz Isidoro, "Arte y Arquitectura en la Sanlúcar del Siglo XVI", en *Sanlúcar, la Puerta de América. Estudios Históricos y Artísticos*, Fernando Cruz Isidoro, ed. (Sanlúcar de Barrameda: Fundación Puerta de América, 2012), 227-297.
 9. Como síntesis, Antonio Moreno Ollero, *Sanlúcar de Barrameda a fines de la Edad Media* (Sanlúcar de Barrameda, 1988).
 10. Como síntesis, Isabel Galán Parra, "El linaje y los estados señoriales de los duques de Medina Sidonia a comienzos del siglo XVI", *España medieval*, núm. 11 (1988): 45-76.
 11. Luis Salas Almela, "Fundaciones conventuales en Sanlúcar de Barrameda: una imagen de poder señorial en el camino de los eclesiásticos a Indias (1492-1641)", *Historia y Genealogía*, núm. 1 (2011): 189-204. José María Vidal Vargas, "Leonor Manrique de Sotomayor, regente de los estados de los Medina Sidonia y monja profesa en el convento de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda", *Tiempos Modernos*, núm. 37 (2018): 239-250.

3. D^a Ana de Aragón (1501-1556), esposa de los duques V y VI de Medina Sidonia

Personalidad llena de matices, fue hija natural del cardenal Fernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza y bastardo de Fernando el Católico, y de Ana de Gurrea¹². Su abuelo, rey de Aragón, concertó sus esponsales, cuando sólo tenía 12 años, en 1513, con el joven Alonso (1496-1544), V duque de Medina Sidonia. Era hijo del III duque y, sin esperarlo, heredó el título de su medio hermano el IV duque, que falleció sin descendencia¹³. El matrimonio se celebró en 1515, pero el trastorno del desarrollo intelectual del duque, e incapacidad para tener descendencia, hicieron inviable la relación. Esa discapacidad determinó al monarca a nombrar un administrador externo, pero, tras su fallecimiento en 1516, la duquesa asumió el pleno control del estado¹⁴. Su apasionada relación con su cuñado Juan Alonso (1502-1558) daría fruto en 1519, cuando nació Juan Claros, futuro IX conde de Niebla. La novelesca situación sería aceptada por el emperador Carlos a cambio de un fuerte préstamo en 1521, pero provocó el traslado de la familia de Sevilla a Sanlúcar en 1524, para mantenerla de forma privada y sin el boato que allí debía aparentar. La anulación del matrimonio permitió el casamiento de los cuñados en 1532¹⁵ y, sin fallecer el V duque, su hermano ostentó el título de VI desde 1538. Durante casi dos décadas, D^a Ana ejerció el patronazgo artístico, atesorando en el palacio sanluqueño una notable colección de pintura, escultura¹⁶, y libros¹⁷.

A su devoción religiosa¹⁸ sumó pragmatismo, centrando su actividad constructiva en los monasterios dominicos femenino y masculino por vinculación

12. M^a Fernanda Morón de Castro, "El condado de Ureña frente al ducado de Medina-Sidonia: Ana de Aragón y Pedro Girón III", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, núm. 9 (2007): 18-21.

13. Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *Casa Medina Sidonia. De Juan de Guzmán a Gaspar de Guzmán (1492-1664)* (Sanlúcar de Barrameda: Fundación Casa Medina Sidonia, 2008), 8-10. Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, 527-531. Medina, *Crónica de los muy excelentes señores duques de Medina sidonia*, 340-341.

14. Morón de Castro, "El condado de Ureña frente al ducado de Medina-Sidonia: Ana de Aragón y Pedro Girón III", 16-21.

15. Antonio Moreno Ollero, *El insólito divorcio de la duquesa Doña Ana de Aragón* (Sanlúcar de Barrameda: Forum libros, 2022).

16. Fernando Cruz Isidoro, "Pintores flamencos e hispanos en la corte del VI duque de Medina Sidonia de 1540 a 1554", en *Archivos de la Iglesia. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, Carmen Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo eds. (Córdoba: CajaSur, 2006), 143-161.

17. Álvarez de Toledo, *Casa Medina Sidonia. De Juan de Guzmán a Gaspar de Guzmán (1492-1664)*, 13-20.

18. Jaime Elípe, "Gobernar la casa y salvar almas: la religiosidad de la duquesa de Medina Sidonia doña Ana de Aragón (ca. 1502-1556)", *Hispania Sacra*, vol. 73, núm. 147 (2021): 153-161.

familiar. Dio forma a un ambicioso proyecto pergeñado a finales del siglo XV por el II duque Enrique y su esposa Leonor Ribera y Mendoza (†1500)¹⁹, al asentar órdenes como motores de evangelización e hitos de desarrollo urbano. Primero fueron los jerónimos en el convento de Santa María de Barrameda²⁰, y los franciscanos en el de Santa María de los Ángeles, ambos extramuros²¹, y luego tocó turno a la orden de predicadores, en el arrabal de la ribera, en el emergente Barrio Bajo. El contexto resultaba adverso, por la implicación del II duque en la inestabilidad de la corona castellana a fines del reinado de Enrique IV y en los arranques del de Isabel la Católica. De ahí que su motivación sea relevante para fundar en 1479 el monasterio de dominicas de Madre de Dios²². Las primeras beatas llegaron en 1480, tras adquirir en marzo Leonor Ribera una casa en el arrabal de la mar²³. Allí permaneció la comunidad una década²⁴, dándole forma de monasterio su hijo el III duque, con otras casas en 1506²⁵, aunque fue su esposa Leonor de Guzmán²⁶ la que consiguió nuevas bulas en 1505²⁷ y concedió rentas²⁸. A medida que la comunidad crecía, se adquirieron más casas para dilatar la clausura²⁹. Esa transición concluye con Ana de Aragón, al ratificar sus privilegios en 1517³⁰.

Vital fue su implicación en la construcción del convento de Santo Domingo de Guzmán para la rama masculina³¹, que también se originó con el II duque, al

19. Era hija del Adelantado mayor de Andalucía Per Afán de Ribera y de la condesa de Los Molares María de Mendoza. Fernando Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios. Historia y patrimonio artístico de las dominicas sanluqueñas* (Sanlúcar de Barrameda: Monasterio de la Anunciación del Señor, 2018), 31.
20. Juan Pedro Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*, ed. Manuel Romero Tallafigo (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA 1995, 131-142, 144. Antonio Moreno Ollero, *El convento de Santa María de Barrameda y fray Felipe de la Caridad* (Sanlúcar de Barrameda: Forum libros, 2023), 18-45, 125-129, 169-174.
21. Velázquez Gaztelu, *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, 149-154, 158-163, 294. Fernando Cruz Isidoro, "Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco "El Viejo" de Sanlúcar de Barrameda (1495)", *Archivo Hispalense*, núm. 267-272 (2005-2006), 261-279. Fernando Cruz Isidoro, "Carlos v y los franciscanos en tránsito al Nuevo Mundo. El convento sanluqueño de Santa María de Jesús", *Revista Temas Americanistas. Departamento de Historia de América*, núm. 46 (2021): 194-222.
22. Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*, 169-170.
23. Archivo del Monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (AMMDS) caja 24 carp. 1.
24. AMMDS caja 1 carp. 1 núm. 1; caja 2 carp. 1 núm. 6.
25. AMMDS caja 24 carp. núm. 1.
26. AMMDS caja 1 carp. 1 núm. 1.
27. AMMDS caja 24 carp. núm. 1.
28. AMMDS caja 1 carp. 1 núm. 1. La comunidad reconocería esa protección siglos más tarde, cuando en 1750 dispuso sus escudos en la monumental puerta de la portería.
29. AMMDS caja 24 carp. 1; caja 1 carp. 1 núm. 3.1.
30. AMMDS caja 1 carp. 1 núm. 2.
31. Fernando Cruz Isidoro, "El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo

cederles la desaparecida ermita del Espíritu Santo, pero por su lejanía y el deseo de custodiar el monasterio femenino, los llevó a unas casas fronteras a Madre de Dios, donde permanecieron hasta la década de 1530³². Será la duquesa Ana de Aragón la que acometa su potente fábrica de piedra abovedada, que arranca en septiembre de 1528 al entregar 100 ducados para “comprar unos bueyes que traygan piedra e otras cosas para un monasterio de Santo Domingo que se ha de hazer en esta villa por mi mandado”. La afirmación de autoridad señala una obra no iniciada, para la que fue adquiriendo solares. En enero de 1529 libró 30 ducados de oro para “pagar ocho casas de paja que se toman en el arrabal de la mar desta mi villa para el monasterio de Santo Domingo, que mando hazer en el sitio donde están las dichas casas de paja”³³. Quizás pesó en su costosa decisión que fuese prior dominico su cuñado, fray Alonso Guzmán, hijo natural del III duque y medio hermano del V y del VI duque, que parece haber sido pieza clave por su condición, junto a ese esfuerzo económico, en la resolución final con la Inquisición, que se nutría de dominicos³⁴. Nuevas casas se incorporaron en junio de 1536³⁵, avanzando la construcción en la década de 1540, hasta tal punto que la duquesa realizó entre sus muros unas sencillas honras funerarias por su primer esposo el V duque a finales de 1544³⁶. El protocolo hubiera recomendado celebrarlas en la parroquia de Ntra. Sra. de la O como capilla palatina, pero parece que quiso obviar su memoria, pues su hermano era ya VI duque. El túmulo lo ensambló el carpintero Juan de Sanlúcar por 4 ducados, librados en diciembre³⁷. El refectorio y los dormitorios se concluyeron en 1546³⁸, otorgando el padre general el patronato perpetuo tres años más tarde³⁹ (Fig. 1).

De lo más interesante resulta la reforma en el palacio sanluqueño, desde que lo convirtieran en residencia habitual. Su primitiva fábrica mudéjar de los siglos XIV y XV, sobre un posible ribat almohade, resultaba apropiada para funciones administrativas, pero poco habitable y representativa, por lo que

de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)”, *Laboratorio de Arte*, núm. 23 (2011): 81-83.

32. Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, 190-191.

33. Archivo General Fundación Casa Medina Sidonia (AGFCMS) leg. 1.002. Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, 191.

34. Ocupaba ese cargo en 1531. Velázquez Gaztelu, *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, 22.

35. AGFCMS leg. 4.061.

36. Velázquez Gaztelu, *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, 228.

37. AGFCMS leg. 2.494.

38. AGFCMS leg. 2.497 f. 85 v.

39. Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, 192.



Fig. 1. Antiguo convento de Santo Domingo de Guzmán, actual parroquia de ese nombre, Sanlúcar de Barrameda. Interior hacia los pies. (Fotografía del autor).

incorporó nuevas viviendas y salas. A esos momentos responde la nave que se adosa paralela al ribat, como galería abierta a la barranca con seis medios puntos sobre pilares de ladrillo rectangulares achaflanados. La nueva obra será adictiva⁴⁰, adaptándose al espacio irregular y estrecho de la cresta, que impide un patio claustrado para organizar espacios. Resultará una de las carencias clasicistas más visibles, pues para esa cronología ya se habían puesto de moda los medios puntos sobre columnas de mármol en sus pandas claustradas. Por el contrario, las salas se suceden unas a otras. Destaca la renovación de la "sala de las columnas", en el piso superior, a la que se dotó en 1524 de artesonado con alfarjes, policromado por el pintor liberto Cristóbal de Morales y sus hijos, sobre cuatro columnas toscanas con zapatas de madera, un recurso ya anticuado⁴¹. A partir de 1528, y en la década de 1530, se constatan diversas obras,

40. Álvarez de Toledo, *Casa Medina Sidonia. De Guzmán el Bueno a Enrique de Guzmán (1283-1492)*, 1-2.

41. Juan Pedro Velázquez Gaztelu, *Historia antigua y moderna de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1760*. Vol. II, est. prelim. y trans. de Manuel Romero Tallafigo (Sanlúcar de Barrameda, ASEHA, 1994), 59.

documentadas por Pérez Gómez, que se continúan en los años 40. De interés las de los bajos del jardín que se extiende por la caída de la barranca, de lo que se infiere que por entonces se completó su original muro de contención, del que forma parte la pétrea fachada abovedada “de las sierpes” o Covachas. D^a Ana y su segundo esposo crearon un bello jardín, “el de los limones”, con paseo con antepecho de barandal de hierro plateado, estanque y huerta con castaños y olivos, al que se accedía por una escalera en rampa⁴². Lo construyó por 48 ducados el albañil Rodrigo Alonso de Salazar en 1545⁴³. La adquisición de piedra evidencia la intervención sobre las Covachas y en la torre y escalera interna de caracol que salva el desnivel de la barranca. La terraza baja servía de barbacana, partiendo de un ángulo abaluartado que pudo estar artillado, con un muro-contrafuerte que se abraza a la parte inferior. Entre esa contención y la de la segunda terraza se dispone un camino serpenteante, la cuesta de Belén, para comunicar ambos barrios. El jardinero Pedro de Coca, en nómina desde 1545, diseñó y plantó el jardín⁴⁴, acometiendo para el riego una costosa conducción subterránea en 1548. Fue considerado “la maravilla de estos contornos” por su vista, frondosa arboleda y plantas exquisitas y aromáticas, y por la variedad de fuentes “y de estatuas peregrinas, unas para la duración de fino mármol, (y) otras para la simetría de verdes murtas y arrayanes”, que lo asemejaban a los de los Reales Alcázares sevillanos⁴⁵ (Fig.2).

Las obras continuaron. Se adosó un ala perpendicular por la zona que mira al Barrio alto, incorporando el hospital de Santa María de Gracia para guardarropa en el piso bajo y en el alto los cuartos de D^a Ana, y en 1540 se construyó un pasadizo cubierto para alcanzar la parroquia y acceder a la tribuna ducal⁴⁶. Se utilizaron columnas para dar cierto aspecto italianizante, en 1550 se abrieron los balcones del “salón de mármoles” y se emplomaron los terrados⁴⁷. De esos años debe ser el ala que abre a la barranca, donde se suman en planta baja hasta cinco galerías paralelas de escasa anchura, creando una indefinición espacial similar a la de una mezquita. La conforman cinco danzas de arcos entre medios puntos y escarzanos, sobre los que cargan una segunda planta. Parece remitir a usos administrativos o de almacenaje (Fig. 3).

42. Velázquez Gaztelu, *Historia antigua y moderna de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, 60-61.

43. AGFCMS leg. 2.494.

44. AGFCMS leg. 2.494.

45. Velázquez Gaztelu, *Historia antigua y moderna de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1760*. Vol. II, 61-62.

46. AGFCMS leg. 2.494.

47. Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *El Palacio de los Guzmanes* (Sanlúcar de Barrameda: Fundación Casa Medina Sidonia, 2003), 6, 12-15.



Fig. 2. Palacio ducal de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda. Paseo de los limones y jardín. (Fotografía del autor).



Fig. 3. Palacio ducal de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda. Ala este, formada por cinco galerías. (Fotografía del autor).

D^a Ana no descuidó el ajuar cultural de su cámara, adquiriendo un viril de cristal guarnecido de plata por 6 ducados en diciembre de 1546⁴⁸, y no dudó en modernizar el castillo gótico de Santiago, obsoleto por el uso de la artillería. Al servir de arsenal, reforzó un torreón como almacén de pólvora y lo defendió con varios cañones a partir de 1534⁴⁹.

La duquesa falleció el 17 de julio de 1556, meses después que su hijo y heredero el conde de Niebla Juan Claros. Fue enterrada junto a él en el convento dominico que levantó. Su cadáver fue trasladado solemnemente desde el palacio ducal en un ataúd forrado de terciopelo, seguido por setenta pobres con capirotos de anascote que lamentaban su pérdida. Su esposo, el VI duque, la sobreviviría dos años, hasta noviembre de 1558⁵⁰. Su nuera Leonor realizó sus exequias⁵¹ y, tras concluir Santo Domingo, decidió trasladar en 1565 los restos de los suegros a San Isidoro del Campo, quizás incumpliendo su *última* voluntad. Para suavizar esa decisión, honró su salida con un sencillo túmulo que construyó el carpintero ducal Juan Cordero⁵².

4. D^a Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga (1526-1575), una enérgica administradora

Hija del V conde de Belalcázar Francisco de Sotomayor y de la III duquesa de Béjar Teresa de Zúñiga, casó con el VII conde de Niebla Juan Claros en octubre de 1542, cuando tenía 16 años y el esposo 23⁵³. Se trataba de una unión ansiada por los suegros, que habían disuelto unas primeras nupcias con Ana Pimentel. Tuvieron cuatro hijos, aunque sólo dos sobrevivieron, falleciendo su esposo en enero de 1556, con 36 años. Esa desaparición, en vida de los suegros, determinó que en meses se hiciera cargo de la Casa y Estado, pues ese año

48. AGFCMS leg. 2.490.

49. Velázquez Gaztelu, *Historia antigua y moderna de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1760*. Vol. II, 71. Fernando Cruz Isidoro, "La defensa de la frontera. La renovación de la arquitectura militar en el estado territorial de la Casa de Medina Sidonia (del II al VII duque)", *Laboratorio de Arte*, núm. 26 (2014): 143.

50. Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *Alonso Pérez de Guzmán, General de la Invencible* (Cádiz: Universidad, 1994), t. II, 22-23.

51. AGFCMS leg. 2.545; leg. 943. Fernando Cruz Isidoro, "El Patrimonio Artístico Sanluqueño y los Guzmanes (1297-1645)", en *El Río Guadalquivir. Del mar a la marisma, Sanlúcar de Barrameda*, vol. II, coord. Javier Rubiales Torrejón (Sevilla: Junta de Andalucía, 2011), 86.

52. AGFCMS leg. 2.570; leg. 2.568 f. 6 v; leg. 2.565. Fernando Cruz Isidoro, "Las artes efímeras al servicio de la propaganda de la Casa ducal de Medina Sidonia (1515-1639)", *Laboratorio de Arte*, núm. 27 (2015): 94-95.

53. Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, 531-538. Medina, *Crónica de los muy excelentes señores duques de Medina sidonia*, 342-368.

falleció doña Ana y en 1558 el duque. Con sus hijos menores de edad, el linaje quedó asegurado al ostentar Alonso el título de VII duque con sólo 8 o 9 años, y ejercer como tutora y curadora durante doce, demostrando capacidades como administradora, al poner al día las cuentas y afianzar las estructuras sobre las que se asentaba⁵⁴. Traspasó la administración a su hijo en 1570.

Habitual en la época al género femenino⁵⁵, demostró una profunda religiosidad, orientada a la orden dominica por ser considerada filial y valedora, y actuó con inteligencia, al proseguir los patronatos religiosos de la suegra, para completar unos edificios apenas comenzados. El más costoso y alargado en el tiempo fue Santo Domingo, que concibió como panteón para sí, esposo e hijos⁵⁶. En vida del suegro terminó la capilla mayor para dignificar el lugar donde reposaba su marido, con un complejo aparato simbólico, y acometió mejoras en los espacios domésticos. Completó la celda de los vicarios y construyó el transepto y la nave del templo, gastando entre 1560 y 1564 unos 181.794 reales⁵⁷. La iglesia estaba avanzada a finales de ese año⁵⁸, adquiriendo ajuar cultural⁵⁹. Una segunda etapa constructiva se desarrolló entre 1564 y 1568, con el arranque del claustro principal, que terminaría su hijo, y otras dependencias, con otros 99.197 reales⁶⁰, lo que sumaban 280.991 reales, expresión del potencial económico de la Casa⁶¹. La iglesia es de cantería, de cruz latina de nave única de tres tramos con capillas colaterales entre contrafuertes, bóvedas vaídas de molduración variada, coro en alto a los pies, transepto no saliente, capilla mayor de testero plano y sacristía trasera. Dispuso en las fachadas de los pies y de la Epístola, junto al escudo del marido, el suyo⁶², y para el espacio funerario varios cuadros de altar de los pintores Pedro de Campaña y Hernando de Sturmio⁶³. Su hijo prosiguió la relación con los frailes⁶⁴, porque lo “avía fundado en San Lúcar su madre”, lo que no era cierto⁶⁵, una conexión que la condesa patentiza

54. Vidal Vargas, “Leonor Manrique de Sotomayor, regente de los estados de los Medina Sidonia y monja profesa en el convento de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda”, 222-223.

55. José Luis Sánchez Mora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988).

56. Velázquez Gaztelu, *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, 229.

57. AGFCMS leg. 1.002; leg. 2.565.

58. AGFCMS leg. 2.565.

59. AGFCMS leg. 2.565; leg. 2.568, f. 31.

60. AGFCMS leg. 1.002; leg. 2.570, leg. 2.571, leg. 2.568 ff. 31 v., 37.

61. Cruz Isidoro, “El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)”, 89-96.

62. Cruz Isidoro, “El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda”, 79-106.

63. Juan Miguel Serrera Contreras, “Pedro de Campaña y la Casa de Medina Sidonia (a propósito de la Piedad del Museo de Bellas Artes de Cádiz)”, *Archivo Hispalense*, 251 (1996), 143-162.

64. AGFCMS. leg. 2.592.

65. AGFCMS leg. 1.002.



Fig. 4. Antiguo convento de Santo Domingo de Guzmán, actual parroquia de ese nombre, Sanlúcar de Barrameda. Capilla mayor con los sepulcros de la condesa D^a Ana, esposo e hijos. (Fotografía del autor).

con el escudo dominico que guardaba en su cámara, de plata esmaltada con asa y sobreesa, sobredorado y con un diamante y varios rubíes, que labró el platero Diego de la Huerta en 1576⁶⁶. Y al ser enterrada junto a su esposo en su capilla mayor, dotando un retablo mayor, sepulcros y una reja de separación, al modo escurialense. Su hijo cumplió su voluntad, pues el escultor Miguel Adán armó ese retablo entre 1592 y 1594⁶⁷ y, más tarde, Martín Christiano y Francisco de la Gándara ambos sepulcros en 1605⁶⁸ (Fig. 4).

Igual de crucial resulta su intervención sobre el monasterio de Madre de Dios. Retomando los ideales pergeñados por la suegra, cohesionó un inmueble orgánico, formado por casas mudéjares adaptadas para la clausura. Y adquirió terrenos en 1562 “para labrar el quarto en que abía de abitar”, pues fraguó un

66. AGFCMS leg. 2.641 f. 113.

67. Jesús M. Palomero Páramo, *El Retablo Sevillano de Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1983), 71, 82, 84, 214-6.

68. Juan Miguel Serrera Contreras, “El eco de El Escorial: las tumbas de los XII condes de Niebla”, en *Felipe II y el arte de su tiempo* (Madrid: Visor & Fundación Argentaria, 1998), 167-186.

palacio interior para su recogimiento como beata cuando su hijo alcanzara la mayoría de edad⁶⁹, concibiendo el monasterio como retiro para señoras de la familia⁷⁰. Su protección se manifiesta en las continuas dádivas, trasladándose a la clausura entre octubre de 1575 y enero de 1576⁷¹, con fiesta de regocijo “el día que profesó”, con abundante carne de cabrito, y un delicioso postre del confitero Pedro Ordóñez⁷². Terminó de completar la huerta en 1577⁷³, y dotó nuevas rentas para asegurar la cena, vestuario o luz para el Santísimo⁷⁴. Y, lo que nos interesa, construyó una nueva iglesia, bajo proyecto y dirección del ingeniero militar napolitano Juan Pedro Livadote. Sus primeras obras se localizan en su ciudad natal, al servicio del virrey español en fortificaciones y en la adecuación de caminos, y con esa finalidad llegó a España⁷⁵ pero, incluso, cuando trabajó en la corte de Felipe II⁷⁶, continuó como ingeniero del VII duque⁷⁷. Entró al servicio de doña Leonor, como recogen las órdenes de pago de septiembre de 1574 a marzo de 1576, lo que duró su intervención en el monasterio⁷⁸. No aclara en qué sector, pero parece que reconstruyó la iglesia, con nuevos coros bajo y alto a sus pies⁷⁹, el “palacio de la condesa”, el desaparecido claustro manierista y diversas celdas principales⁸⁰. La obra fue rápida y barata al utilizar técnicas y materiales de tradición mudéjar⁸¹. El templo sufrió reformas barrocas en el siglo XVIII y el claustro se reedificó en esa centuria. Pero se conserva la estructura del palacio a pesar de las transformaciones

69. Manuel Toribio García, “La Historia y el Arte en el monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda”, en *Monasterio de Madre de Dios* (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995), 85. AMMDS caja 2 carp. 1 núm. 3.

70. AGFCMS leg. 2.592.

71. AMMDS 2 carp. 1 núm. 3.

72. AGFCMS leg. 2.633.

73. AMMDS caja 1 carp. 1 núm. 9.

74. AMMDS caja 1 carp. 1 núm. 8.1; núm. 8.2; núm. 8.3; núm. 8.4

75. Alicia Cámara Muñoz, “Modelo urbano y obras en Madrid en el reinado de Felipe II”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Congreso nacional, tomo I (Madrid, s.f.), 39.

76. Alicia Cámara Muñoz, “Las torres del litoral en el reinado de Felipe II: una arquitectura para la defensa del territorio (I)”, *Espacio, Tiempo y Forma* serie VII, t. 3 (1990), 62-63, 68-71, 75 (nota 9). 81. Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *Casa Medina Sidonia. De Juan de Guzmán a Gaspar de Guzmán (1492-1664)*, 21-33.

77. Fernando Cruz Isidoro, “Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574-1576)”, *Laboratorio de Arte* núm. 22 (2010): 131-164. Fernando Cruz Isidoro, “Una defensa del Guadalquivir en su desembocadura: el castillo de San Salvador, en Bonanza”, en *El emperador Carlos y su tiempo. Actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar* (Sevilla: “Cátedra General Castaños” Capitanía General de la Región Militar Sur, 2000), 429.

78. AGFCMS leg. 2.633.

79. Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, 174.

80. AMMDS caja 2 carp. 1 núm. 3; caja 1 carp. 1 núm. 10

81. AGFCMS leg. 2.633.



Fig. 5. Monasterio de Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda. Antiguo patio del palacio de la condesa, hoy noviciado, 1574-1576. (Fotografía del autor).

sufridas, que gira en torno a un pequeño patio cuadrado, claustrado en sus dos plantas con medios puntos sobre columnas de mármol toscanas. Se adosa a la galería SO del claustro principal y a los coros bajo y alto⁸² (Fig. 5).

Esa labor constructiva de la condesa se reflejó en la habitabilidad del palacio sanluqueño, con la tribuna ducal en agosto de 1559⁸³, la realización de mobiliario⁸⁴, mejoras de la azotea en 1564 y en la chimenea “de la sala grande de los mármoles”⁸⁵, obras en el jardín durante 1565 y 1566⁸⁶, o la construcción de nuevas estancias por el maestro Juan Martín⁸⁷ y otras reformas durante 1570⁸⁸. Pero las de mayor interés son las realizadas por Livadote, con la conclusión

82. Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios. Historia y patrimonio artístico de las dominicas sanluqueñas*, 566-572.

83. AGFCMS leg. 2.546.

84. AGFCMS leg. 2.546.

85. AGFCMS leg. 2.565.

86. AGFCMS leg. 2.571.

87. AGFCMS leg. 2.570.

88. AGFCMS leg. 2.592.



Fig. 6. Palacio ducal de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda. Juan Pedro Livadote. Galería clasicista del jardín, 1574-1576. (Fotografía del autor).

del no conservado “patín y posada de las damas”⁸⁹, y la magistral galería del jardín para enlazar con la parroquia, en planta en L y de sabor italiano por su traza serliana y cubierta de terraza⁹⁰. Su ligereza recuerda la loggia del jardín del castillo-palacio del Fontanar de Bornos (Fig. 6).

Más destacable resulta el programa para modernizar los castillos y fortificaciones del Estado, al tomar conciencia que resultaban vitales para mantener el status, poniéndolos en uso y en ocasiones añadiéndoles falsabragas artilladas, para lo que contó con la colaboración de Livadote y nombró maestros mayores de obras ducales. Inicia la labor en agosto de 1559 con un cubo en el castillo de Santiago para constituir una falsabraga artillada⁹¹, y se amplía con una intervención emblemática, al disponer en el *Aula Maior* matacanes de piedra

89. Velázquez Gaztelu, *Historia antigua y moderna de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda*. Año de 1760. Vol. II, 63.

90. Cruz Isidoro, “Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574-1576)”, 134.

91. AGFCMS leg. 2.546



Fig. 7. Castillo de Santiago, Sanlúcar de Barrameda. Falsabraga artillada que envuelve la torre del Homenaje. (Fotografía del autor).

arenisca no funcionales en forma de flor de lis, para aludir a la hoja de apio propia de la corona ducal y al mítico origen bretón de la familia. Ese ornato, propio del gótico hispano-flamenco, fue eliminado en el siglo XVII, aunque se conserva algún ejemplar en el suelo. Lo encontramos en el castillo de Niebla⁹² y en el de El Fontanar en Bornos⁹³. Se tallaron en 1566 por los canteros Juan de Vargas, Cristóbal López y otros⁹⁴, continuando las reformas en 1576⁹⁵ (Fig. 7).

De forma paralela acometió obras de habitabilidad en el castillo de Trebujena, al ordenar en marzo de 1559 el acopio de madera e hierro⁹⁶, lo que continuó en años posteriores, con nuevas estructuras de madera y solería en octubre

92. Alberto Ocaña, *El Castillo de Santiago en Sanlúcar de Barrameda. Cinco siglos de historia y arquitectura de una fortaleza* (Cádiz: Oficia, 2007), 84.

93. Fernando Cruz Isidoro, "El patronazgo y la corte artística de los Pérez de Guzmán en la Sanlúcar de los siglos XVI y XVII", *e-Spania* núm. 26 (2017): 87.

94. AGFCMS leg. 2.568 ff. 52, 53, 374, 377 v.

95. AGFCMS leg. 2.641 f. 399.

96. AGFCMS leg. 2.546.



Fig. 8. Castillo de Niebla. Obras de acondicionamiento, 1564-1565. (Fotografía del autor).

de 1564⁹⁷ y en los años de 1566⁹⁸ y 1570 “para adereçar la fortaleza”⁹⁹. Para el castillo de Niebla encargó su restauración en diciembre de 1564 al cantero Diego Martín de la Oliva, vecino de Jerez, y al sanluqueño Juan del Río¹⁰⁰. Se debía levantar una zona arruinada, que contrató el albañil Antonio de Ojeda en 1565¹⁰¹ (Fig. 8) y Del Río dispuso nuevas intervenciones en las casamatas y baluartes, reforzando estribos, cerrando camisas y encalando¹⁰², contratando de nuevo Ojeda¹⁰³. En la primavera-verano de 1565 ordenó la restauración a destajo del desaparecido castillo de San Pedro de Huelva, pero nadie optó al contrato, por lo que autorizó la obra a jornal, lo que elevó el coste¹⁰⁴. En la torre de Guzmán, en Conil de la Frontera, reformó la vivienda, trazada en abril de 1565 por el maestro mayor de obras ducales Francisco Rodríguez¹⁰⁵, realizada por los carpinteros Gonzalo Esteban y Fernán Ximénez¹⁰⁶. El exceso de trabajo determinó a la condesa a nombrar esa primavera a Juan del Río “maestre de

97. AGFCMS leg. 2.565.

98. AGFCMS leg. 2.570 f. 117 v.

99. AGFCMS leg. 2.592.

100. AGFCMS leg. 2.565.

101. AGFCMS leg. 2.568 f. 23; leg. 2.570.

102. AGFCMS leg. 2.568 f. 56.

103. AGFCMS leg. 2.568 f. 67 y v.

104. AGFCMS leg. 2.568 f. 136.

105. AGFCMS leg. 2.568 f. 37.

106. AGFCMS leg. 2.568 f. 42.

las obras¹⁰⁷, creando una duplicidad de funciones con Rodríguez, y a un tercer funcionario como “mayordomo de obras”, Gaspar de Bañares¹⁰⁸. Finalmente, para el castillo de Gaucín, ordenó librar 320 ducados en enero de 1565 para su puesta en uso¹⁰⁹.

Podemos completar la aproximación a la sicología de tan notable señora, reflejada en esa programación constructiva, con el análisis del retrato cortesano conservado en el monasterio de Madre de Dios, realizado al tiempo de su retiro como beata¹¹⁰. De calidad mediana, su autor podría ser un desconocido Cristóbal de Almería¹¹¹, por cierta libranza de diciembre de 1575¹¹² que coincide con su cronología, “para la pintura que haze Christóval de Almería, mi criado¹¹³. De noble y severo aspecto, aparece de tres cuartas y de pie, con hábito de terciaria dominica sobre un espacio indefinido, que debe ser su cámara, respaldada por un bargueño herreriano (Fig. 9).

Una segunda representación iconográfica de la condesa la encontramos en el bulto funerario que su hijo mandó realizar en 1605 para los sepulcros del presbiterio de Santo Domingo. En madera de roble policromada y dorada, se dispone como orante en el lado de la Epístola, arrodillada ante un bufete con el libro de oraciones abierto y sobre cojín, acompañada por su hija Juana de la Cruz y una nieta, quizás Leonor de Guzmán. El escultor, Francisco de la Gándara, pudo inspirarse en el retrato anterior¹¹⁴. Viste camisa interior de mangas abotonadas y puños rizados, saya entera de botonadura central con anchas mangas abiertas, falda larga, y manto cubriendo la cabeza¹¹⁵ (Fig. 10).

107. AGFCMS leg. 2.568 f. 148.

108. AGFCMS leg. 2.568 f. 41 v.

109. AGFCMS leg. 2.568 ff. 13 v y 14.

110. Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios. Historia y patrimonio artístico de las dominicas sanluqueñas*, 593-595

111. AGFCMS leg. 2.633.

112. Cruz Isidoro, “Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574-1576)”, 146-147.

113. AGFCMS leg. 2.633

114. Cruz Isidoro, “Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574-1576)”, 146-147.

115. Fernando Cruz Isidoro, “«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)”, en *Hum-171. Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. Nuevas investigaciones 2022*, ed. Fernando Cruz Isidoro (Sevilla: HUM171, 2022), 45-68.



Fig. 9. ¿Cristóbal de Almería? Retrato de la condesa de Niebla Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga, ca. 1575. Monasterio de Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda. (Fotografía del autor).



Fig. 10. Francisco de la Gándara Hermosa de Acevedo. *Bulto orante de la condesa de Niebla Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga*, 1605. Ant. Convento de Santo Domingo de Guzmán, actual parroquia de Santo Domingo, Sanlúcar de Barrameda. (Fotografía del autor).

5. A modo de conclusión

La labor de patronazgo artístico de Ana de Aragón y Leonor Manrique, más allá de una mera actitud complementaria a su condición aristocrática, femenina o devocional, estuvo firmemente unida a los ideales promovidos por la Casa ducal de Medina Sidonia. Respondiendo a una meditada programación, mantenida eficazmente en el tiempo para ahorrar esfuerzos, duplicidades y medios económicos, fue ejercida con plena potestad, tal cual realizaban los varones titulares. Las nuevas fundaciones monacales en Sanlúcar de Barrameda y el esfuerzo económico que representaban, ya que además las colmaron de obras de arte culturales, representaron un eslabón más de un complejo engranaje, con el fin de promover la grandeza de la Casa. Mejorar la habitabilidad y la capacidad administrativa del propio palacio ducal sanluqueño, epicentro de ese poder, o devolver la funcionalidad a las defensas de la ciudad y del resto de las villas del estado, poniéndolas al uso e introduciendo las novedades de la poliorcética, como las falsabragas artilladas, completarán ese complejo panorama que estas breves líneas han esbozado.

Referencias bibliográficas

- Álvarez de Toledo, Luisa Isabel. "Guzmán el Bueno, entre la leyenda y la historia". En *Estudios de Historia y de Arqueología Medievales*, vol. VII-VIII (1987/88): 41-57.
- . *Alonso Pérez de Guzmán, General de la Invencible*. Cádiz: Universidad, 1994.
- . *Casa Medina Sidonia. De Guzmán el Bueno a Enrique de Guzmán (1283-1492)*. (Notas genealógicas núm. 1). Sanlúcar de Barrameda: Fundación Casa Medina Sidonia, 2003.
- . *El Palacio de los Guzmanes*. Sanlúcar de Barrameda: Fundación Casa Medina Sidonia, 2003.
- . *Casa Medina Sidonia. De Juan de Guzmán a Gaspar de Guzmán (1492-1664)*. (Notas genealógicas núm. 2). Sanlúcar de Barrameda: Fundación Casa Medina Sidonia, 2008.
- Banda y Vargas, Antonio de la. *Hernán Ruiz II*. Sevilla: Diputación, 1975.
- Barrantes Maldonado, Pedro. *Ilustraciones de la Casa de Niebla*. Edición de Federico Devis Márquez. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998.
- Cámara Muñoz, Alicia. "Modelo urbano y obras en Madrid en el reinado de Felipe II". En *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Congreso nacional, tomo I, 31-48. Madrid, s./f.

Cámara Muñoz, Alicia. "Las torres del litoral en el reinado de Felipe II: una arquitectura para la defensa del territorio (I)". *Espacio, Tiempo y Forma* serie VII, t. 3 (1990): 55-86.

Cruz Isidoro, Fernando "Una defensa del Guadalquivir en su desembocadura: el castillo de San Salvador, en Bonanza". *El emperador Carlos y su tiempo. Actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar*, 427-447. Sevilla: "Cátedra General Castaños" Capitanía General de la Región Militar Sur, 2000.

- . "Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco "El Viejo" de Sanlúcar de Barrameda (1495)". *Archivo Hispalense*, núm. 267-272 (2005-2006): 261-279.
- . "Pintores flamencos e hispanos en la corte del VI duque de Medina Sidonia de 1540 a 1554". En *Archivos de la Iglesia. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, editado por Carmen Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo, 143-161. Córdoba: CajaSur, 2006.
- . "Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574-1576)". *Laboratorio de Arte*, núm. 22 (2010): 131-164.
- . "El Patrimonio Artístico Sanluqueño y los Guzmanes (1297-1645)". En *El Río Guadalquivir. Del mar a la marisma, Sanlúcar de Barrameda*, coordinado por Javier Rubiales Torrejón, vol. II, 161-167. Sevilla: Junta de Andalucía, 2011.
- . "El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)". *Laboratorio de Arte*, núm. 23 (2011): 79-106.
- . "Arte y Arquitectura en la Sanlúcar del Siglo XVI". En *Sanlúcar, la Puerta de América. Estudios Históricos y Artísticos*, editado por Fernando Cruz Isidoro, 227-297. Sanlúcar de Barrameda: Fundación Puerta de América, 2012.
- . "La defensa de la frontera. La renovación de la arquitectura militar en el estado territorial de la Casa de Medina Sidonia (del II al VII duque)". *Laboratorio de Arte*, núm. 26 (2014): 137-162.
- . "Las artes efímeras al servicio de la propaganda de la Casa ducal de Medina Sidonia (1515-1639)". *Laboratorio de Arte*, núm. 27 (2015): 87-111.
- . "El patronazgo y la corte artística de los Pérez de Guzmán en la Sanlúcar de los siglos XVI y XVII". *e-Spania*, 26 (2017). <http://e-spania.revues.org/26216>.
- . *El monasterio de Madre de Dios. Historia y patrimonio artístico de las dominicas sanluqueñas*. Sanlúcar de Barrameda: Monasterio de la Anunciación del Señor (vulgo Madre de Dios), 2018.
- . "Carlos V y los franciscanos en tránsito al Nuevo Mundo. El convento sanluqueño de Santa María de Jesús". *Revista Temas Americanistas. Departamento de Historia de América*, núm. 46 (2021): 194-222.

- . “«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)”. En *Hum-171. Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. Nuevas investigaciones 2022*, editado por Fernando Cruz Isidoro, 45-68. Sevilla: HUM171, 2022.
- Elípe, Jaime. “Gobernar la casa y salvar almas: la religiosidad de la duquesa de Medina Sidonia doña Ana de Aragón (ca. 1502-1556)”. *Hispania Sacra*, vol. 73, núm. 147 (2021): 153-161.
- Falcón Márquez, Teodoro. *El monasterio de San Isidoro del Campo*. Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1996.
- Galán Parra, Isabel. “El linaje y los estados señoriales de los duques de Medina Sidonia a comienzos del siglo XVI”. En *la España medieval*, núm. 11 (1988): 45-76.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. Guzmán. *La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino. (1282-1521)*. Madrid: Dykinson, 2015.
- Medina, Pedro de. *Crónica de los muy excelentes señores duques de Medina sidonia... donde se contienen los hechos notables que en sus tiempos hicieron*. 1561. Colección de documentos inéditos para la Historia de España, por los marqueses de Pidal y de Miraflores y Don Miguel Salva, t. XXXIX. Madrid: imprenta de la viuda de Calero, 1861. Biblioteca Digital Hispánica.
- Morales, Alfredo J. *Hernán Ruiz “el Joven”*. Madrid: Akal, 1996.
- Moreno Ollero, Antonio. *Sanlúcar de Barrameda a fines de la Edad Media*. Cádiz: Diputación provincial de Cádiz. 1988.
- . *El insólito divorcio de la duquesa Doña Ana de Aragón*. Sanlúcar de Barrameda: Forum libros, 2022.
- . *El convento de Santa María de Barrameda y fray Felipe de la Caridad*. Sanlúcar de Barrameda: Forum libros, 2023.
- Morón de Castro, M^a Fernanda. “El condado de Ureña frente al ducado de Medina-Sidonia: Ana de Aragón y Pedro Girón III”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, núm. 9 (2007): 16-21.
- Ocaña, Alberto. *El Castillo de Santiago en Sanlúcar de Barrameda. Cinco siglos de historia y arquitectura de una fortaleza*. Cádiz: Oficia, 2007.
- Palomero Páramo, Jesús M. *El Retablo Sevillano de Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1983.
- Pérez Gómez, M^a de la Paz, “La construcción del palacio ducal de Sanlúcar de Barrameda: hacienda, poder y representación el VI duque”. En *Sanlúcar, La Puerta de América. Estudios históricos y Artísticos*, editado por Fernando Cruz Isidoro, 339-373. Sanlúcar de Barrameda: Fundación Puerta de América, 2012.

- Respaldiza Lama, Pedro J. "El monasterio de San Isidoro del Campo". En *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, 13-40. Santiponce: Consejería de Cultura, 2002.
- Romero Tallafigo, Manuel. *El Privilegio Fundacional de Sanlúcar de Barrameda a Alfonso Pérez de Guzmán*. Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento, 2008.
- Salas Almela, Luis. *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia 1580-1670*. Madrid: Marcial Pons Historia/Centro de Estudios Andaluces, 2008.
- Salas Almela, Luis. "Fundaciones conventuales en Sanlúcar de Barrameda: una imagen de poder señorial en el camino de los eclesiásticos a Indias (1492-1641)". *Historia y Genealogía*, núm. 1 (2011): 189-204.
- Sánchez Mora, José Luis. *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- Serrera Contreras, Juan Miguel. "Pedro de Campaña y la Casa de Medina Sidonia (a propósito de la Piedad del Museo de Bellas Artes de Cádiz)". *Archivo Hispalense*, núm. 251 (1996): 143-162.
- . "El eco de El Escorial: las tumbas de los XII condes de Niebla". En *Felipe II y el arte de su tiempo*, 167-186. Madrid: Visor & Fundación Argentaria, 1998.
- Toribio García, Manuel. *Monasterio de Madre de Dios*. (Monasterios de clausura de Sanlúcar de Barrameda, 1). Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995.
- Velázquez Gaztelu, Juan Pedro. *Historia antigua y moderna de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1760*. Vol. II, est. prelim. y trans. de Manuel Romero Tallafigo. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1994.
- . *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*, est. prelim. y trans. de Manuel Romero Tallafigo. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995.
- . *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito hasta este año de 1760*, est. prelim., transcrip. y ed. de Fernando Cruz Isidoro. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1996.
- Vidal Vargas, José María. "Leonor Manrique de Sotomayor, regente de los estados de los Medina Sidonia y monja profesa en el convento de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda". *Tiempos Modernos*, núm. 37 (2018): 221-233.
- . "Los duques de Medina Sidonia y las fundaciones de conventos en Sanlúcar de Barrameda: imagen y consolidación del poder señorial". En *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: Economía, Sociedad, Política y Cultura en el Mundo Hispánico*, editado por M^a Ángeles Pérez Sámper y José Luis Betrán Moya, 239-250. Barcelona: Fundación Española de Historia Moderna, 2018.

Mujeres entre la *edificación* y la *construcción* arquitectónica. Promotoras en el convento de la Purísima Concepción de Lebrija (ss. XVI-XVIII)

WOMEN BETWEEN BUILDING
AND ARCHITECTURAL CONSTRUCTION:
PATRONESSES OF THE CONVENTO OF LA PURÍSIMA
CONCEPCIÓN IN LEBRIJA (16TH-18TH CENTURIES)

María del Castillo García Romero

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

La participación femenina en la generación y retroalimentación del sistema de las artes supone un interesante punto de partida para la investigación en Historia del Arte, en paralelo a la acción homóloga desde otros campos disciplinares. En el caso de la Historia de la Arquitectura, a pesar del rol desempeñado por este colectivo, la ausencia de mujeres en los procesos de construcción edilicia manifiesta, más que la inexistencia de esta práctica, la marginalidad con la que han sido abordados proyectos de estas féminas y sus trayectorias biográficas en el ámbito de la promoción y el mecenazgo. Para ejemplificar esta cuestión nos acercamos al convento de la Purísima Concepción de Lebrija (Sevilla) para analizar el papel de las mujeres como constructoras intelectuales y proveedoras materiales de este complejo arquitectónico durante la Edad Moderna.

Palabras clave

Arquitectura; Mujeres; Edad Moderna; Promoción artística; Convento.

Abstract

Female participation in the generation and feedback of the arts system represents an interesting starting point for research in Art History, in parallel to the homologous action from other disciplinary fields. In the case of the History of Architecture, despite the role played by this group, the absence of women in the building construction processes manifests, more than the nonexistence of this practice, the marginality with which these projects have been approached, these women and their biographical trajectories in the field of promotion and patronage. To exemplify this issue, we approach the convent of the Purísima Concepción in Lebrija (Seville) to analyze the role of women as intellectual builders and suppliers of materials for this architectural complex during the Modern Age.

Keywords

Architecture; Women; Modern Age; Artistic promotion; Convent.

I. Introducción

La intervención de las mujeres en los procesos conducentes a la producción, circulación y consumo artístico ha constituido en las últimas décadas un asunto de interés para la historiografía desde múltiples disciplinas. Si bien es cierto que en el ámbito de la arquitectura existen múltiples vacíos, espacios donde la ausencia de las mujeres es palpable, aun cuando muchas de las edificaciones en cuestión fueron patrocinadas y habitadas, en suma “construidas” desde el punto de vista intelectual, material y vivencial, por parte de colectivos de este género.

En esta línea, pretendemos disertar acerca de los procesos de *edificación* —en un sentido de fundación, establecimiento—, y de *construcción* —en alusión a la fábrica— que se dan en el caso de la arquitectura religiosa femenina. Concretamente, nos ocuparemos del convento de la Purísima Concepción de Lebrija (Sevilla)¹, del que pretendemos ofrecer una panorámica en cuanto a las dinámicas seguidas y generadas por las mujeres que lo lideraron a lo largo de la Edad Moderna, así como atender a la singularidad de la fundación y al grado de intervención de las preladas en la conformación de un sistema económico e ideológico sostenible, que dio como resultado un complejo arquitectónico

1. María del Castillo García Romero, “La construcción del espacio religioso femenino en el convento de la Purísima Concepción de Lebrija (Sevilla) durante el siglo XVIII” (tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2023^a).

creciente y un aparato artístico destacado en el entorno del Antiguo Reino de Sevilla².

2. El conventualismo femenino. Reflexiones en torno al fenómeno

La vida conventual femenina, analizada en su conjunto, constituye una manifestación, no solo religiosa, sino cultural, que precisa de un análisis profundo, especialmente en su devenir en el mundo ibérico a lo largo de la Edad Moderna³.

Si el fenómeno conventual supone un pilar fundamental en los estudios históricos —habiendo sido objeto de numerosas investigaciones que han explorado sus dimensiones religiosas, sociales y culturales—, su análisis desde la perspectiva de género pone sobre la mesa, además, el papel activo del colectivo femenino. Este, como un eslabón fundamental en los procesos de creación y transmisión cultural, y, ateniéndonos a este contexto, en la conformación del mundo conventual y su interacción con el mundo y sus instituciones y dinámicas⁴. Todo ello desde una posición genealógica en la que nos es posible analizar las relaciones de poder a través de fuentes oficiales —como la documentación notarial—, confrontada con las memorias particulares que potencian las expresiones de la propia autoridad de estas mujeres en otras esferas —a través de otro tipo de recursos, como la documentación epistolar, cuya cercanía e intimidad revela otras facetas desconocidas—.

Los conventos femeninos, más allá de ser espacios de oración y retiro espiritual, se erigieron secularmente como lugares de “empoderamiento” y sororidad⁵: auténticos centros de producción, cultural y económica, desde la solidaridad femenina. La clausura, aunque supondría el aislamiento corpóreo, proporcionó a las religiosas un entorno propicio para el desarrollo de diversas

2. Al respecto de la configuración de la religiosidad femenina y su materialización en este entorno, referimos a la publicación: María del Castillo García Romero, “La dimensión artística de la devoción femenina: Una mirada sociológica a través de los inventarios de bienes durante el barroco nebricense”, en *Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias*, ed. Fernando Quiles García (Sevilla: Publicaciones Enredars, 2023b), 391-418.

3. María del Castillo García Romero, “Arquitectura y religiosidad femenina en la raya hispanolusa durante la Edad Moderna”, en VV.AA. *Religio Global: Religião, Política, Cultura e Globalização* (en prensa).

4. Al respecto remitimos a: Ángela Atienza López, ed., *Mujeres entre el claustro y el siglo. Autoridad y poder en el mundo religioso femenino, siglos XVI-XVIII* (Madrid: Sílex, 2018).

5. Ángela Atienza López, ed., *Historia de la sororidad, historias de la sororidad. Manifestaciones y formas de solidaridad femenina en la Edad Moderna* (Madrid: Marcial Pons, 2023).



Fig. 1. Vista del claustro conventual desde el ángulo noreste en planta alta. Imagen de la autora.

funciones y competencias de administración, que se retroalimentaron con otras actividades de gestión. Esta particularidad, respecto a las mujeres de su tiempo, situó a las religiosas en una élite potentada, expuesta y dispuesta a una serie de aprendizajes, saberes y prácticas que lo diferenciarían de cualquier otro grupo femenino (Fig. 1).

Este valor de prestigio, teniendo en cuenta la situación de las profesas en comparación a las atribuciones tradicionalmente dadas a los hombres, hace que el colectivo religioso femenino adquiriera una notoriedad sin precedentes. Si bien es cierto que las fundaciones monásticas adquirieron distintas formas, fórmulas y modos de encierro, tuvieron en común el situar a las féminas como agentes activas de la vida en comunidad. Esto se dará flexibilizando los márgenes y límites que estaban impuestos a sus congéneres, y transformando sus espacios vivenciales de un modo orgánico. En este proceso jugaron con los conceptos de lo público y lo privado, permeabilizando los muros infranqueables

de los recintos conventuales que habitaron con sus aspiraciones renovadas, y acciones, más allá de las cotidianas.

En este sentido, y en relación con la gestación de los espacios para habitar por parte de estas comunidades —los que podemos definir en un primer estadio como protoconventos⁶—, las religiosas, cuando se constituyeron como tales, tuvieron que actuar como tejedoras de nuevos paisajes donde incardinar las funciones de su vida piadosa con las propias de la adaptación de espacios en un sentido arquitectónico. Todo ello encaminado al cumplimiento de las reglas y constituciones con las que se fueron alineando, y, en su caso, que fueron profesando. Así pues, aun no pudiendo escapar al carácter regulador de una institución jerárquica como la eclesiástica, encontraron resquicios de libertad que les permitieron articular modos de *edificar* y de *construir* sus espacios vitales *propios*⁷.

A este respecto, con *edificación* nos referimos a los procesos inherentes al desarrollo intelectual del ámbito conventual en un sentido inmaterial, en lo tocante a la generación de la comunidad femenina como ente, y en su definición de los mecanismos organizativos que lo rigen, así como en su interacción con aquellos que los sustentan. En cuanto a la *construcción*, empleamos este término en un sentido de erección física de los espacios que ocuparán en el devenir de la comunidad y el desarrollo de las actividades que les son propias, desde un punto de vista vivencial, devocional e institucional⁸.

Estos establecimientos se configuraron como complejos edificios cuya transformación fue continua; renovación que, en función de los recursos, supuso toda una reconversión de los edificios originales, gracias a las inversiones económicas procedentes de agentes extraconventuales, así como a la acertada gestión de los caudales disponibles por parte de las preladas responsables de los mismos. En este caso, generalmente la abadesa, cabeza del convento, junto a las claveras, fueron las encargadas de asistir en los métodos y procedimientos para la administración general de los bienes.

6. Isabel Dos Guimarães Sá, “Habitar: del espacio a los objetos”, en *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*, dir. Máximo García Fernández (Madrid: Silex, 2013), 113-129.

7. Un modo de apropiación de espacios que sería literariamente plasmado como modelo de pensamiento femenino por autoras muy posteriores como Virginia Woolf, *Una habitación propia* (Barcelona: Austral Singular, 2022).

8. Al respecto, referimos a las distintas acepciones que recoge el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, consultado el 2 de octubre de 2024, <https://dle.rae.es/>



Fig. 2. Fachada de la iglesia del convento de la Purísima Concepción, lugar de la antigua ermita de san Sebastián. Imagen de la autora.

3. El convento de la Purísima Concepción. Orígenes y transformación en clave femenina

Uno de los casos paradigmáticos que nos permiten poner en valor el papel de las mujeres en la actividad de edificación y construcción de los que podemos denominar espacios religiosos femeninos, como los conventos, será el de la Purísima Concepción nebricense⁹ (Fig. 2).

Radicado en la demarcación de lo que fuera el Antiguo Reino de Sevilla, esta fundación guarda una intrahistoria, aun por desentrañar en parte, que generará con el tiempo un fenómeno religioso y cultural, liderado por estas mujeres, que se mantiene activo hasta la actualidad, habiendo sobrevivido a diversos momentos de secularización a lo largo de los dos últimos siglos.

Adscrito a la Orden de Franciscanas Concepcionistas¹⁰, este tuvo como origen un emparedamiento de mujeres beatas, que surgiría en la Baja Edad

9. Sobre el convento de Lebrija, referimos el primer bosquejo historiográfico en la obra del cronista local: José Bellido Ahumada, *La patria de Nebrija. Noticia histórica* (Los Palacios: María del Carmen Bellido García de Atocha, 1985).

10. Sobre la expansión de la orden en el panorama andaluz, remitimos a Antonio Jesús Jiménez Sánchez, "Las monjas concepcionistas en Andalucía", en *Actas del Simposium La clausura femenina en España (San Lorenzo del Escorial, 1-4 de noviembre de 2004)*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2004), 2: 837-852.



Fig. 3. Ángulo noroeste de la galería del patio de los Naranjos de la iglesia parroquial, en cuyas inmediaciones se localizaría el primitivo emparedamiento. Imagen de la autora.

Media, en torno a la que fuera la Parroquial de la villa, la actual iglesia de santa María de la Oliva¹¹ (Fig. 3). Será la primera iniciativa femenina de fundación religiosa, inmediatamente después de la del convento de Santa María de Jesús, de Franciscanos Terceros, hoy desaparecido¹².

Este modelo de fundación conventual, que parte de la iniciativa femenina y se gestiona de forma *cuasi* autónoma, recibe la caracterización de autogénica¹³. Es decir, no existiendo en un principio profesión regular, sino libre institucionalización de las congregaciones. Esto se regulará con el auspicio de las autoridades eclesiásticas, de manera que esta forma de vida femenina empezará a quedar normalizada y sistematizada a través de la reglamentación que emanará de la cúspide de la jerarquía papal.

Además de las aspiraciones religiosas propias de este modelo de vida, no hemos de olvidar cómo, a través de los datos de la demografía conventual, podemos observar el patrón que las filiaciones sociales de beatas ejemplifican.

11. María Dolores Barroso Vázquez, *Patrimonio artístico de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija* (Sevilla: Hermandad de los Santos de Lebrija, Caja Rural de Sevilla, 1996).

12. María Dolores Barroso Vázquez, *Patrimonio histórico artístico de Lebrija* (Lebrija: Ayuntamiento de Lebrija, 1992).

13. José Manuel Miura Andrades, *Frailles, monjas y conventos. Las órdenes mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1998), 193-268.

Y es que, sobre este fenómeno religioso, de seguro activo durante el siglo XV en Lebrija, se sabe que ostentarían un rango social destacado en el entorno, teniendo en cuenta los bienes pecuniarios que poseerían¹⁴. Así pues, ello induce a pensar que la aspiración religiosa no fue solo una cuestión devocional, si no, más bien la búsqueda de otras formas vitales que proveyeran a las mujeres de nuevos espacios para su expansión y actividades para su desempeño más allá del rol de madre y esposa tradicionalmente asignado.

Esta primera congregación de mujeres conseguirá el respaldo necesario para oficializarse como comunidad religiosa, gracias al contacto con sus homólogas sevillanas, así como al interés de diversos agentes, religiosos y civiles, que en la villa facilitaron su intervención para la gestión de esta fundación.

Ello se dará en 1517, tomando como sede una serie de casas, y un solar que actuaría como corral, todas ellas propiedades de una de las beatas y de una cofradía que patrocinaría este primer proceso constructivo en el que tendrá un papel fundamental la acción de Catalina de Jarana. Ella sería la propietaria de las casas donde se instituiría la fundación, colindante, además, a la entonces ermita de san Sebastián.

A partir de la gestión de la primitiva lideresa, la fundación experimentará profundas transformaciones que, en un principio, tienen como objetivo la adaptación de los espacios disponibles a las distintas funciones, que, ahora sí, exigiría la bula papal para dicha fundación. De este modo, en las casas y el corral se irían definiendo las estancias dedicadas a la oración —en parte, conectadas con el primitivo templo antes citado—, además de todas aquellas necesarias para el desarrollo de la vida comunitaria, obteniendo licencia para dichas obras un año después.

El transitar por el siglo XVI será un período de generación de espacio y de esclarecimiento de un modelo de vida adaptado a las obligaciones de la regla, y a la disponibilidad de la comunidad. Destacar, en este sentido, la actividad desempeñada por la segunda y tercera abadesas del ya convento. Nos referimos a sor Francisca de Vera¹⁵ (Fig. 4), y sor María de Valer, respectivamente. Contando

14. Ello lo atestigua el padrón de beatas de 1485, que obra en: Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S.), Sección 16A, doc. 472.

15. Sobre esta abadesa, remitimos a las siguientes publicaciones: Antonio González Polvillo, "La Madre Francisca de Vera (1514-1574), Abadesa del Convento de la Concepción de Lebrija, y su Tratado de la Oración", *Isidorianum*, núm. 44 (2013): 459-484; Fernando Javier Campese Gallego, "El cuaderno sobre la oración de la Madre Francisca de Vera: (1517?-1574)", en *Entre lo real y lo imaginario: estudios de historia moderna en homenaje al prof. León Carlos Álvarez Santaló*, coords. Francisco Núñez Roldán y Mercedes Gamero Rojas (Sevilla: Universidad de Sevilla, Universidad de Huelva, 2014), 91-103. Fernando Javier Campese Gallego, "Quién me dará alas como de paloma. La abadesa Francisca de Vera y la Congregación de la Granada", en *Memoria de los orígenes. El discurso histórico-eclesiástico en el mundo moderno*, coords. José Jaime García Bernal y Clara Bejarano Pellicer (Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2019), 457-474.



Fig. 4. Retrato de sor Francisca de Vera, segunda abadesa del convento, a la edad de 60 años. Imagen de la autora.

con diversos tipos de patrocinios, bajo sus mandatos se pudieron acometer obras de remodelación y ampliación que darán cuerpo y entidad al edificio, y permitirán una nueva configuración del complejo, que aspirará a situarse como uno de los principales establecimientos femeninos de la zona. De hecho, su actividad devocional en los años centrales del siglo será destacable en el entorno, aglutinando a nuevos agentes que se convertirán en activos benefactores del convento. La organización institucional del centro religioso favorecerá el acometimiento de nuevas empresas constructivas, con el preceptivo aval de las autoridades. Asimismo, esta será una centuria de emprendimiento, en el que destacar el rol de las monjas lebrijanas en la fundación del convento arcense de Nuestra Señora de la Encarnación.

Por su parte, el siglo XVII supondrá el impulso de actividades, que, aunque no serán nuevas para la comunidad, sí sufrirán un proceso de rentabilización a medida que avanza la centuria. Y es que la tenencia de propiedades rústicas como tierras de cultivo y edificios productivos instará a la comunidad a la gestación de un sistema económico particular que servirá para retroalimentar las ganancias e inversiones de las monjas en bienes y servicios necesarios para el abastecimiento del grupo y el mantenimiento de sus bienes.

En cuanto al setecientos, este será un período de esplendor en lo respectivo al acrecentamiento de propiedades, la actividad fecunda de las propiedades productivas, así como al auge de un largo y complejo proceso de renovación iconográfica del lugar¹⁶. Ello traerá consigo una mayor necesidad de inversión, que en cierta medida contará con inyecciones económicas que, a través de diversas obras pías y profesiones, provendrá de ambos lados del Atlántico¹⁷. Por otro lado, reseñables serán las sinergias que se dan con otras agentes femeninas fuera del convento, que establecen lazos de unión que benefician la demografía y la economía del convento, desde otros puntos de la geografía, y también, directamente desde el ámbito local. Todo esto aportará una nueva perspectiva sobre el convento, donde poder conectar de forma directa la eficiencia en la administración pecuniaria con las monjas, con una intensa actividad social y económica en un eje crucial en estas fechas como será el existente entre Cádiz y Sevilla —donde la ciudad se localiza—, teniendo en cuenta el potencial de la Carrera de Indias, y la incidencia en este ámbito territorial, con las actividades económicas —agropecuarias fundamentalmente—, que desarrollarán. Todo ello, a su vez, repercutirá positivamente sobre la arquitectura, su remodelación y embellecimiento, así como en la dotación de piezas artísticas de tipologías diversas que vendrán a re-configurar el aparato visual que delimita y fija las devociones que caracterizan el carisma de esta comunidad concepcionista. Del mismo modo, esta centuria implicará otras diligencias para las religiosas, como la refundación del convento de monjas de la población gaditana de Villamartín.

De todo ello podemos inferir cómo en el tránsito de entre siglos, en el caso de la fundación, como en el devenir a lo largo de la Edad Moderna, esta comunidad

16. Al respecto de esta cuestión, véase: María del Castillo García Romero, "Sobre los bienes deste nro. convto. Iniciativas de una comunidad femenina en las empresas artísticas en torno a la renovación retablistica durante el siglo XVIII", en *Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia*. *Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)*, eds. Magdalena Illán Martín y Ana Aranda Bernal (Madrid: Sílex, 2023c), 73-90. María del Castillo García Romero, "Retablistica barroca en Lebrija (Sevilla). Apuntes para una ruta cultural", en *El Barroco: Universo de Experiencias*, coords. María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán (Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017), 426-444.

17. Sobre el mecenazgo indiano en la localidad hemos trabajado profundamente, desde una perspectiva de género, en las siguientes publicaciones: María del Castillo García Romero, "El mecenazgo de María Manuela de Mori en la iglesia lebrijana", en *Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía*, ed. Guadalupe Romero Sánchez (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2019), 59-80. María del Castillo García Romero, "Mecenazgo y patrocinio religioso novohispano en Lebrija (Sevilla)", en *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, eds. Fernando Quiles García, Pablo Francisco Amador Marrero y Martha Fernández (Sevilla, Santiago de Compostela: Enredars, Andavira, 2020), 391-402. María del Castillo García Romero, "Traveling Families. An Approximation to Indian Matrimony in Lebrija (Sevilla)", en *Motion: Migrations. 35th World Congress (São Paulo, 17-21 de enero de 2022)*, edit. Claudia Mattos Avolese (São Paulo: Vasto Edições 2023d), 956-966.

marcó una serie de tendencias que, más allá del propio modelo de vida religiosa, son extrapolables al papel de un grupo de mujeres, que, aun monjas, actúan como verdaderas gestoras de su patrimonio, atendiendo a dos vertientes específicas. El análisis de las mismas nos permite reconstruir el proceso inverso de concreción de este como un espacio religioso femenino. Teniendo en cuenta cómo se relacionan los factores operantes en la construcción del cenobio nebricense, podemos afirmar que la *gestación* constituye el proceso resultante de la propia *construcción* del espacio religioso. Es decir, que, aunque la intencionalidad de la comunidad de mujeres será su oficial constitución, su definición se da una vez que el espacio material las provee de los medios necesarios para su institucionalización. Con este planteamiento queremos poner sobre la mesa la interrelación e interdependencia que se articula entre la generación de un espacio conventual como fundamento ideológico, y la constitución material como creación de espacio físico, habitable, adaptable funcionalmente, y constantemente en crecimiento.

Dicha dualidad es susceptible de un análisis materialista que vaya más allá de los métodos positivistas que nos han permitido reconstruir los orígenes y evolución del convento y de la comunidad desde su existencia primitiva, en su vertiente espiritual y artística, y que ahora manifiesten nuevas reflexiones acerca del potencial de estas mujeres en su forma de organización material, como promotoras *cuasi* independientes de la *edificación* y de la *construcción* arquitectónica del convento nebricense.

Fuentes archivísticas

Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S.), Sección 16A, doc. 472.

Referencias bibliográficas

- Atienza López, Ángela (ed.). *Mujeres entre el claustro y el siglo. Autoridad y poder en el mundo religioso femenino, siglos XVI-XVIII*. Madrid: Sílex, 2018.
- . *Historia de la sororidad, historias de la sororidad. Manifestaciones y formas de solidaridad femenina en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2023.
- Barroso Vázquez, María Dolores. *Patrimonio histórico artístico de Lebrija*. Lebrija: Ayuntamiento de Lebrija, 1992.
- . *Patrimonio artístico de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*. Sevilla: Hermandad de los Santos de Lebrija, Caja Rural de Sevilla, 1996.

- Bellido Ahumada, José. *La patria de Nebrija. Noticia histórica*. Los Palacios: María del Carmen Bellido García de Atocha, 1985.
- Campese Gallego, Fernando Javier. "El cuaderno sobre la oración de la Madre Francisca de Vera: (1517?-1574)". En *Entre lo real y lo imaginario: estudios de historia moderna en homenaje al prof. León Carlos Álvarez Santaló*, coordinado por Francisco Núñez Roldán y Mercedes Gamero Rojas, 91-103. Sevilla, Huelva: Universidad de Sevilla, 2014.
- . "Quién me dará alas como de paloma. La abadesa Francisca de Vera y la Congregación de la Granada". En *Memoria de los orígenes. El discurso histórico-eclesiástico en el mundo moderno*, coordinado por José Jaime García Bernal y Clara Bejarano Pellicer, 457-474. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2019.
- Dos Guimarães Sá, Isabel. "Habitar: del espacio a los objetos". En *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*, dirigido por Máximo García Fernández, 113-129. Madrid: Sílex, 2013.
- García Romero, María del Castillo. "Retablística barroca en Lebrija (Sevilla). Apuntes para una ruta cultural". En *El Barroco: Universo de Experiencias*, coordinado por María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán, 426-444. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017.
- . "El mecenazgo de María Manuela de Mori en la iglesia lebrijana". En *Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía*, editado por Guadalupe Romero Sánchez, 59-80. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2019.
- . "Mecenazgo y patrocinio religioso novohispano en Lebrija (Sevilla)". En *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, editado por Fernando Quiles García, Pablo Francisco Amador Marrero y Martha Fernández, 391-402. Sevilla, Santiago de Compostela: Enredars, Andavira, 2020.
- . "La construcción del espacio religioso femenino en el convento de la Purísima Concepción de Lebrija (Sevilla) durante el siglo XVIII". Tesis Doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2023a.
- . "La dimensión artística de la devoción femenina: Una mirada sociológica a través de los inventarios de bienes durante el barroco nebricense". En *Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias*, editado por Fernando Quiles García, 391-418. Sevilla: Publicaciones Enredars, 2023b.
- . "Sobre los bienes deste nro. convto. Iniciativas de una comunidad femenina en las empresas artísticas en torno a la renovación retablística durante el siglo XVIII". En *Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la*

- historia*". *Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)*, editado por Magdalena Illán Martín y Ana Aranda Bernal, 73-90. Madrid: Sílex, 2023c.
- . "Traveling Families. An Approximation to Indian Matrimony in Lebrija (Sevilla)". En *Motion: Migrations. 35th World Congress (São Paulo, 17-21 de enero de 2022)*, editado por Claudia Mattos Avolesse, 956-966. São Paulo: Vasto Edições, 2023d.
- . "Arquitectura y religiosidad femenina en la raya hispanolusa durante la Edad Moderna". en VV.AA. *Religio Global: Religião, Política, Cultura e Globalização* (en prensa).
- González Polvillo, Antonio. "La Madre Francisca de Vera (1514-1574), Abadesa del Convento de la Concepción de Lebrija, y su Tratado de la Oración". *Isidorianum*, núm. 44 (2013): 459-484.
- Jiménez Sánchez, Antonio Jesús. "Las monjas concepcionistas en Andalucía". En *Actas del simposium La clausura femenina en España (San Lorenzo del Escorial, 1-4 de noviembre de 2004)*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 837-852. Vol. 2. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2004.
- Miura Andrades, José Manuel. *Frailes, monjas y conventos. Las órdenes mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1998.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Austral Singular, 2022.

Webgrafía

Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Consultado el 2 de octubre de 2024. <https://dle.rae.es/>

Artes decorativos y grabados

Sofonisba Anguissola y el lenguaje misterioso de las perlas

SOFONISBA ANGUISSOLA AND THE MYSTERIOUS LANGUAGE OF PEARLS

Amparo Serrano de Haro

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

La artista Sofonisba Anguissola no fue solo una gran pintora, sino también una pintora reflexiva e inteligente, que dotaba a cada una de sus obras de un cuidado mensaje simbólico.

Todos sus cuadros, desde sus primeros autorretratos del periodo cremonese, nos hablan de una artista muy consciente del poder comunicativo de la pintura para reflejar distintos significados relacionados con la vida social o cortesana, la gente que trata y la época que le toca vivir.

En la corte española, las pinturas que realiza de la reina, sus hijas y, muy probablemente, algunas de las damas de compañía, las perlas sirven para expresar estatus. En otras obras, las perlas también pueden expresar noviazgo y matrimonio. Más adelante, ella también se representará llevando perlas como señal de haber alcanzado una posición social importante.

Palabras clave

Sofonisba Anguissola; iconografía; retrato; costumbres; perla; matrimonio.

Abstract

The artist Sofonisba Anguissola was not only a great painter; but also, a reflexive and intelligent one, that endowed each of her works with a carefully thought out symbolic message.

All her work from her first self-portraits of the Cremona period, speak of an artist very aware of the power of painting to communicate through images different meanings related to her social Court life, to the people she knew, and the times she lived.

In the Spanish Court, the paintings she does of the Queen, her children and (most probably) some of her ladies in waiting, pearls are used to express status. In some cases, they can also be associated to being engaged and marriage. In later life she will also represent herself wearing pearls as proof of having attained a high social standing.

Keywords

Sofonisba Anguissola; iconography; portrait; traditions; pearl; marriage.

Aunque siempre ha habido noticias de la pintora Sofonisba Anguissola, y tanto Vasari en Italia como en España Francisco Pacheco, Vicente Carducho, Palomino y Ceán Bermúdez la mencionan, llegando hasta Francisco Javier Sánchez Cantón, José Camón Aznar y Matías Padrón, es la investigadora hispano-alemana María Kusche (nacida en Málaga el año 1928 de padres alemanes y muerta en 2012) a la que debemos el redescubrimiento de su figura y obra. 1989 es el año en que publica su primer trabajo en el *Archivo Español de Arte*, dedicado a Sofonisba Anguissola y Jorge de la Rúa, retratistas en la corte de Felipe II. Kusche se arriesga entonces a recuperar la obra de Anguissola, distinguiéndola de la de Sánchez Coello, pintor oficial entonces, con la que se la había confundido y mezclado, así como con otros pintores de la corte, iniciando un intento de clasificación de sus pinturas —siempre retratos—, obra que culminará con su libro de 2003: *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores: Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Roland Moys*¹.

Varias van a ser las características que María Kusche señala como propias de esta artista. En primer lugar, su “toque italiano”, en el que hay que distinguir la luz de los rostros que se inspira en Correggio, la elegancia y naturalidad de las poses que toma de Tiziano y, por último, algo muy curioso que Kusche define como “anécdota”, lo que significa, por una parte, pequeña historia, normalmente de carácter personal y, por otra, detalle insignificante. Kusche entiende esa anécdota como basada en el “enorme interés por lo persona”, que tiene Sofonisba Anguissola y declara que la pintora: “Trata de salvar al

1. María Kusche, *Retratos y retratadores, Alonso Sánchez Coello y sus competidores: Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa, y Roland Moys* (Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003), 187-273.

hombre en el retrato del rey, la mujer en el retrato de la reina y la niña en el retrato de la infanta, y esto en el marco de lo posible, dentro del retrato de representación, institución intocable en la Corte”.² Lo que quiere decir que sus cuadros no van en el sentido de hacer a sus personajes más ejemplares, de aumentar su dignidad o majestad, sino de dejar traslucir su personalidad.

Sin embargo, esta anécdota, en el sentido de una pequeña historia dentro del cuadro, está presente desde las obras más tempranas de Sofonisba. Con ese carácter doble y paradójico de detalle invisible que puede pasar fácilmente desapercibido y, a la vez, revelador de reflexión personal, de clave secreta inserta en la obra, en el corazón del cuadro. Y esa clave, ese detalle, esa anécdota, se dirige a menudo a sí misma, es algo privado, aunque no hay duda de que también es objeto de comentario y de revelaciones para aquellos que le son más próximos en la corte o que pueden entender de lo que se trata. Podemos, por lo tanto, hablar de un mensaje cifrado en el interior de sus cuadros³.

Algunos ejemplos pueden servir para entender a lo que me refiero. En su autorretrato de Polonia (Fig. 1), hay un curioso juego entre la escena del cuadro que está pintando, el cuadro dentro del cuadro, y la propia imagen de la pintora: Sofonisba Anguissola se representa pintando una Virgen con Niño, una imagen tópica no solo con respecto a la religión, sino también con respecto a la “función” esencial de las mujeres —en el Renacimiento—: la de ser madres⁴.

La pintora parece dar ejemplo de ello por el tema de su cuadro, sin embargo, su posición frente a su obra con los útiles de pintura en la mano la sitúa en el papel de artista, lo que está en las antípodas del presupuesto tradicional de lo que es esperable de una mujer.

También hay que señalar que si el cuadro dentro del cuadro —la Virgen con Niño— se construye plásticamente a base de un alargamiento manierista y colores claros y fríos, en cambio, todo lo que es externo a él, la pintora y su entorno, se representa en tonos oscuros y sin estilizaciones, propios de la escuela lombarda. El contraste estilístico presente en el cuadro obedecería, en mi opinión, quizás a un deseo de fundir en una sola obra las enseñanzas de sus dos maestros más importantes: el cuadro dentro del cuadro al estilo del miniaturista Giulio Clovio y el autorretrato de la pintora al estilo de Bernardino Campi. Está claro el contraste entre ambos estilos, pero el verdadero mensaje del cuadro resulta enigmático y, sobre todo, voluntariamente ambiguo.

2. Kusche, 494.

3. Amparo Serrano de Haro, “Sofonisba Anguissola: leyenda y pintura”, en *Retrato de la mujer renacentista*, coords. Amparo Serrano de Haro y Esther Alegre (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012), 19-44.

4. Aunque es verdad que esta iconografía es también una alusión a San Lucas, patrón de los pintores, que suele representarse pintando a la Virgen.



Fig. 1. Sofonisba Anguissola, *Autorretrato ante el caballete*, h. 1556-1557. Óleo sobre lienzo, 67 x 56 cm. Muzeum-Zamek, Łaricut (Polonia).

Alguien podría decir que, como las otras mujeres, presenta la maternidad como un ideal... O exactamente lo contrario, que mientras la Virgen —y las mujeres en general— se encuentran ligada a la maternidad, ella se siente destinada a su vida como pintora.

En otros casos, en cambio, como en el famoso retrato de Isabel Valois que se manda al papa Pío IV (Ceán Bermúdez menciona ese envío) (Fig. 2), el mensaje dentro del cuadro parece estar claro para los protagonistas de la historia: los reyes españoles y el papa. Isabel de Valois no tenía aún la menarquía cuando se casó con el rey Felipe II. Este, todo un caballero cristiano, no durmió con su mujer hasta ese momento, como consta en las crónicas. En este retrato que se envió al papa, Isabel muestra en primer plano la cadena que acaba en la marta-quitapulgas —en italiano *zibellino*—, que era un objeto apotropaico (un animal disecado y con revestimiento en oro y piedras), un amuleto utilizado para conjurar los riesgos del parto y, por lo tanto, simbólico de la fertilidad⁵,

5. Jaqueline Marie Musacchio, "Weasels and pregnancy in Renaissance Italy", *The Society for Renaissance Studies*, núm. 2 (2001): 172-189.



Fig. 2. Atribuido a Juan Pantoja de la Cruz (obra de Sofonisba Anguissola), *Isabel de Valois*, h. 1605. Óleo sobre lienzo, 120 x 84 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

precisamente, en el cuadro de la reina se le señala para evidenciar su recién estrenado estado de mujer fértil.

Lo interesante es cómo Sofonisba Anguissola llega a utilizar un elemento perteneciente al mundo simbólico femenino para dar un significado que atañe algo tan importante como el linaje y la continuación de una dinastía imperial.

Este mismo elemento resulta visible en el retrato de mujer, *Camila Gonzaga, Condesa de Sans Segundo y sus hijos* (1535-1537), que hay en el Prado (Fig. 3), en el que entorno a la cadena del zibellino se agrupan los hijos, resaltando el simbolismo de fertilidad del mismo. Se entiende entonces que al dar visibilidad a ese detalle en el retrato de la joven reina y utilizarlo simbólicamente, Anguissola aporta un detalle privado, pero a la vez “invisible” ya que pertenece al mundo de las mujeres, en un elemento clave para la interpretación histórica general de su retrato.

Finalmente, llegamos al muy curioso, *Retrato de una joven dama*, del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (Fig. 4). Esta obra, que no ha sido incluida en la obra de Sofonisba Anguissola por Kusche, es, sin embargo, probablemente de su



Fig. 3. Parmigianino y taller, *Camila Gonzaga, Condesa de Sans Segundo y sus hijos*, 1535-1537. Óleo sobre tabla, 120 x 84 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

mano, como han demostrado los análisis químicos y radiográficos efectuados por M^ª. Dolores Fuster Sabater⁶. Además, está su parecido con la infanta Isabel Clara Eugenia tal y como es representada por la propia Sofonisba Anguissola en 1573, antes de partir de España para encontrarse con su marido, el noble siciliano con el que el rey de España Felipe II la ha casado por poderes.

Pero es que, aparte de todos los demás argumentos que se puedan esgrimir para asociar esta obra a la mano de Sofonisba Anguissola, está la perla en la oreja izquierda medio pintada y oculta por el cuello del traje —la famosa lechuguilla— de la princesa. Esa perla que no se sabe si está o no está, en el modo típico de la “anécdota” que Kusche atribuye a la pintora va a ser el punto crucial de mi argumentación.

6. M.^ª Dolores Fuster Sabater, “Retrato de una joven dama en el Museo Lázaro Galdiano. Sofonisba Anguissola en la Corte de Felipe II”, *Goya. Revista de arte*, núm. 300 (2004): 167-184.



Fig. 4. Sofonisba Anguissola, *Retrato de una joven dama* (Probablemente Isabel Clara Eugenia), 1573-1575. Óleo sobre lienzo, 120 x 84 cm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Exactamente igual que en el caso del *zibellino*, la perla está asociada a elementos naturales que en esa época estaban relacionados con los estereotipos de la feminidad. Para ella, en la teoría sobre los elementos y los humores, la mujer está asociada al elemento agua y al humor húmedo y frío. Además, el que la perla sea utilizada como adorno de las mujeres (según ella, nunca en retratos de hombres) es para ratificar esta asociación de la mujer con el agua⁷. Aparte, en esa especie de magia simbólica del pensamiento supersticioso de la Antigüedad retomado por el Renacimiento, y basado en asociaciones de formas y colores, la perla es símbolo de virginidad por el color blanco. Como casi siempre, al origen está un texto de Plinio el Viejo, en el que relata como la ostra salía a la superficie, se abría y “engendraba” la perla, luego se cerraba.

7. Para más información sobre la polaridad de los géneros según la teoría de los “humores” que se remonta a Aristóteles, ver Zirka Filipczak, *Hot Dry Men, Cold Wet Women* (Williamstown: Williams College Museum of Art, 1993).



Fig. 5. Lorenzo Lotto, *Venus y Cupido*, h. 1520. Óleo sobre tabla, 92 x 111. Metropolitan Museum, Nueva York.



Fig. 6. Lorenzo Lotto, *Venus y Cupido* (detalle), 1520. Metropolitan Museum, Nueva York.

La perla se creaba solitariamente en el estuche que conforma la ostra, sin intromisión de ningún elemento “masculino”.

Eso hacía de ella un elemento que aparece vinculado a la virginidad y al matrimonio y, así, tenemos en toda la legislación suntuaria de Venecia, por ejemplo, normas estrictas sobre el uso de las perlas como consecuencia directa del matrimonio, son parte esencial de la dote y se regula que pueden llevarse desde la petición de mano hasta un periodo de diez años desde que tiene lugar el matrimonio⁸.

No me consta, sin embargo, ningún estudio hasta la fecha que haya vinculado directamente las perlas a la virginidad o a un regalo de compromiso matrimonial, al menos para la Italia del siglo XVI. Ahora bien, la evidencia que nos muestra el cuadro de Lorenzo Lotto, *Cupido y Venus*, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, que es, claramente, un inventario de los elementos asociados al matrimonio en la Venecia de principio del siglo XVI (el cuadro se fecha en 1520), puede ser tenido en cuenta como documentación (Figs. 5 y 6).

En el estudio dedicado a este cuadro por Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, encontramos dilucidados y detallados los elementos asociados al matrimonio. Símbolos del matrimonio son el atuendo de Venus con corona, velo y cinta bajo la cintura. La corona de novia de mirto que se enviaba a la novia como regalo el día de la boda y con la que se decoraba las casas y el pequeño pebetero que lleva Cupido colgando, ya que ese día los novios realizaban sus plegarias frente a una llama ceremonial. Símbolos del amor matrimonial son la

8. Giulio Bistrot, *Il Magistrato alle Pompe nella Repubblica di Venezia* (Bologna: Forni Editore, 1912), 403-405.

hiedra en el árbol detrás de Venus que simboliza fidelidad, y del amor la figura de Venus (identificada por la caracola) y Cupido (con un pequeño carcaj). Las rosas son también una flor vinculada al sentimiento amoroso.

También hay unos elementos claramente sexuales, como la forma fálica de la caracola, el Cupido que orina, que es a la vez buena suerte, fertilidad y sexo. Igualmente, los pétalos esparcidos hacen alusión a la “defloración” de la doncella⁹.

Finalmente, hay toda una serie de elementos que sirven de advertencia para la pareja matrimonial. Así, las espinas de las rosas, la víbora (un animal que tradicionalmente simbolizaba traición ya que se creía que la hembra devoraba a su pareja macho) y la vara que sirve para castigar a la mujer que no cumple con sus obligaciones matrimoniales.

Todos estos elementos están descritos y explicados en su libro y en otros¹⁰. No obstante, el pendiente en la oreja izquierda, quizás por lo habitual de ver pendientes como adorno, pasa sin ser mencionado. Y, cuando lo es, se encuentra meramente aludido: en ninguna de las descripciones que he leído del cuadro, he encontrado ninguna explicación o intento de explicación del único pendiente que lleva Venus en la oreja izquierda en este cuadro.

El tema de los pendientes es bastante complicado. Originalmente, las mujeres judías debían llevar pendientes para distinguirse de las otras. Luego sin embargo, en torno al siglo XV eran tantas las mujeres que llevaban pendientes que se prohibió su uso a las judías. Por eso, en tantas representaciones de la Virgen, ella no lleva pendientes.

El uso de los pendientes como adorno se convirtió en algo muy extendido, sin embargo, es mi hipótesis que el pendiente de perla en la oreja izquierda tiene un significado peculiar, al menos en la Italia del norte, en especial, en el territorio Véneto, durante el siglo XVI, un sentido de promesa matrimonial y, de ahí, el sentido y su inserción en el cuadro de Lotto en que es impensable concebir que ninguno de los signos allí presentes lo está por azar y no como cuidadoso inventario de símbolos (que es lo que es).

Sofonisba conocía ese código, ese lenguaje, como toda joven italiana de su época para la cual el matrimonio significaba el éxito personal y social.

Y lo usó, igual que antes había usado el *zibellino*, un lenguaje femenino que puede pasar fácilmente desapercibido pero que es increíblemente revelador

9. Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez, *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonia nupcial en el arte y la cultura simbólica* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013), 86-89.

10. Paola Tingeli, *Women in Italian Renaissance art. Gender, Representation, Identity* (Manchester-New York: Manchester University Press, 1997), 145.

para aquellos que saben descifrarlo. Ella misma en su autorretrato del Museo Condée de Chantilly (1580-1590) tiene en su oreja derecha el pendiente de perla correspondiente a su posición de mujer casada.

La cuestión viene ahora de saber cuál era la promesa matrimonial de la infanta Isabel Clara Eugenia a la que se refiere ese pendiente. Ya que es necesario recordar que la infanta se casó, de modo excepcional, muy tardíamente, a los treinta y tres años, contrariamente a los usos de su época e igual que, por cierto, le ocurrió a Sofonisba Anguissola que también se casó a edad avanzada —cuarenta años—. Y aquí no se puede evitar pensar que ambos matrimonios tardíos proceden, entre muchas otras cosas, de la prevención que Felipe II tenía con respecto al riesgo que corrían las mujeres al dar a luz. Una prevención justificada por el hecho de que tanto su primera mujer (Juana de Portugal) y su tercera (Isabel de Valois) murieron por complicaciones ligadas al parto.

Sin embargo, desde muy joven, hubo en torno de la infanta Isabel Clara Eugenia distintas propuestas matrimoniales, ya que al igual que entorno a todos los jóvenes Habsburgo, se contaba con los matrimonios como piezas clave en una política de afianzamiento y extensión de los territorios del Imperio. La primera propuesta o plan de matrimonio que se gestó en torno a la Infanta fue la de casarla con el medio hermano de su padre, Juan de Austria, en 1570¹¹. La joven edad de la Infanta que entonces contaba tan solo cuatro años y la temprana muerte de don Juan de Austria en la Batalla de Lepanto en 1571 cerrarán esa posibilidad apenas entrevista¹².

Sin embargo, teniendo en cuenta el aspecto que presenta la infanta en el retrato del Museo Lázaro Galdiano, que parece ser el de una niña en torno a los diez años, la posibilidad de matrimonio aludida se trataría de la que se fraguó entre Felipe II y el rey Sebastián de Portugal. Esta propuesta, que no llegó a concretarse, es a la que podría referirse el retrato. En 1577 el rey Sebastián se encontrará de nuevo con la reina Ana de Austria y Felipe II en el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Guadalupe. Estos acercamientos podrían implicar un matrimonio entre el rey portugués Sebastián y la infanta Isabel Clara Eugenia.

Además, en 1573 Felipe II tenía asegurada su descendencia: le habían nacido de su tercer matrimonio dos hijos: Fernando (1571) y Carlos Lorenzo (1573), y podía permitirse utilizar a las infantas como medio de fortalecer el Imperio. El

11. Elisa García Prieto, "Isabel Clara Eugenia de Austria: negociaciones matrimoniales y proyectos dinásticos para una infanta española", en *Isabel Clara Eugenia Soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, dir. Cordula van Wyhe (Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011), 130-153.

12. También hubo otra propuesta en torno a los mismos años: la llamada Conspiración Ridolfi. García Prieto, 134.

único problema sería que Sofonisba Anguissola abandonó la corte española en 1573 y nunca regresó.

Como todos, los últimos retratos realizados en España antes de su partida, del rey Felipe II, la reina Ana de Austria y las infantas, se le ha supuesto a ese retrato la fecha de 1573. Pero podría ser posterior, de 1576, y mandado desde Palermo, donde Anguissola vivió con su marido Fabrizio Moncada desde entonces hasta el año 1579, en él murió.

Puesto que los retratos de Sofonisba Anguissola antes y después de venir a la corte española estaban firmados y los que realizó durante su estancia en la corte no lo estaban, se consideraría que este retrato se hizo durante este periodo, ya que este retrato no está firmado. Sin embargo, lo esencial, creo yo, era que los retratos realizados en el tiempo de su estancia en la corte eran un regalo. Y, posteriormente, aunque Anguissola resumiese la pintura como actividad comercial, está claro que los retratos que hacía para la familia real, que tanto le habían beneficiado con su apoyo social y económico, siguiesen siendo un regalo.

Por todo lo cual, y en relación con este retrato, yo diría que es de 1576 o 1577, antes de que la muerte del monarca portugués se produjese en 1578 en la batalla de Alcazarquivir, poniendo punto final a esta opción, y mientras Anguissola disfrutaba en Palermo de un periodo de relativa tranquilidad que se romperá con la muerte de su marido. En él veríamos una infanta pintada de memoria o siguiendo los dibujos y semblanzas obtenidas con anterioridad durante sus años españoles y ligeramente más mayor que en el retrato que Sofonisba Anguissola pinta antes de irse en 1573 (Fig. 7). También vemos que la lechuguilla, cuyo tamaño va a ir en aumento a lo largo del siglo, se ha hecho más grande. Por último, lo importante es esa perla que está y no está a la vez. Exactamente igual que el posible compromiso matrimonial de la infanta.

Sin duda, conviene preguntarse el porqué de este retrato. Y para esto es necesario referirse a otro cuadro de Sofonisba, probablemente el retrato de una de las damas de compañía de Isabel de Valois (Fig. 8) que está desde hace algunos años en una galería de Londres¹³, y que ha sido ratificado por Mina Gregori como de su autoría. Este retrato no está firmado tampoco y coincide en muchas cosas con el del Museo Lázaro Galdiano: la pose de cuerpo entero de la retratada, el pendiente de perla en su oreja izquierda, el guante en su mano —aunque no en la misma mano— y la mesa a la derecha de la retratada. El hecho de que la pintura de la mesa tenga un error de perspectiva, pintada al modo de la llamada “perspectiva caballera”, sería indicador, en mi opinión, de

13. Galería Weiss, Londres.



Fig. 7. Sofonisba Anguissola, *La infanta Isabel Clara Eugenia*, h. 1573. Óleo sobre lienzo, 56 x 47 cm. Galleria Sabauda (Musei Reali di Torino), Turín.

que se trata de uno de los primeros cuadros de Sofonisba pintado al principio de su estancia en Madrid. Yo diría que hizo el cuadro como regalo a alguna de las otras damas de compañía de la reina, probablemente italiana (hay que recordar que Isabel de Valois llegó a España con un cortejo de damas de compañía italianas y francesas). Y que Sofonisba Anguissola le pinta ese retrato, probablemente, con ocasión de su partida hacia un futuro matrimonio (ya que en la mano lleva un diamante y el anillo tipo *fede*: dos manos enlazadas que se utilizaba en el Renacimiento para marcar el compromiso matrimonial)(Fig. 9).

Es posible que la infanta, deseosa de entrar en la edad adulta, le pidiese a Sofonisba que le hiciese un retrato “de prometida”, o que, habiéndole escrito para tenerla al tanto de su vida, le hubiese dejado caer esa información y que Sofonisba le hubiese hecho ese retrato en clave que solo podrían entender cabalmente las dos. O bien, que Sofonisba, atenta a los rumores de la corte de España de los que estaba bien informada por su amistad con el virrey de Sicilia, el conde de Adriani (que es reemplazado en 1577 por Marco Antonio Colonna), se adelantase a mandar este retrato en clave a la infanta.



Fig. 8. Sofonisba Anguissola,
Retrato de una dama, ¿1573-1576?
Óleo sobre lienzo, 181.5 x 98.5 cm,
Weiss Gallery, Londres.



Fig. 9. Sofonisba Anguissola, *Retrato de una dama* (detalle), ¿1573-1576? Óleo sobre lienzo,
181.5 x 98.5 Weiss Gallery, Londres.



Fig. 10. Girolamo Macchietti, *Bianca Cappello*, 1579-1583. Óleo sobre lienzo, 58 x 49 cm. Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Lucca.

Entiendo que todo esto es solo una hipótesis, que sería importante algún texto escrito que nos confirmara definitivamente este “código” del pendiente en la oreja izquierda que podría ser característico de la zona véneta o quizás incluso del norte de Italia en el siglo XVI. Y para ratificarlo aportó el testimonio de un último cuadro, un retrato de una de las damas Médicis, Bianca Cappello, pintado por Girolamo Macchietti en una fecha aproximada de 1579-1583 (Fig. 10). En su artículo sobre los retratos de corte de las mujeres Médicis, Heather L. Sale Holian desarrolla cómo en el cuadro de esta mujer de reputación dudosa se refuerzan todos los símbolos conducentes a presentarla como una esposa legítima, decente, honesta, digna, decorosa. Buscando con el cuadro construir una imagen de probidad que su conducta había comprometido seriamente. Y para ello, al igual que el anillo tipo *fede*, lleva el pendiente de perla en su oreja izquierda (aunque ese detalle no aparece descrito en su libro, ya que, sin esta hipótesis, carece de significación).

Dice Heather L. Sale Holian: “El modo en el que está construido el retrato de Bianca es no solo empático y cuidadoso sino también muy preciso. Por

ejemplo, puede no ser casualidad que la forma de su anillo sea la de dos manos enlazadas —anillo tipo *fede*— con el que no es pintada ninguna de las otras esposas Médici, a pesar del hecho documentado de que poseían ese anillo. Solo Bianca, entre las duquesas y grandes duquesas Médici necesitaba, quizás hasta requería, el antiguo símbolo de promesa matrimonial, legitimidad y unión para reforzar su persona¹⁴. Obviamente, y como ya he dicho, también en el retrato de Bianca encontramos el pendiente en su oreja izquierda y no en la derecha.

Por supuesto que la siguiente pregunta que cabría hacerse es porque es la oreja izquierda, el lugar del símbolo de promesa matrimonial y, por lo tanto, de la respetabilidad, cuando tanto en el Renacimiento como en la Edad Media, hay esta propensión a considerar el lado derecho como el lado “bueno” y el izquierdo como el “malo”. La conclusión a la que he llegado sería la siguiente, puesto que en Occidente se escribe de izquierda a derecha, tradicionalmente, el izquierdo es el lugar donde ha de ocurrir aquello que es ratificado en la derecha. Así, por ejemplo, en el espacio de la iglesia, la izquierda es el lugar del Antiguo Testamento y la derecha del Nuevo, la izquierda el lugar de los profetas y la derecha de los apóstoles. El pendiente derecho marcaría a la mujer casada o con conocimiento carnal y el izquierdo señalaría a la mujer virgen que está prometida en matrimonio.

En ese sentido, parece interesante detenernos en el propio autorretrato de la pintora con un pendiente en su oreja derecha, después de haberse casado dos veces, y señalar como en los retratos de las cortesanas de Tintoretto y otros venecianos es muy común representarlas con un pendiente en la oreja derecha, como concedoras que son del amor.

A pesar de que entiendo los riesgos de esta hipótesis por falta de documentación escrita al respecto, no me parece extraño pensar que existiese una “codificación” fácilmente legible, usando los pendientes, para distinguir a la virgen prometida en matrimonio de la mujer casada.

Esta distinción era una de las obsesiones de la época, puesto que, a veces, se casaban a niñas de hasta diez años (o incluso menores) y, por lo tanto, existía una gran indeterminación a la hora de distinguir entre vírgenes casaderas y casadas.

14. Heather L. Sale Hollian, “Family Jewels: the Gendered Marking Of Medici Women in Court Portraits Of Late Renaissance”, *Mediterranean Studies*, núm. 17-1 (2008): 148-182: “The mode of Bianca’s marking, while emphatic and carefully constructed, may also be very precise in meaning. For example, it may not be coincidental that the form of this painted ring is two interlocking hands (*fede ring*), which no other Medici wife is painted with, despite the documented fact that others owned such a band. Bianca and she alone among Medici Duchesses and Grand Duchesses, needed, perhaps even required, the ancient symbol of marital promise, legitimacy and union to buttress her persona”.

El simbolismo de los pendientes se añadiría a otras muchas señales físicas que existían para distinguir a la virgen de la casada, con respecto al tratamiento del cabello, los zapatos¹⁵, etc. Y que ese “código” se perdiese con el tiempo, sin que nadie se molestase en consignarlo por escrito, es propio de la naturaleza de su interés, considerado puramente circunstancial, pero no esencial: igual que muchas otras cosas pertenecientes al lenguaje simbólico femenino.

Referencias bibliográficas

- Bistrot, Giulio. *Il Magistrato alle Pompe nella Repubblica di Venezia*. Bologna: Forni Editore, 1912.
- Bouza, Fernando (ed.). *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid: Akal, 2008.
- Filipczak, Zirka. *Hot Dry Men, Cold Wet Women*. Williamstown: Published by Williams College Museum of Art, 1993.
- Fuster Sabater, M^a. Dolores. “Retrato de una joven dama en el Museo Lázaro Galdiano. Sofonisba Anguissola en la Corte de Felipe II”. *Goya. Revista de arte*, núm. 300 (2004): 167-184.
- García Prieto, Elisa. “Isabel Clara Eugenia de Austria: negociaciones matrimoniales y proyectos dinásticos para una infanta española”. En *Isabel Clara Eugenia Soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, dirigido por Cordula van Wyhe, 130-153. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011.
- Kusche, María. *Retratos y retratadores, Alonso Sánchez Coello y sus competidores: Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa, y Roland Moys*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.
- Musacchio, Jaqueline Marie. “Weasels and pregnancy in Renaissance Italy”. *The Society for Renaissance*, núm. 2 (2001): 172-189.
- Rodríguez Moya, Inmaculada y Mínguez, Víctor. *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonia nupcial en el arte y la cultura simbólica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2013.
- Sale Hollian, Heather L. “Family Jewels: the Gendered Marking of Medici Women in Court Portraits of Late Renaissance”. *Mediterranean Studies*, núm. 17-1 (2008): 148-182.

15. Fernando Bouza, ed., *Cartas de Felipe II a sus hijas* (Madrid: Akal, 2008), 104. “Y no me parecen muy meninas, aunque no traen chapines”, 104. Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la Lengua Castellana*: “En muchas partes no ponen chapines a una mujer hasta que se casa y todas las donzellas andan en çapatillas...”.

- Serrano de Haro, Amparo. "Sofonisba Anguissola: leyenda y pintura". En *Retrato de la mujer renacentista*, coordinado por Amparo Serrano de Haro y Esther Alegre, 19-44. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.
- Tingeli, Paola. *Women in Italian Renaissance art. Gender, Representation, Identity*. Manchester-New York: Manchester University Press, 1997.

L'apporto delle donne al panorama siciliano delle arti decorative nei secoli XVI-XVIII

THE CONTRIBUTION OF WOMEN TO THE SICILIAN
DECORATIVE ARTS. THE XVI AND XVIII CENTURIES

Roberta Cruciatà

Università degli Studi di Palermo

Riassunto

Il saggio intende indagare il contributo delle donne nel regno di Sicilia in epoca moderna in relazione al campo delle arti decorative, in qualità di committenti, mecenatici e donatrici. Si tratta di un argomento di cui si possono mettere in evidenza aspetti molteplici anche grazie a recenti studi storici e storico-artistici relativi alle corti e alle dimore nobiliari siciliane, come è noto ben inserite culturalmente a livello internazionale. Al contempo si vuole soprattutto mettere in luce un argomento ancora poco indagato: il ruolo delle donne all'interno delle dinamiche delle varie botteghe nei rapporti con gli uomini di famiglia, maestri e lavoratori, e successivamente anche il loro affermarsi come artiste, soprattutto a partire dalla seconda metà del XVII secolo, per mezzo di specifiche tecniche artistiche, determinate iconografie e precisi contesti sociali.

Parole chiave

Donne; arti decorative; artiste; regno di Sicilia; epoca moderna.

Abstract

The essay investigates the importance of women in the Kingdom of Sicily in the modern era in relation to the specific field of the decorative arts, as clients, patrons and donors. These aspects can be highlighted also thanks to recent historical and historical-artistic studies relating to the noble courts and palaces well culturally integrated at an international level. At the same time it wants to try to highlight an aspect that is still little investigate: the weight of

women within the various workshops in relations to men of their family and subsequently their affirmation as artists, especially starting from the second half of the seventeenth century for means of specific artistic techniques, certain iconography and precise social contexts.

Keywords

Women; decorative arts; artists; kingdom of Sicily; modern era.

Le arti decorative e le donne. Le donne e le arti decorative. Nel Regno di Sicilia in età moderna tale binomio si è progressivamente sviluppato, acquistando differenti connotazioni in relazione a quelle che erano le condizioni storiche e sociali. Le donne, a partire dall'insediarsi a inizio XVI secolo della "nuova borghesia nobiliare cittadina"¹, furono committenti, collezioniste, mecenati, donatrici di gioielli, argenti, abiti, tessuti, *objets de vertu*, perfettamente inserite e interpreti della logica cortese² che prevedeva l'affermazione del proprio peso politico ed economico accumulando e ostentando ricchezza³. Allo stesso tempo bisogna prendere atto dell'esistenza di un universo ancora sommerso, di cui allo stato dell'arte degli studi sono note soltanto alcune "punte di diamante" che praticarono un'arte, fatto di donne madri, mogli, figlie, sorelle di maestri e lavoranti che in realtà ebbero un ruolo attivo sia nel senso di operare manualmente che di supportare e coadiuvare l'attività dei loro uomini all'interno della gestione della bottega; e ancora artiste che operarono in casa, a domicilio, che furono in fruttuosi scambi con i colleghi uomini, che furono attive nei conventi.

-
1. Antonino Giuffrida, "Memoriale di lo argento e di lo oro. Committenza e maestri argentieri nella Sicilia del Rinascimento", in *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, coord. Maria Concetta Di Natale (Milano: Charta, 2001), 632-645.
 2. Per l'argomento Domenico Ligresti, "Le piccole corti aristocratiche della Sicilia spagnola", *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, (1998): 11-35; Silvia D'Agata, "Corti connesse. Circolazione culturale e oggetti del gusto in Sicilia tra XVI e XVII secolo", *Libros de la Corte*, num. 26, a. 15 (2023): 8-30.
 3. In questo senso, moltissimo hanno messo in luce gli studi di Maria Concetta Di Natale, di cui si ricordano in questa sede solo: Maria Concetta Di Natale, coord., *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento* (Milano: Electa, 1989); Maria Concetta Di Natale e Vincenzo Abbate, coords., *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani* (Palermo: Novecento, 1995). Catalogo della mostra, Museo Pepoli a Trapani, 2 dicembre 1995-3 marzo 1996; Maria Concetta Di Natale, *I tesori nella contea di Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo* (Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1995); Maria Concetta Di Natale, "Oreficeria e argenteria nella Sicilia occidentale al tempo di Carlo V", in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, coord. Teresa Viscuso (Palermo-Siracusa: Ediprint, 1999). Catalogo della mostra, chiesa di santa Cita a Palermo, 21 settembre-8 dicembre 1999, 69-86; Maria Concetta Di Natale, *Gioielli di Sicilia* (Palermo: Flaccovio Editore. 2000, II ed. 2008); Di Natale, *Splendori di Sicilia*.

Tali riflessioni sorgono sia sulla scia dei recenti studi sulle relazioni di genere e la sessualità nelle pratiche artistiche che di quelli che si sono occupati di donne come produttrici di cultura visiva e materiale, ma non solo⁴. Riguardano aspetti inerenti alla diplomazia e alle politiche matrimoniali, alla gestione del potere, alle pratiche religiose, all'amore e al possesso di beni di lusso⁵. Le donne sono state, in quest'ultimo caso, in grado di influenzare i connotati culturali e intellettuali dei territori in cui vissero e operarono. È chiaro che, come avveniva anche altrove, le figure a cui si allude occupavano posti di rilievo nella società trattandosi di *elites* appartenenti a famiglie aristocratiche o imparentate con dinastie regnanti. Il patronato artistico, la committenza di abbigliamento e gioielli, la devozione religiosa sembrano essere facce della stessa medaglia, funzionali all'esercizio e al mantenimento del potere femminile e del ruolo dinastico, all'esemplificazione delle virtù morali, quasi un marchio di fabbrica del loro *modus operandi*. È il caso, per citare figure che negli ultimi decenni sono state oggetto di mirate ricerche, della contessa di Collesano Susanna Gonzaga del ramo di Sabbioneta (1485-1556), moglie di Pietro Cardona Ventimiglia, dotata di vasta cultura⁶; di donna Aloisia Luna y Vega (1553-1620), consorte di Cesare Moncada II principe di Paternò, attenta committente ma anche mecenate in

-
4. Cfr. almeno Sheila Barker, coord., *Women Artists in Early Modern Italy. Careers, Fame and Collectors*, (Begijnhof: Harvey Miller Pub, 2016); Eve Straussman-Pflanzer and Oliver Tostmann, coords., *By Her Hand. Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800* (New Haven and London: Yale University Press, 2021). Catalogue of the exhibition, Wadsworth Atheneum Museum of Art, September 30, 2021-January 9, 2022; Detroit Institute of Arts, February 6, 2022-May 29, 2022; Tania L. Jones, coord., *Women Artists in the Early Modern Courts of Europe (c. 1450-1700)* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021); Consuelo Lollobrigida and Adelina Modesti, eds., *Women in Arts, Architecture and Literature. Heritage, Legacy and Digital Perspectives* (Begijnhof: Brepols, 2023).
 5. Cfr. Anna Rossi Doria, coord., *A che punto è la storia delle donne in Italia* (Roma: Viella, 2003); Letizia Arcangeli e Susanna Peyronel, eds., *Donne di potere nel Rinascimento* (Roma: Viella, 2008); Cesarina Casanova, *Regine per caso. Donne al governo in età moderna* (Roma-Bari: Laterza, 2014). Cfr. pure Erin Griffey, coord., *Sartorial Politics in Early Modern Europe. Fashioning Women* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019); *Las Mujeres y el universo de las artes. XV Coloquio de Artes Aragonés* (Zaragoza, 6 y 7 de marzo de 2019), coords. Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020). Si segnala anche il recente Andaleeb Badiee Banta and Alexa Geist, with Theresa Kutasz Christensen, eds., *Making Her Mark. A History of Women Artists in Europe 1400-1800* (Frederickton: Goose Lane Editions, 2023).
 6. Si rimanda a Lina Scalisi, "La Sicilia del Rinascimento. Susanna Gonzaga, contessa di Collesano", in *La nobleza y los reinos. Anatomía del poder en la monarquía de España, (siglos XVI-XVII)*, ed. Adolfo Carrasco Martínez (Madrid: Tiempo Emulado, 2017), 151-176; Lina Scalisi, "Susanna Gonzaga", in *Con l'Europa Accanto. Per un nuovo capitolo della storia dell'identità culturale siciliana*, eds. Manuela D'Amore e Pina Travagliante (Milano: Franco Angeli, 2017), 15-18; Silvia D'Agata, "Appartenenze multiple: i casamientos nella politica degli Austriaci. Susanna Gonzaga, Aloisia Luna e Vega e Giovanna d'Austria", in *Fra le mura della modernità. Le rappresentazioni del limite dal Cinquecento ad oggi*, eds. Lina Scalisi e Carlos José Hernando Sánchez (Roma: Viella, 2020), 117-129.

grado di trasformare la corte di Caltanissetta in luogo ambito da musicisti, artisti e letterati⁷. Dal 1573 fu cognata della pittrice Sofonisba Anguissola (nata nel 1532), che il destino portò in Sicilia per ben due volte per questioni di cuore e dove alla fine dei suoi giorni fu sepolta: Sofonisba aveva, infatti, in quell'anno sposato il governatore di Paternò don Fabrizio Moncada e Pignatelli, fratello del citato Cesare⁸. E ancora Vittoria Colonna Enríquez de Cabrera (1558-1633)⁹, contessa consorte e reggente (per conto del figlio minore Juan Alfonso Enríquez de Cabrera) di Modica, all'epoca uno dei più importanti stati feudali del regno di Sicilia; donna Giovanna d'Austria (1573-1630)¹⁰, figlia illegittima del condottiero don Giovanni d'Austria, figlio a sua volta dell'imperatore Carlo V d'Asburgo, e sposa del principe don Francesco Branciforte Barresi, marchese di Militello, protagonista di una corte frequentata da giuristi, storici, letterati e artisti (Fig. 1) che ebbe tra i suoi orafi e argentieri di fiducia il maestro di origine lombarda Marzio Cazzola (Causela) (doc. a Palermo dal 1593 al 1633, anno di morte), il napoletano Tommaso Avagnali (Avaquali) (doc. a Palermo dal 1624), Francesco Licco (Colicco o Lo Licco) (doc. a Palermo dal 1609 al 1629, anno di morte) e Paolo De Florio (De Florio) (doc. a Palermo dal 1604 al 1626, anno di morte)¹¹; sua figlia Margherita d'Austria e Branciforte (1604-1659)¹²,

7. Si veda Lina Scalisi, coord., *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte, la cultura nei secoli XVI-XVII* (Catania: Domenico Sanfilippo Editore, 2006); Lina Scalisi, "Sofonisba Anguissola alla corte dei Moncada. Tra potere, arte e cultura", *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, num. 2 (2019): 105-117; D'Agata, "Appartenenze multiple", 117-129. Cfr. pure Rosalia Francesca Margiotta, "Gioielli e suppellettili d'argento nelle corti dei Moncada tra XVI e XVII secolo", in *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2010), 423-433.
8. La bibliografia su Sofonisba Anguissola è ampia. Si segnalano soltanto, in relazione al suo primo periodo siciliano e nell'economia del presente discorso *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, a. V, num. 2 (2019); Mario Marrubbi, coord., *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria. Il culto dell'Hodighitria in Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna* (Busto Arsizio: Nomos Edizioni, 2022). Catalogo della mostra, Museo Civico Ala Ponzone presso Cremona, 9 aprile-20 luglio 2022; Museo Diocesano presso Catania, 10 settembre-4 dicembre 2022.
9. Si veda Sara Cabibbo, "Percorsi del potere femminile tra Italia e Spagna: il caso di Vittoria Colonna Enríquez (1558-1633)", in *Donne di potere*, 417-443. Cfr. pure Rosalia Francesca Margiotta, *Beni mobili. Patrimonio artistico e committenti in Sicilia dalle fonti d'archivio tra XVI e XIX secolo* (Palermo: Palermo University Press, 2020), 125-126.
10. Cfr. Silvia D'Agata, *La figlia della Vittoria. Vita, corte e relazioni di Giovanna d'Austria* (Roma: Salerno Editrice, 2023).
11. Giulia Davì, "Per una storia dell'oreficeria siciliana. Nuove acquisizioni documentarie dal XVI al XIX secolo", in *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, coord. Salvatore Rizzo (Catania: Giuseppe Maimone Editore, 2008). Catalogo della mostra, Maneggio dei Palazzo Wellestein a Praga, 19 ottobre-21 novembre 2004, 2: 1169. Per gli artisti citati si veda Maria Concetta Di Natale, "Cazzola (Causela) Marzio", in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, coord. Maria Concetta Di Natale (Palermo: Novecento, 2014), 1: 126; Rita Vadalà, "Avagnali (Avaquali) Tommaso", in *Arti Decorative*, 1: 29; Silvano Barraja, "De Florio (Di Florio) Paolo", *Arti Decorative*, 1: 177; Maria Concetta Di Natale, "Licco (Colicco, Lo Licco) Francesco", *Arti Decorative*, 2: 360.
12. Cfr. Vittorio Ricci, "Una coppia d'eccezione nella Palermo del XVII secolo: Federico Colonna, Gran Connestabile del regno di Napoli e la moglie Margherita d'Austria Branciforti, pronipote



Fig. 1. Sofonisba Anguissola, *Ritratto di donna Giovanna d'Austria*, inizio XVII secolo, Palermo, già Palazzo Butera.

moglie di Federico Colonna; la principessa di Roccafiorita donna Francesca Balsamo Aragona e Ventimiglia (morta il 16 aprile 1648)¹³ (Fig. 2), moglie del marchese di Limina Pietro Balsamo, devotissima mecenate e benefattrice¹⁴ che tra i tanti si rivolse agli argentieri Andrea de Amato (doc. a Palermo nel 1637) e Pietro Lancellà (Langella) (doc. a Palermo 1615-1652) per alcune commissioni¹⁵. La viceregina di Sicilia Ana Enríquez de Cabrera (1590 ca.-1658),

di Carlo V", in *Archivio Nisseno*, atti del convegno (Nicosia, 30 settembre-1 ottobre 2017), 22 (2018): 253-283.

13. Gioacchino Di Marzo, *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia* (Palermo: Luigi Pedone Lauriel Editore, MDCCCLXIX), 3:291-292.
14. Antonino Mongitore, *Palermo Divoto di Maria Vergine e Maria Vergine Protettrice di Palermo* (Palermo: Gaspare Bayona, MDCCXX), 3: 109-110; Francesco Maria Emanuele e Gaetani, *Della Sicilia Nobile* (Palermo: Stamperia de' Santi Apostoli, MDCCCLVIII), parte 2 libro 3: 349-350; Girolamo Di Marzo-Ferro, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo* (Palermo: Tipografia di Pietro Pensante, 1858), 371-373 e 591.
15. Silvano Barraja, "De Amato Andrea", in Di Natale, *Arti Decorative*, 1: 171; Silvano Barraja, "Lancellà (Langella) Pietro", Di Natale, *Arti Decorative*, 2: 344.



Fig. 2. Pittore siciliano, *Ritratto di donna Francesca Balsamo Aragona e Ventimiglia*, 1660, Castellammare del Golfo (Trapani), Museo degli Ori, già nella chiesa conventuale di Maria Santissima degli Agonizzanti dei padri Crociferi.

figlia della menzionata Vittoria Colonna e terza moglie di Francisco Fernández de la Cueva VII duca di Alburquerque, fu tra le più celebri donatrici di monili ex-voto al tesoro della Madonna di Trapani¹⁶, così come una grande benefattrice della chiesa e del convento fu Maria Anna d'Asburgo (1634-1696), arciduchessa d'Austria e regina consorte di Spagna¹⁷.

Contestualmente le donne furono anche in Sicilia dalla fine del XVI secolo coinvolte accanto agli uomini nella creazione di manifatture destinate ad abbellire sia la persona che gli ambienti domestici nei contesti sociali appena delineati e non solo, magari con una retribuzione nulla o inferiore e solo eccezionalmente inserite in associazioni di mestiere, come avveniva nel

16. Per l'argomento si rimanda al recente Maria Concetta Di Natale, "I gioielli del Tesoro della Madonna di Trapani al Museo Pepoli", in *Gioielli al Museo Pepoli. Un tesoro di arte e devozione*, coord. Maria Concetta Di Natale e Roberta Cruciani (Palermo: Palermo University Press, 2023), 27-40, con bibliografia precedente.

17. Vincenzo Abbate, "Il Tesoro come Musaeum", in Di Natale e Abbate, *Il tesoro nascosto*, 56.

resto d'Europa¹⁸. Aspetti questi che ritengo abbiano fino a questo momento condizionato, e non poco, l'approccio all'argomento e di conseguenza gli studi. Probabilmente insieme al fatto che buona parte delle attività in cui esse erano coinvolte venissero svolte all'interno delle botteghe di famiglia, nelle dimore oppure a domicilio. Le corporazioni coesistevano fianco a fianco con la manifattura non regolamentata, senza dimenticare le realtà dei monasteri. Si concorda con Simona Laudani, quando scrive che "il lavoro ha costituito, ed ancora oggi costituisce, uno degli ambiti nei quali più chiaramente sono state rappresentate le differenze di genere"¹⁹. Ma la situazione si complica se si tiene conto del fatto che spesso, come nel caso delle donne che lavoravano la seta a Palermo a inizio XVII secolo, il non far parte della corporazione potesse essere funzionale alla possibilità di continuare a lavorare senza rispettare gli standard di qualità ed essere sottoposte ai controlli della gilda²⁰. Gli studi su donne e lavoro in tal senso si sono rivelati illuminanti²¹ per la stesura del presente saggio, così come le notizie provenienti da archivi notarili anche relative a fatti di vita quotidiana²², in una prospettiva di storia sociale dell'arte.

Una nota frangia fu Tofania Russo, che nel 1549 eseguiva alcune commissioni per il duomo di Enna²³. Anche la ricamatrice Paolina Nepitella è documentata nel 1598, quando ricamava in casa una tovaglia destinata all'altare maggiore dello stesso duomo²⁴. All'inizio del XVII secolo una squadra di ricamatrici italo-spagnole (Anna, Maria e Caterina Osorio Castroverde) coordinata dal maestro Antonio Paulilli si trovava nella citata corte di Giovanna e Francesco Branciforte²⁵ per il confezionamento di abiti per entrambi i coniugi. Similmente nel 1667 la ricamatrice Hieronima Li Volsi²⁶ stipulava un contratto di collaborazione per cinque anni con i La Grua Talamanca duchi di Miraglia, per

18. Si vedano Angela Groppi, coord., *Il lavoro delle donne* (Roma-Bari: Laterza, 1996); Anna Bellavitis, "Donne, cittadinanza e corporazioni tra Medioevo ed età moderna: ricerche in corso", in *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, eds. Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani e Anna Scattigno (Roma: Viella, 2002), 87-104; Clare Crowstone, "Women, Gender and Guilds in Early Modern Europe: An Overview of Recent Research", in *The Return of the Guilds*, eds. Jan Lucassen, Tine De Moor e Jan Luiten van Zenden, supplemento di *International Review of Social History*, 53 (2008): 19-44.

19. Simona Laudani, "Lavoranti senza statuto". Donne e corporazioni in Italia durante l'età moderna", in *Studi in ricordo di Nino Recupero* (Soveria Mannelli: Rubettino, 2004), 63-83.

20. Cfr. Gabriella Lombardo, "Guilds in early modern Sicily. Causes and consequences of their weakness", (PhD Thesis, London School of Economics, 2001), 118.

21. Si rimanda ad Anna Bellavitis, *Il lavoro delle donne nelle città dell'Europa moderna* (Roma: Viella, 2016).

22. Di Natale, *Arti Decorative*, con bibliografia pregressa.

23. E. D'Amico, "Russo Tofania", in *Arti Decorative*, 2: 538.

24. E. D'Amico, "Nepitella Paolina", in *Arti Decorative*, 2: 455.

25. D'Agata, "Corti connesse", 22.

26. E. D'Amico, "Li Volsi Hieronima", in *Arti Decorative*, 2: 368.

eseguire manufatti ricamati e per altre mansioni in cambio di quindici grani e di una minestra al giorno. Il lavoro dei maestri poteva essere affiancato anche da quello di religiose: un po' più avanti negli anni, in vista del matrimonio del principe di Scordia Ercole Branciforte e Naselli (1710 ca.-1780) con Beatrice Branciforte e Ventimiglia (1710 ca.-1762) nel 1721 furono impiegate, con differenti mansioni, due ricamatrici pagate a giornata presso la dimora nobiliare dei committenti, una suora (Soro Vincenza) per il merletto e il maestro Girolamo Mancarelli per ricamare l'abito dello sposo²⁷, secondo l'uso invalso di prediligere ricamatori uomini quando il ricamo era destinato ad essere ancorato su tessuto a impreziosire abiti, scarpe o altri oggetti. Il ricamo, di fatti, non è mai stato ad appannaggio di un genere, leggesi quello femminile, piuttosto che di un altro, ovvero il maschile, come saremmo portati a ritenere da luoghi comuni contemporanei. Se nel corso del XV secolo le testimonianze documentarie in tutta la Penisola hanno restituito l'immagine di uomini d'ago, financo all'interno di conventi, alle prese con l'arte del ricamo a stretto contatto con pittori e disegnatori²⁸, e i siciliani erano tra i più conosciuti e richiesti (Giacomo Di Lo Cavaleiro (Canalero), nato nel 1449, insieme al tedesco Giorgio Di Leonardo²⁹ ebbe prestigiose commissioni dalla corte milanese degli Sforza³⁰), nel 1593 Tommaso Garzoni scriveva che "questo mestiero è più d'ornamento che di comodo, è più da femine che da uomini"³¹. Questo perché a partire da tale secolo vi fu un maggiore coinvolgimento operativo delle donne in concomitanza con l'aumento della richiesta del ricamo per nuovi manufatti sia per l'abbigliamento personale che per l'arredamento di interni domestici e ciò dovette comportare una riorganizzazione dell'intero comparto produttivo³². Per cui si rese necessaria anche un'apposita formazione, come d'altra parte suggeriscono notizie come quella relativa al maestro orafo di Palermo Francesco Liczi che il 3 settembre 1603 impiegava la figlioletta Maria di dieci anni al servizio di Antonina Cionti, la quale le avrebbe insegnato a lavorare al telaio³³; o ancora è il caso dei coniugi di Petralia Sottana (Palermo) Michele ed Elena

27. E. D'Amico, "Mancarelli Girolamo", in *Arti Decorative*, 2: 401.

28. Cfr. Tiziana Plebani, "I segreti e gli inganni dei libri di ricamo: uomini con l'ago e donne virtuose", *Nuova Serie*, vol. 50, num. 148 (1) (aprile 2015): 204-206.

29. Stefania Terzo, "Di Leonardo Giorgio", in *Arti Decorative*, 1: 207.

30. Rossella Sinagra, "Di Lo Canalero Giacomo", in *Arti Decorative*, 1: 208. Per approfondimenti sulla maestranza palermitana degli "imborditori", costituitasi nel 1502, v. Elvira D'Amico Del Rosso, "Appunti per una storia del ricamo palermitano in età barocca. La committenza nobiliare", *Splendori di Sicilia*, 204-221.

31. Tommaso Garzoni, *La Piazza universale de' tutte le professioni del mondo* (Venezia: Vincenzo Somasco, 1585), 501.

32. Plebani, "I segreti e gli inganni", 209-212.

33. Giovanni Travagliato, "l. 299", *Splendori di Sicilia*, 758.

Pizzuto, che il 3 giugno 1608 impiegavano la loro figlia tredicenne Francesca presso il maestro ricamatore di Palermo Cesare Vitali e sua moglie Rosella³⁴. Coppia di ricamatori nella vita e nel lavoro, quest'ultima, che era in rapporti con altri coniugi ricamatori, quali il maestro Giovan Pietro Bonsignore e la moglie Margherita³⁵. Da notare come negli atti del tempo la definizione di maestro fosse comunque riservata soltanto all'uomo, anche quando veniva esplicitamente dichiarato che la donna svolgeva la medesima professione del marito. Chiaramente ciò non favorisce la ricerca sulle donne che praticavano un'arte.

Ma vi erano delle importanti eccezioni, basti pensare alla realtà della manifattura della seta in tutto il Vecchio Continente fin dal XIV secolo e, ad esempio, alla presenza a Venezia di società composte da sole donne per la produzione e la successiva vendita di tessuti in seta e oro³⁶. Notizie relative al consolato dell'arte della seta di Messina per gli anni 1695-1707 testimoniano che le donne immatricolate in tale periodo furono settantasei (contro i cinquecento quarantuno uomini), di cui nove suore, trentacinque vedove, ventidue mogli e dieci figlie non sposate³⁷. Donne, ma con una condizione lavorativa e sociale ancora espressa anche in relazione al loro ruolo rispetto agli uomini. Si trattava per la maggior parte di maestre tessitrici d'opera piana (30), di *mercere* (18), di maestre filatrici (13), e poi anche di mercantesse (7), maestre tessitrici d'opera lavorata (4), maestre tintrici (3), mentre è registrata una sola maestra *tappitara*. Ancora nel 1789, a proposito delle fabbriche messinesi di stoffe seriche, Vincenzo Emanuele Sergio scriveva che la tiratura a mangano "corto" (piccolo aspo) era generalmente eseguita dalle donne³⁸. Tra i nomi di tessitrici conosciuti vi sono Aloisia Sicara³⁹, che 1724 tesseva tredici canne di tappeti in lana rossa per il duomo di Enna, e Barbara Rizzo⁴⁰, che negli anni compresi tra il 1769 e il 1774 realizzava per gli Agostiniani di Palermo drappi di seta per tovaglie d'altare.

È importante sottolineare la presenza delle donne all'interno delle botteghe artistiche siciliane tra il XVI e il XVII secolo, che non di rado sorgevano in contiguità con le abitazioni dei maestri, a prescindere dalla tipologia specifica del

34. Giovanni Travagliato, "IV. 11", in *Splendori di Sicilia*, 776.

35. Giovanni Travagliato, "IV. 20", in *Splendori di Sicilia*, 776.

36. Si veda Paula Clarke, "Le "mercantesse" di Venezia nei secoli XIV e XV", *Archivio Veneto*, 3 (2021): 67-84.

37. Caterina Ciolino Maugeri, "Attività serica a Messina dal 1674 al 1754", in *Lusso e Devozione. Tessuti serici a Messina nella prima metà del '700*, coord. Caterina Ciolino Maugeri (Messina: Comune di Taormina, 1985), 31.

38. Vincenzo Emanuele Sergio, *Memoria per la reedificazione della città di Messina e pel ristabilimento del suo Commercio* (Palermo: 1789), 23.

39. Elvira D'Amico, "Sicara Aloisia", in *Arti Decorative*, 2: 566.

40. Elvira D'Amico, "Rizzo Barbara", in *Arti Decorative*, 2: 523.

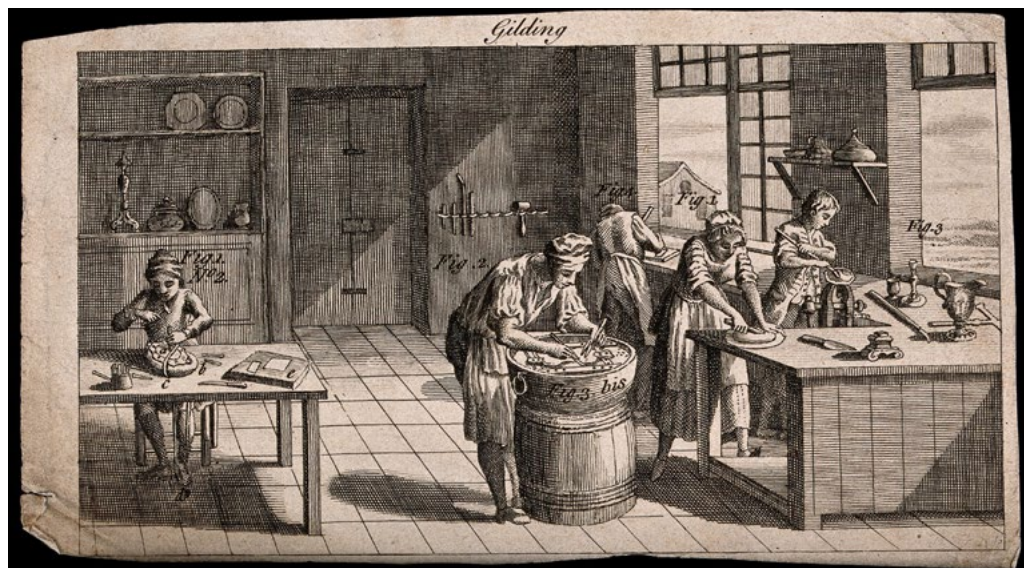


Fig. 3. La bottega del doratore: la doratura di oggetti con la foglia d'oro, XVIII secolo, Londra, Wellcome Collection, inv. 36519i.

mestiere che vi si esercitava e delle opere che vi si producevano e vendevano. Anche in considerazione di quelle che potevano essere le esigenze dell'economia familiare, del contesto sociale e territoriale, si tratta di un approccio che porta a narrare di una compresenza di uomini e donne (Fig. 3). Era la stessa condivisione di luoghi di vita e di lavoro a favorire la trasmissione, l'apprendimento e la condivisione di un'arte da parte della componente femminile delle famiglie dei maestri, era il confine labile tra lavoro domestico e garzonato a facilitarla. La consapevolezza che "la moglie e i figli e figlie del maestro artigiano erano una presenza costante nella bottega, in tutte le città d'Europa" è del resto ormai diffusa⁴¹. Nei documenti esse, in relazione alla mansione che svolgevano, venivano generalmente nominate facendo riferimento, come già evidenziato, al ruolo familiare che ricoprivano (mogli, vedove, figlie in primo luogo) e quindi tirando in ballo una figura maschile di riferimento e garanzia, mentre allo stato non è possibile evidenziare la presenza di maestre indipendenti o di botteghe con sole donne. La manifattura artistica femminile, dunque, risulta raramente registrata. A proposito della lavorazione di oro, argento e materiali preziosi sono noti soltanto due nomi di donne tramandati unitamente a quelli degli uomini con cui condivisero il mestiere, ma di cui appare urgente indagare formazione, profilo e competenze artistiche, *status* familiare e sociale: si



Fig. 4. Cappella del Santissimo Crocifisso, 1621-1654, Palermo, chiesa di sant'Ignazio Martire all'Olivella (Foto Enzo Brai).

tratta della messinese Nicoletta Gerbino (doc. 1478-1487), documentata nel dicembre 1478 per un debito di sei onze e sei tari verso l'orafo Iacopo Micari (doc. 1461-1516)⁴²; e di Maria Fiorentino, definita gioielliere insieme a Michele di Francesco e Vincenzo de Olerio quando nel maggio 1622 venne loro affidata la lavorazione delle fasce di diaspro che decoravano le due colonne della cappella del Crocifisso nella chiesa di san Ignazio Martire all'Olivella a Palermo (Fig. 4)⁴³. È risaputa, d'altra parte, la presenza fin dal XV secolo a Trapani di lavoratrici donne coinvolte nella gestione del ciclo di lavorazione e poi di commercializzazione del rosso corallo⁴⁴. Tutto ciò dà l'impressione di una pagina delle arti decorative siciliane ancora da approfondire e scrivere.

42. Giovanni Molonia, "Gerbino Nicoletta", in Di Natale, *Arti Decorative*, 1: 282.

43. Ciro D'Arpa, "Il commesso marmoreo a Palermo: altari e cappelle nella chiesa oratoriana di Sant'Ignazio Martire all'Olivella", in *Splendori di Sicilia*, 175.

44. Carmela Maria Rugolo, "Donne e lavoro nella Sicilia del basso Medioevo", in *Donne e lavoro nell'Italia Medievale*, eds. Maria Giuseppina Muzzarelli, Paola Galetti e Bruno Andreolli (Torino: Rosenberg & Sellier, 1991), 72.

Altro discorso se si cambia prospettiva, dalla ricerca di donne artiste all'interno della bottega a donne, utilizzando un termine attuale, *manager* implicate nella sua gestione, organizzazione e crescita. Lo storico Antonino Giuffrida, scrivendo di orafi e argentieri nella Sicilia del Rinascimento ormai più di venti anni fa, sottolineava, definendola una delle caratteristiche strutturali proprie della maestranza, "il ruolo attivo che la moglie del maestro svolge nel supportare il lavoro del marito"⁴⁵. Prendeva come esempio paradigmatico Vincenza, moglie dell'argentiere Carlo Omodei (De Amodeo, Omodeo), documentato a Palermo dal 1594 al 1638⁴⁶, la quale coadiuvava fattivamente il suo sposo, aduso meramente a lavorare in bottega, sbrigando lei, "con il consenso e l'autorità del marito", pratiche amministrative relative ai rapporti con i notai, stipulando atti e compilando documenti che regolavano la collaborazione con le altre botteghe, la committenza di specifici lavori e l'accaparramento delle materie prime⁴⁷. Le donne potevano occuparsi anche della contabilità, della compilazione dei libri del negozio e della vendita dei manufatti. Se si indaga in tal senso, le figure di donne implicate a vario titolo nei mestieri artistici cominciano a moltiplicarsi. Una notizia, relativa all'orafo palermitano Vincenzo Pannico e alla di lui consorte Simonella, palesa chiaramente questa comunanza di affari e interessi economici tra coniugi: entrambi il 7 giugno 1534 dichiaravano di essere debitori di tre onze e diciassette tari verso il maestro Pietro Pannico, verosimilmente un loro parente e ugualmente orafo, per il prezzo di una quantità di argento ridotto in frantumi⁴⁸. Anche le suocere erano talvolta coinvolte in affari, come nel caso di Diana Rao, suocera dell'orafo palermitano Agostino Sirena, la quale faceva da garante allo stesso che, insieme al collega Giuseppe Cioffo (Chioffo) (doc. a Palermo 1594-1605), era in debito verso l'orafo Francesco Verdino (doc. a Palermo 1599-1609, anno di morte) per l'acquisto di gioielli in oro con perle e pietre preziose⁴⁹. Molti orafi e argentieri tendevano spesso a diversificare e a investire i profitti del loro lavoro in altre attività oppure nell'acquisto di immobili generalmente da locare, coinvolgendo spesso le loro consorti, come attesta la notizia dell'orafo, argentiere e orologiaio Luciano Giuffrè (doc. a Termini Imerese (Palermo) 1609-1616) che insieme alla moglie Girolama Chiaccula si obbligava per una vigna con tale Antonino de Amico⁵⁰.

Capitolo a parte, che getta luce anche sulla gestione familiare delle botteghe nella transizione da una generazione all'altra ovvero da un maestro all'altro, è

45. Giuffrida, "Memoriale di lo argento", 641.

46. Silvano Barraja, "Omodei (De Amodeo, Omodeo) Carlo", in *Arti Decorative*, 2: 464.

47. Giuffrida, "Memoriale di lo argento", 641.

48. Giovanni Travagliato, "l. 41", in *Splendori di Sicilia*, 744.

49. Giovanni Travagliato, "l. 304", in *Splendori di Sicilia*, 759.

50. Giovanni Travagliato, "l. 330", in *Splendori di Sicilia*, 760.

quello dell'operato delle vedove. Si tratta spesso di donne che ereditarono e gestirono la bottega dei loro mariti defunti e che, non trovandosi in situazioni sempre semplici, sfruttarono la loro quota di eredità o la restituzione della dote per dirimere le problematiche immediate, quelle inerenti il mantenimento e la formazione professionale dei figli o per programmare un nuovo matrimonio, magari con qualcuno del mestiere, maestro o apprendista che fosse, che avrebbe potuto prendere eventualmente le redini della bottega. La vedova palermitana Palma Gianlongo il 29 ottobre 1542 stipulava un contratto di apprendistato in favore del figlio Antonino, soltanto novenne, presso la bottega dell'orafo Girolamo Ciotta per un periodo di nove anni⁵¹. Studi recenti, relativi ad altri comparti produttivi e in differenti contesti culturali, hanno messo in luce simili dinamiche⁵². Anche in precedenza: nel 1443 Giovanna, vedova del corallaro trapanese di origine ebraica Bernardo Flexes, prometteva di saldare insieme a Charonus Cuyno (Cuchino) (doc. a Trapani 1412-1458) e a Samuele Cuyno (doc. a Trapani 1440-1488) un debito contratto dal defunto marito con Andrea La Francesca per l'acquisto di corallo⁵³. La maiorchina Giovanna Fornari, vedova di maestro Gabriele, il 17 febbraio 1543 riceveva un'onza dall'orafo palermitano Giacomo Vullaro⁵⁴; magari per un canone d'affitto, come nel caso di Isabella, vedova dello scultore in legno Giacomo Agnesi attivo nel Palermitano a inizio XVII secolo, che proprio per tale motivo il 15 giugno 1618 dichiarava di aver ricevuto quattro onze dal tessitore di seta Francesco La Rosa⁵⁵. Giovannella, vedova dell'orafo palermitano Antonello (Antonio) Pannico (doc. 1540-morto *ante* settembre 1550), invece, preferì per conto dei figli cedere la bottega ai due orafi Pietro Chiaula (Ciaula) sr (doc. a Palermo dal 1550 al 1590), maestro e suocero di Nibilio Gagini (1552-1607), e Matteo De Comendato (De Comentato) (doc. a Palermo dal 1542/1543 al 1555); il 24 settembre 1550 la stessa dichiarava di avere ricevuto dai due tutori dei propri figli alcuni beni di sua proprietà e un anello in oro con un diamante del valore di cinque scudi⁵⁶. Angela Lancella, vedova di Giuseppe Gagini (morto nel 1610), figlio di Nibilio, tramite il suo tutore testamentario nonché zio del marito ovvero l'argentiere e orafo Pietro Chiaula (Ciaula) jr (doc. a Palermo 1594-1623), che era tutore anche del loro figlioletto Baldassare, nel novembre 1612 cercava di recuperare il credito che aveva nei

51. Giovanni Travagliato, "l. 82", in *Splendori di Sicilia*, 746.

52. Cfr. Patrizia Sardina, "Tra cielo e terra: la condizione vedovile a Palermo nel tardo medioevo", *Mediterranea. Ricerche Storiche*, a. XX, num. 58 (agosto 2023): 237-266.

53. Lina Novara, "Flexes Bernardo", *Arti Decorative*, 1: 252-253.

54. Giovanni Travagliato, "l. 87", in *Splendori di Sicilia*, 747.

55. Giovanni Travagliato, "l. 116", in *Splendori di Sicilia*, 771.

56. Giovanni Travagliato, "l. 137 e l. 139", in *Splendori di Sicilia*, 749; Giovanni Travagliato, "Pannico Antonello (Antonio)", in *Arti Decorative*, 2: 473.

confronti del convento trapanese di sant'Agostino per il quale il marito e il suocero avevano realizzato un reliquario in argento e rame dorato⁵⁷. Il 1 febbraio 1629 la vedova del già citato argentiere e orafo Francesco Licco chiedeva il saldo relativo alla realizzazione di una piastra con cornice raffigurante Ruggero I di Sicilia per la parte posteriore della custodia argentea della Madonna della Vittoria nella cattedrale di Piazza Armerina (Enna)⁵⁸. Un'altra donna che non si tirò indietro nell'affrontare la dipartita del marito e che portò avanti la bottega, dimostrando ottime capacità imprenditoriali potendo contare anche sulla solidarietà e collaborazione fattiva dei colleghi del defunto, fu Lucrezia Antella, vedova di Giovanni Antonio Avagnali e tutrice dei loro quattro figli, orafo e argentiere napoletano documentato a Palermo negli anni 1631-1633⁵⁹: il 5 febbraio 1633 ella strinse una società "*di orifici, gioiellieri d'accattari vindiri e negoctiari*" della durata di due anni con un altro orafo napoletano attivo a Palermo tra il 1633 e il 1648, tale Alfonso Vaginaro⁶⁰. La donna, "mente" della società, mise a disposizione un capitale di 2.600 onze in oro, argento, gioielli e altri oggetti di valore lavorati, Giovanni Antonio, il "braccio" operativo, lavorava in bottega (ubicata al piano terra dell'abitazione della vedova) ricevendo quattro onze al mese dagli utili prodotti, mentre l'affitto veniva pagato da entrambi i soci. In simili casi probabilmente era prassi che la donna si occupasse in prima persona della gestione della bottega per poi favorire il futuro insediarsi dei figli e agevolare così il ricambio generazionale all'interno della famiglia. Un altro caso interessante è quello di Giacoma Salafia, figlia dell'orafo e argentiere siracusano Vincenzo (doc. a Malta dal 1577 al 1611), vedova dell'orafo napoletano Giovanni Tommaso de Mare attivo tra Siracusa e Malta dalla seconda metà del XVI secolo sino al 1612, quando morì a Messina; ella, di stanza a Malta, si impegnò (Fig. 5) a recuperare i gioielli che il marito aveva portato con sé, per venderli nel suo ultimo e fatale viaggio verso la città dello Stretto, e anche altri oggetti che si trovavano a Siracusa⁶¹. Anche le figlie, pertanto, potevano rivestire un ruolo chiave nella trasmissione dell'arte o della bottega di famiglia tramite matrimoni "di interesse", in quanto la scelta del marito, anche forestiero, all'interno dello stesso mestiere o tra mestieri simili, poteva consentire alla famiglia una continuità, un rafforzamento sociale e spesso un conseguente

57. Giovanni Travagliato, "l. 323", in *Splendori di Sicilia*, 760. Per Nibilio e Giuseppe Gagini, importanti argentieri siciliani, si veda Maria Concetta Di Natale, "Gagini Giuseppe" e "Gagini Nibilio", in *Arti Decorative*, 1: 265-267.

58. Di Natale, "Licco", 2: 360.

59. Daniela Ruffino, "V. 30", in *Splendori di Sicilia*, 780.

60. Giovanni Travagliato, "l. 346", in *Splendori di Sicilia*, 761.

61. Roberta Cruciana, *Intrecci preziosi. Arti Decorative Siciliane a Malta. 1565-1798* (Palermo: Plu-melia 2016), 41.

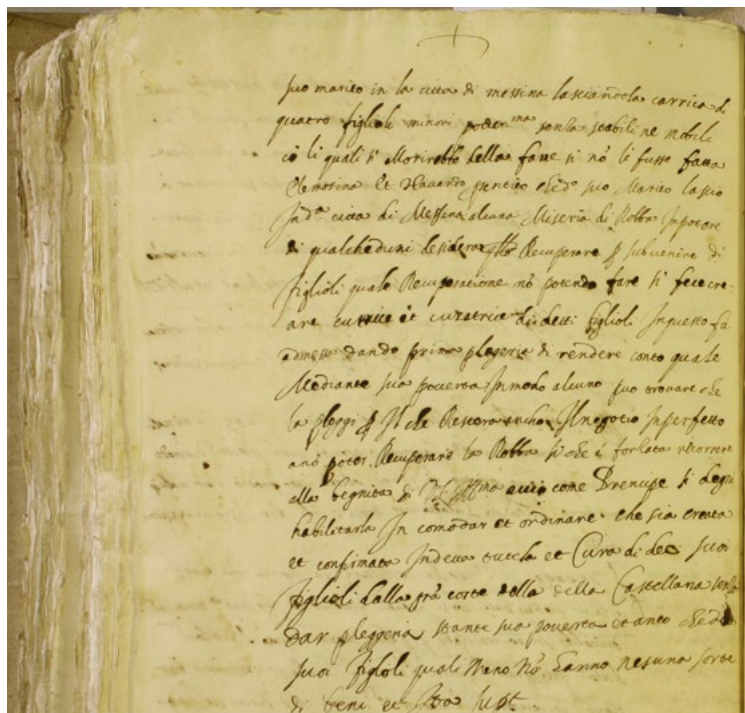


Fig. 5. Supplica di Giacoma Salafia al Gran Maestro Alof de Wignacourt, 29 maggio 1613, Mdina (Malta), National Archives of Malta, Magna Curia Castellania Cedulae Supp. et Taxationes, vol. 7, f. non num., part.

allargamento dell'orizzonte artistico-culturale, mentre garantire allo sposo la disponibilità di capitali e di contatti, e se straniero la cittadinanza e l'ingresso nella relativa corporazione.

Tali donne, per la quasi totalità, dunque, praticarono o ebbero a che fare con i mestieri menzionati e con la gestione delle relative botteghe in quanto imparentate per nascita o perché spose di uomini che esercitarono tali attività. Magari, se avessero potuto, avrebbero scelto altro, oppure ugualmente così. Fatto sta che anche le donne lavoravano. Così come le più note contemporanee che praticavano altre arti, come la pittura, molte delle quali ugualmente formatesi nelle botteghe familiari⁶². Per restare in Sicilia si cita la pittrice Rosalia Novelli (1628-doc. fino al 1689)⁶³, figlia del pittore e architetto Pietro (1603-1647) e nipote del pittore, incisore e mosaicista Pietro Antonio (1568-1625) che praticò il loro medesimo mestiere ma di cui allo stato delle ricerche non è ancora noto se abbia portato avanti o meno la bottega di famiglia dopo la

62. Si rimanda a Anna Maria Bava, Gioia Mori e Alain Tapié, coords., *Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 e '600* (Milano: Skira, 2021).

63. Per questa figura Santina Grasso, "L'arte gentile. Profilo biografico e artistico di Rosalia Novelli", in Santina Grasso et al., *Voci d'artiste. Sofonisba Anguissola, Rosalia Novelli, Anna Fortino* (Palermo: Kalós, 2018), 37-63; Santina Grasso, "Rosalia Novelli", in *Le Signore dell'Arte*, coords. Anna Maria Bava, Gioia Mori e Alain Tapié (Milano: Skira, 2021), 212-215.

morte del padre nel 1647 e quella del fratello Antonio Geminiano (detto Pietro Antonio) l'anno successivo. La sua resta una figura paradigmatica: oltre che per cotanto *pedigree*, fu anche grazie ai tre matrimoni contratti, e soprattutto in virtù di un privilegio derivante dal primo che la vide sposa di Carlo Maria Durante Poerio —figlio di uno dei segretari e referendari del Regno—, che Rosalia poté beneficiare della necessaria tranquillità per dipingere, il che permette di sottolineare di contro le difficoltà che le donne artiste ancora alla metà del XVII secolo potevano incontrare e di come fosse il rango economico e sociale di nascita o acquisito il particolare che faceva la differenza.

Anche per le giovani siciliane di famiglie altolocate era usuale, tra le varie discipline, studiare pittura e ricamo⁶⁴. Altri luoghi privilegiati di formazione e di esercizio di un'attività artistica erano i conventi. Per tutte le altre studiare la storia e la tecnica di un'arte, e pensare di farne il proprio mestiere, era molto difficoltoso, un cammino pieno di ostacoli. Donna Anna Fortino (1673-1749)⁶⁵ appartenne alla prima tipologia, quella di donne con una posizione sociale agiata. Insieme a Rosalia Novelli, a cui molta critica la accosta per la formazione⁶⁶, allo stato degli studi è ritenuta la donna artista siciliana per eccellenza. Eccelse nella ceroplastica, l'antica tecnica di lavorazione della cera, lasciando manufatti legati quasi esclusivamente a iconografie sacre (santi, Madonne, scene della Passione in primo luogo) per committenti religiosi e facoltosi privati (Fig. 6), che tradiscono un forte legame per esecuzione e soggetti con la pittura e la scultura del tempo e i loro maggiori protagonisti. Ancora una volta un uomo, lo zio don Onofrio Fortino (1635-1711), filosofo e medico, con i suoi trascorsi napoletani, è stato indicato come possibile tramite per i rapporti che Anna poté intrattenere con la ceroplasta partenopea Caterina De Julianis (1670 ca.-1742)⁶⁷, che come lei realizzò essenzialmente opere religiose e ritratti.

Proprio la ceroplastica policroma nel corso del XVIII secolo divenne una pratica artistica largamente impiegata oltre che dai *cirari* (ceraioli) proprio dalle donne, soprattutto per artefatti religiosi destinati alla devozione privata.

64. Lo dimostrano i casi di nobildonne ricamatrici, quali la marchesa di Geraci Maria Spadafora Crisafi dei principi di Maletto, la principessa di Santa Flavia donna Damiana Papè e de Gregorio, la principessa di Trabia Luigia Moncada. Si veda Elvira D'Amico, "Geraci (marchesa di)", in *Arti Decorative*, 1: 280; Elvira D'Amico, "Santa Flavia (principessa di)" e "Trabia (principessa di)", in *Arti Decorative*, 2: 550 e 590.

65. Cfr. Santina Grasso e Maria Concetta Gulisano, *Mondi in miniatura le cere artistiche nella Sicilia del Settecento* (Palermo: Flaccovio Editore, 2011), 68-77; Maurizio Vitella, "Fortino Anna", *Arti Decorative*, 1: 256; Maria Concetta Gulisano, "«A. Fortino Fecit» Due opere ritrovate di Anna Fortino", in Grasso et al., *Voci d'artiste*, 65-87.

66. Maria Concetta Di Natale, "Rosalia Novelli Anna Fortino", in *Siciliane. Dizionario biografico*, coords. Marinella Fiume (Siracusa: Emanuele Romeo Editore, 2006), 290-292.

67. Gulisano, "«A. Fortino Fecit»", 69-70.



Fig. 6. Anna Fortino, *Cristo deposto*, prima metà XVIII secolo, Palermo, Museo Diocesano, già collezione Russo Perez (Foto Enzo Brai).

Le caratteristiche di malleabilità e plasticità del materiale ben si prestavano a una lavorazione da parte loro, secondo quello che era l'approccio culturale, oggi opinabile, diffuso nelle convenzioni educative del tempo, soprattutto relativamente al binomio donne e scultura⁶⁸. Il contesto religioso e claustrale in Sicilia occidentale si affermò progressivamente e non casualmente come uno dei luoghi di produzione privilegiati di manufatti sacri in cera, molti dei quali adatti alla meditazione e alla devozione delle stesse monache-artiste. Ma fu la richiesta da parte non solo di una committenza ecclesiastica e religiosa ma anche privata, funzionale alla preghiera e all'arredo domestico, a decretarne il successo. La casa, non a caso, anche successivamente all'età della Controriforma continuò a rivestire un ruolo di primo piano per l'istruzione, la preghiera, la meditazione personale e comunitaria⁶⁹. Il dato da evidenziare è che in tale contesto diverse donne siano state tramandate esplicitamente come autrici di opere, esperte di un'arte. Anche se molte di esse ad oggi restano senza nome. Tra le figure di religiose ceroplaste e smaltiste vissute nel XVIII secolo vi sono Maria Abbate⁷⁰; Vita Giusti (morta il 6 ottobre 1767), figlia di un "bamminaro" o "bamminiddaro" (artista specializzato nel modellare Gesù bambino in cera) palermitano che dovette provvedere alla sua formazione artistica, mentre lei a sua volta rappresentò

68. Sull'argomento si segnala Marjan Sterchx, "Pride and Prejudice: Eighteenth-Century Women Sculptors and their Material practices", in *Women and Material Culture, 1660-1830*, eds. Jennie Catchelore and Cora Kaplan, eds. (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), 92-98.

69. Per tale approccio si rimanda a Maya Corry, Marco Faini e Alessia Meneghin, eds., *Domestic Devotions in Early Modern Italy* (Leiden: Brill, 2019).

70. Rossella Sinagra, "Abbate Maria", in *Arti Decorative*, 1:1.

un punto di riferimento per le consorelle⁷¹; Emilia Dolce⁷²; Antonina Lucchese⁷³; Cecilia Sorrentino⁷⁴; Maria Stabile⁷⁵; Emanuela Vitale⁷⁶. Si tratta di monache benedettine che realizzarono presso il monastero del santissimo Salvatore di Alcamo (Trapani) “delle bellissime scaffarate” (scarabattole in legno) “con bambinelli Gesù, la Madonna bambina avvolta in fasce, l'Assunta, S. Giuseppe, decorate con ghirlande di fiori in smalto”⁷⁷. Non appare un caso l'appartenenza a tale ordine religioso, che metteva sullo stesso piano l'esistenza spirituale e quella laboriosa. Un altro nome noto di ceroplasta è quello di Giuseppina De Blasi (prima metà XVIII secolo), clarissa francescana del monastero, di nobile fondazione, di santa Chiara ugualmente ad Alcamo, che realizzò per il santuario di santa Maria ad Altavilla Milicia (Palermo), una “scaffarrata” contenente una Madonna nera⁷⁸. Anche per le clarisse lavorare ha sempre rappresentato l'altra faccia della medaglia rispetto alla preghiera. A Monte San Giuliano, oggi Erice (Trapani), furono le carmelitane scalze del monastero di santa Teresa d'Avila, uno dei più ricchi della cittadina, a realizzare manufatti in cera molto richiesti⁷⁹. Tutte le Regole di qualsivoglia istituzione religiosa, in realtà, soprattutto in seguito al Concilio di Trento (1545-1563) hanno sempre avuto un capitolo dedicato al lavoro e alla sua importanza sia per la mortificazione del corpo che per l'elevazione dello spirito (Figg. 7-8)⁸⁰. La stessa materia prima poteva essere da loro prodotta, come nel caso delle monache benedettine del monastero del santissimo Crocifisso a Noto (Siracusa) che avevano le arnie per la fabbricazione di miele e cera⁸¹.

Si tratta di donne artiste, seppur il loro *status* nella società fosse primariamente quello di donne consacrate a Dio che osservavano una regola e avevano preso i voti solenni perpetui; d'altra parte il fatto di svolgere un'attività lavorativa era parte integrante e completava la loro vita religiosa ed esperienza mistica. Ciò valeva anche per gli uomini naturalmente, basti citare, per rimanere in tale secolo, i pittori cappuccini padre Fedele da San Biagio (1717-1801) e fra Felice da Sambuca (1724-1805). Il discorso è semmai che sono rare le donne artiste note che non fossero anche religiose, e che queste ultime fossero esclusivamente

71. Rossella Sinagra, “Giusti Vita”, in *Arti Decorative*, 1: 296.

72. Rossella Sinagra, “Dolce Emilia”, in *Arti Decorative*, 1: 219.

73. Rossella Sinagra, “Lucchese Antonina”, in *Arti Decorative*, 2: 384.

74. Rossella Sinagra, “Sorrentino Cecilia”, in *Arti Decorative*, 2: 572.

75. Rossella Sinagra, “Stabile Maria”, in *Arti Decorative*, 2: 577.

76. Rossella Sinagra, “Vitale Emanuela”, in *Arti Decorative*, 2: 609.

77. Roberto Calia, *Ceroplastica e smaltoplastica in Alcamo* (Alcamo: Sarograf, 1989), 43.

78. Rossella Sinagra, “De Blasi Giuseppina”, in *Arti Decorative*, 1: 173.

79. Maurizio Vitella, “La ceroplastica ericina”, in *Sacra et Pretiosa. Cerae*, coords. Nicole Oliveri e Maria Oliveri (Palermo: Il Genio Editore, 2022), 43-49.

80. Antonino Terzo di Palazzolo e Lina Lupica, “I lavori delle claustrali”, *La Ricerca Folklorica*, num. 24 (nov. 1991): 53-61.

81. Terzo di Palazzolo e Lupica, “I lavori”, 58.



Fig. 7. Monache carmelitane siciliane, *Gesù Bambino*, inizio XVIII secolo (ante 1735), Mdina (Malta), Museo del Priorato Carmelitano, già nella chiesa conventuale dell'Annunciazione.



Fig. 8. Manifattura siciliana, *Maria Bambina*, seconda metà XVIII secolo, Rabat (Malta), Museo Wignacourt.

ceroplaste e ricamatrici⁸², o coinvolte in pratiche affini⁸³, impegnate non solo nella confezione di arredi sacri, biancheria ecclesiastica ma progressivamente anche nel soddisfare committenti esterni (Fig. 9). Ciò non stupisce se si pensa che il settore tessile storicamente aveva avuto in misura minore una dipendenza del lavoro femminile da quello maschile, permettendo alle donne di ritagliarsi uno spazio oltre le convenzioni e difficoltà sociali e culturali. Tutto questo spesso avveniva fin dalla formazione, come nel caso delle incannatrici (addette a trasformare la matassa in rocchetti di filo di seta) che alla metà del XVIII secolo venivano addestrate, dietro retribuzione, all'interno di una bottega-laboratorio totalmente al femminile; anche se sussistevano casi in cui ciò avveniva presso le botteghe di maestri e mercanti setaioli⁸⁴. Tra le ricamatrici con bottega che istruivano altre donne si cita donna Rosa Massari (seconda metà XVIII secolo)⁸⁵. È il caso, inoltre, di sottolineare come l'apprendimento di attività quali la tessitura, il ricamo, la lavorazione del merletto fosse parte integrante dell'educazione di una novizia o di un'educanda. E che alcune lavorassero soltanto per diletto o devozione, come conferma la figura di suor Maria Jannello di Castroreale (Messina), documentata nel 1743, che fu anche maestra di cucito⁸⁶. Nello stesso periodo si distinsero le suore collegine della Sacra Famiglia di Palermo, ricamando soprattutto paramenti liturgici per i locali padri Agostiniani⁸⁷. Suora Maria Luigia Li Verri (Lo Verdi), superiora del Collegio di Maria a Petralia Sottana (Palermo), fu sarta (doc. 1787-1818) remunerata per aver acconciato biancheria e paramenti, cucito fazzoletti e ricamato diversi manufatti, anche con altre suore, per la Madrice dello stesso centro madonita⁸⁸. Rinomata è anche l'attività delle suore carmelitane del monastero di santa Teresa a Palermo, anche in armonia e collaborazione con altri artigiani, e parecchio ricercato era il loro ricamo con

82. Ricamatrici furono suor Francesca Bolognese, documentata a Palermo nel biennio 1649-1650 quando realizza dei lavori per il convento domenicano di Palermo (Elvira D'Amico, "Bolognese Francesca", in Di Natale, *Arti Decorative*, 1: 67); suor Francesca Salerno, documentata a Palermo nel 1661 in relazione a dei lavori retribuiti eseguiti ugualmente per i Domenicani, su paramenti peraltro confezionati da suor Angela Cannella terziaria domenicana (Elvira D'Amico, "Salerno Francesca", in *Arti Decorative*, 2: 543); donna Agata Maio, badessa del monastero benedettino di santa Caterina a Cefalù, documentata agli inizi del secolo XVIII, che firmava le sue opere: Elvira D'Amico, "Maio Agata (donna)", in *Arti Decorative*, 1: 398.

83. Magliaia fu suor Giacinta la Sarda, documentata a Trapani intorno al 1770, per cui si veda Elvira D'Amico, "Giacinta (suor) la Sarda", in *Arti Decorative*, 1: 284.

84. Simona Laudani, "Lavoranti senza statuto", 71.

85. Elvira D'Amico, "Mansueto Anna", in Di Natale, *Arti Decorative*, 2: 406.

86. Alberto Bilardo, "Jannello Maria", in Di Natale, *Arti Decorative*, 1: 321. È nota, nella Castroreale del Settecento, anche la figura della sarta ricamatrice Teresa Benenato, per cui Alberto Bilardo, "Benenato Teresa", in Di Natale, *Arti Decorative*, 1: 54-55.

87. Elvira D'Amico, "Collegio di Maria alla Bandiera (suore del)", "Collegio di Maria al Capo (suore del)", "Collegio di Maria alla Magione (suore del)", "Collegio di Maria alla Presentazione (suore del)", *Arti Decorative*, 1: 139.

88. Salvatore Anselmo, "Li Verri (Lo Verdi) Maria Luigia (suora)" in *Arti Decorative*, 2: 364.



Fig. 9. Monache benedettine palermitane, *Paliotto mobile*, post 1625, Palermo, Museo Diocesano, già nella chiesa di santa Rosalia (Foto Enzo Brai).

perle; nonché quella delle suore benedettine di Corleone (Palermo)⁸⁹. Allo stesso modo apprezzate furono le suore francescane del monastero di Montevergine così come le benedettine del monastero di san Gregorio a Messina cui si devono delle opere riconosciute come capolavori dell'arte siciliana barocca, quali il *paliotto della Ciambretta* (terzo decennio del secolo XVII) custodito presso il Museo Regionale cittadino (inv. num. 1509), ricamato con fili serici e metallici e applicazioni in cera, coralli, corniole, granati, madreperla, perline; il paliotto mobile (Fig. 10) fu commissionato, peraltro, da una nobildonna ovvero Giulia Alliata Faraone (morta nel 1629), già sposa di Federico Spadafora settimo Barone del Biscotto e poi da vedova monaca proprio in san Gregorio⁹⁰.

89. Elvira D'Amico, *Maestri, suore e donne ricamatrici per l'Abbazia benedettina di San Martino delle Scale. L'apertura al pubblico di due nuovi spazi espositivi*, consultato il 31 agosto 2023, <https://www.aboutartonline.com/maestri-suore-e-donne-ricamatrici-per-labbazia-benedettina-di-san-martino-delle-scale-lapertura-al-pubblico-di-due-nuovi-spazi-espositivi/>.

90. Per l'opera Maria Concetta Di Natale, "Scheda num. 62", in Corrado Maltese e Maria Concetta Di Natale, coords., *L'arte del corallo in Sicilia* (Palermo: Edizioni Novecento, 1986), 217-219; Roberta Civileto, "Scheda 29", in *Architetture Barocche in argento e corallo* coord. Salvatore Rizzo (Palermo-Catania: Giuseppe Maimone Editore, 2008), 228-231.



Fig. 10. Monache benedettine messinesi, *Paliotto mobile*, post 1628, Messina, Museo Regionale, inv. n. 1509, già nella chiesa di san Gregorio (Foto Enzo Brai).

Riguardo ad altre donne, laiche, che praticarono il ricamo nel corso del XVIII secolo furono richieste anche da sole soprattutto per la creazione o l'abbellimento di parati sacri. Silvestra Acquaro lavorò per la Matrice di Termini Imerese (Palermo), alla signora Di Maria si affidavano i padri Agostiniani di Palermo; Rosa Barone, è documentata a Petralia Sottana (Palermo) negli anni Sessanta-Settanta, così come Caterina e Gaetana Messina⁹¹. E ancora si citano le ricamatrici Gioacchina Barone e donna Anna Eschiero: la prima ricevette commissioni dall'abbazia di san Martino delle Scale mentre la seconda dal

91. Elvira D'Amico, "Acquaro Silvestra", "Di Maria (signora)", in *Arti Decorative*, 1: 2, 209; Salvatore Anselmo, "Barone Rosa", "Messina Caterina", "Messina Gaetana", in *Arti Decorative*, 1: 40 e 2: 430-431.

convento di san Domenico a Palermo⁹². Grazia Rizzotto lavorò per la Nobile e Primaria Real Compagnia del Santissimo Crocifisso sotto il titolo "dei Bianchi"⁹³.

Un argomento che desta molto interesse è, infine, quello delle pratiche commerciali legate alle opere d'arte decorativa al di fuori del mondo delle botteghe in cui venivano realizzate e al relativo ruolo esercitato dalle donne in tale contesto, in linea con l'ampliarsi dei mercati e l'aumento della domanda. Ciò anche alla luce di casi emblematici di donne vissute in epoca successiva come Angelina D'Agata⁹⁴, la cui attività commerciale è documentata ad Avola (Siracusa) negli anni 1854-1865: era iscritta all'elenco dei fabbricanti e negozianti di lavori d'oro e d'argento riconosciuti dai Regi Uffici della Prefettura di Siracusa, in quanto proprietaria di un negozio dove venivano venduti manufatti preziosi marchiati con una farfalla. Per rimanere in ambito mediterraneo, nelle isole maltesi i manufatti in oro e argento e i gioielli tra il XVI e il XVIII secolo venivano venduti anche da cosiddetti "rivenditori" e "rivenditrici" muniti di apposita licenza della durata di tre anni rinnovabile nelle loro abitazioni, in botteghe e per le strade, anche porta a porta⁹⁵. Per la prima metà del XVIII secolo sono noti diversi nomi di donne, tra cui Catherina Zahra, Teresa Cumbo, Joanne Briffa, Angelica Fenech, Magdalena di Giovanni, che esercitarono tale attività rivendendo manufatti "di seconda mano" (*giocali*, ori e argenti, corone, gioie, rosari, *spingole*, *qualsiasi robba*, e simili)⁹⁶. È noto un solo caso di donna proprietaria di bottega in cui i gioielli venivano sia realizzati, da dipendenti uomini, che successivamente anche venduti: si tratta di Maria Caruana, documentata nel 1797⁹⁷. Mentre diverse erano le donne autorizzate a vendere, o che comunque vendevano gioielli e altri oggetti preziosi e apotropaici nella propria o in altre case e per strada; talvolta possedevano anche delle botteghe in cui comprare e vendere tali manufatti, come Maria Muscat, Maria Desay, Magdalena Frendo e Anna Grech⁹⁸.

Appare chiaro, in conclusione, come le donne siciliane in epoca moderna siano state a vario titolo e con diversa intensità parte integrante del mondo delle arti decorative. Al contempo è pur vero che la verifica di tale prospettiva di ricerca si sia rivelata un argomento particolarmente complesso per un problema sia di fonti che di studi pregressi. È giunto il momento di ricongiungere

92. Elvira D'Amico, "Barone Gioacchina", "Eschiero Anna", in *Arti Decorative*, 1: 40, 233.

93. Maria Clara Ruggieri Tricoli, "Rizzotto Grazia", in *Arti Decorative*, 2: 528.

94. Maurizio Vitella, "D'Agata Angelina", in *Arti Decorative*, 1: 159.

95. Francesca Balzan, *Jewellery in Malta. Treasures from the Island of the Knights (1530-1798)* (Malta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2009), 83, 223-225.

96. Balzan, *Jewellery*, 223-225.

97. Per approfondimenti cfr. Yosanne Vella, *Women in 18th Century Malta* (Malta: SKS, 2017).

98. Balzan, *Jewellery*, 226-228.

con forza le tessere frammentarie del *puzzle* che si è provato a mettere insieme, e ciò sarà possibile con nuove puntuali scoperte archivistiche che puntino a consolidare l'esistenza e il dinamismo del loro coinvolgimento e contributo alle più rinomate espressioni artistiche dell'Isola nei secoli.

Riferimenti bibliografici

- Abbate, Vincenzo. "Il Tesoro come Musaeum". In *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, a cura di Di Natale. Maria Concetta e Vincenzo Abbate, 56. Palermo: Novecento, 1995.
- Anselmo, Salvatore. "Barone Rosa". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 1-40. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Li Verri (Lo Verdi) Maria Luigia (suora)". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 364. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Messina Caterina". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 430. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Messina Gaetana". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 431. Palermo: Novecento, 2014.
- Arcangeli, Letizia e Peyronel, Susanna (eds.). *Donne di potere nel Rinascimento*. Roma: Viella, 2008.
- Badiee Banta, Andaleeb and Greist, Alexa with Kutasz Christensen, Theresa (eds.). *Making Her Mark. A History of Women Artists in Europe 1400-1800*. Fredericton: Goose Lane Editions, 2023.
- Balzan, Francesca. *Jewellery in Malta. Tresures from the Island of the Knights (1530-1798)*. Malta: Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2009.
- Barker, Sheila (coord.). *Women Artists in Early Modern Italy. Careers, Fame and Collectors*. Begijnhof: Harvey Miller Pub, 2016.
- Barraja, Silvano. "De Amato Andrea". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 171. Palermo: Novecento, 2014.
- . "De Florio (Di Florio) Paolo". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 177. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Lancella (Langella) Pietro". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 2-344. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Omodei (De Amodeo, Omodeo) Carlo". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 464. Palermo: Novecento, 2014.
- Bava, Anna Maria, Mori, Gioia e Tapié, Alain (coords.). *Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 e '600*. Milano: Skira, 2021.

- Bellavitis, Anna. "Donne, cittadinanza e corporazioni tra Medioevo ed età moderna: ricerche in corso". In *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, a cura di Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani e Anna Scattigno, 87-104. Roma: Viella, 2002.
- . *Il lavoro delle donne nelle città dell'Europa moderna*. Roma: Viella, 2016.
- Bilardo, Alberto. "Jannello Maria". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 321. Palermo: Novecento, 2014.
- Bilardo, Alberto. "Benenato Teresa". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 54-55. Palermo: Novecento, 2014.
- Cabibbo, Sara. "Percorsi del potere femminile tra Italia e Spagna: il caso di Vittoria Colonna Enriquez (1558-1633)". In *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli e Susanna Peyronel, 417-443. Roma: Viella, 2008.
- Calia, Roberto. *Ceroplastica e smaltoplastica in Alcamo*. Alcamo: Sarograf, 1989.
- Casanova, Cesarina. *Regine per caso. Donne al governo in età moderna*. Roma-Bari: Laterza, 2014.
- Ciolino Maugeri, Caterina. "Attività serica a Messina dal 1674 al 1754". In *Lusso e Devozione. Tessuti serici a Messina nella prima metà del '700*, a cura di Caterina Ciolino Maugeri, 31. Messina: Comune di Taormina, 1985.
- Civiletto, Roberta. "Scheda 29". In *Architetture Barocche in argento e corallo*, a cura di Salvatore Rizzo, 229-231. Palermo-Catania: Giuseppe Maimone Editore, 2008).
- Clarke, Paula. "Le "mercantesse" di Venezia nei secoli XIV e XV". *Archivio Veneto*, num. 3 (2021): 67-84.
- Corry, Maya, Faini, Marco e Meneghin, Alessia (eds.). *Domestic Devotions in Early Modern Italy*. Leiden: Brill, 2019.
- Crowstone, Clare. "Women, Gender and Guilds in Early Modern Europe: An Overview of Recent Research". In *The Return of the Guilds*, eds. Jan Lucassen, Tine De Moor e Jan Luiten van Zenden, supplemento di *International Review of Social History*, num. 53 (2008): 19-44.
- Cruciata, Roberta. *Intrecci preziosi. Arti Decorative Siciliane a Malta. 1565-1798*. Palermo: Plumelia 2016.
- D'Agata, Silvia. "Corti connesse. Circolazione culturale e oggetti del gusto in Sicilia tra XVI e XVII secolo". *Libros de la Corte*, num 26, a. 15 (2023): 8-30.
- . "Appartenenze multiple: i casamientos nella politica degli Austrias. Susanna Gonzaga, Aloisia Luna e Vega e Giovanna d'Austria". In *Fra le mura della modernità. Le rappresentazioni del limite dal Cinquecento ad oggi*, a cura di Lina Scalisi e Carlos José Hernando Sánchez, 117-129. Roma: Viella, 2020.
- . *La figlia della Vittoria. Vita, corte e relazioni di Giovanna d'Austria*. Roma: Salerno Editrice, 2023.

- D'Amico, Elvira. "Acquaro Silvestra". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 2. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Barone Gioacchina". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 40. Palermo: Novecento, 2014.
- . Bolognese Francesca". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 1-67. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Collegio di Maria alla Bandiera (suore del)". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 139. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Collegio di Maria al Capo (suore del)". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 139. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Collegio di Maria alla Magione (suore del)". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 139. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Collegio di Maria alla Presentazione (suore del)". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 139. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Di Maria (signora)". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 1-209. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Eschiero Anna". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 233. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Geraci (marchesa di)". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 280. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Giacinta (suor) la Sarda". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 284. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Li Volsi Hieronima". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 368. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Maio Agata (donna)". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 398. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Mancarelli Girolamo". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 401. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Mansueto Anna". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 406. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Nepitella Paolina". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 455. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Rizzo Barbara". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 523. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Russo Tofania". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 538. Palermo: Novecento, 2014.

- . "Salerno Francesca". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 543. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Santa Flavia (principessa di)". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 550. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Sicara Aloisia". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 566. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Trabia (principessa di)". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 590. Palermo: Novecento, 2014.
- D'Amico Del Rosso, Elvira. "Appunti per una storia del ricamo palermitano in età barocca. La committenza nobiliare". In *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Maria Concetta di Natale, 204-221. Milano: Charta, 2001.
- D'Arpa, Ciro. "Il commesso marmoreo a Palermo: altari e cappelle nella chiesa oratoriana di Sant'Ignazio Martire all'Olivella". In *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, coordinato da Maria Concetta di Natale, 175. Milano: Charta, 2001.
- Davì, Giulia. "Per una storia dell'oreficeria siciliana. Nuove acquisizioni documentarie dal XVI al XIX secolo". In *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, a cura di Salvatore Rizzo, 1169. Catania: Giuseppe Maimone Editore, 2008.
- Di Marzo, Gioacchino. *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*. Palermo: Luigi Pedone Lauriel Editore, MDCCCLXIX.
- Di Marzo-Ferro, Girolamo. *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo*. Palermo: Tipografia di Pietro Pensante, 1858.
- Di Natale, Maria Concetta. "Scheda num. 62". In *L'arte del corallo in Sicilia*, a cura di Corrado Maltese e Maria Concetta di Natale. Palermo: Edizioni Novecento, 1986.
- . coord. *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Milano: Electa, 1989.
- . *I tesori nella contea di Ventimiglia. Oreficeria a Geraci Siculo*. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1995.
- . "Oreficeria e argenteria nella Sicilia occidentale al tempo di Carlo V". In Viscuso, Teresa, coord. *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, a cura di Teresa Viscuso, 69-86. Palermo-Siracusa: Ediprint, 1999.
- . *Gioielli di Sicilia*. Palermo: Flaccovio Editore, 2000, II ed. 2008.
- . coord. *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*. Milano: Charta, 2001.

- . “Rosalia Novelli Anna Fortino”. In *Siciliane. Dizionario biografico*, a cura di Marinella Fiume, 290-292. Siracusa: Emanuele Romeo Editore, 2006), 290-292.
- . coord. *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*. Palermo: Novecento, 2014.
- . “Cazzola (Causela) Marzio”. In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 126. Palermo: Novecento, 2014.
- . “Gagini Giuseppe”. In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 265-266. Palermo: Novecento, 2014.
- . “Gagini Nibilio”. In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 266-267. Palermo: Novecento, 2014.
- . “Licco (Colicco, Lo Licco) Francesco”. In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 360. Palermo: Novecento, 2014.
- . “I gioielli del Tesoro della Madonna di Trapani al Museo Pepoli”. In *Gioielli al Museo Pepoli. Un tesoro di arte e devozione*, a cura di Roberta Cruciana e Maria Concetta Di Natale. 27-40. Palermo: Palermo University Press, 2023.
- Di Natale, Maria Concetta e Abbate, Vincenzo, coord. *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*. Palermo: Novecento, 1995.
- Emanuele e Gaetani, Francesco Maria. *Della Sicilia Nobile*. Palermo: Stamperia de' Santi Apostoli, MDCCLVIII, parte 2 libro 3: 349-350.
- Garzoni, Tommaso. *La Piazza universale de' tutte le professioni del mondo*. Venezia: Vincenzo Somasco, 1585.
- Giuffrida, Antonino. “Memoriale di lo argento e di lo oro. Committenza e maestri argentieri nella Sicilia del Rinascimento”. In *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Maria Concetta di Natale, 632-645. Milano: Charta, 2001.
- Grasso, Santina e Maria Concetta Gulisano. *Mondi in miniatura le cere artistiche nella Sicilia del Settecento*. Palermo: Flaccovio Editore, 2011.
- Grasso, Santina. “L'arte gentile. Profilo biografico e artistico di Rosalia Novelli”. In *Voci d'artiste. Sofonisba Anguissola, Rosalia Novelli, Anna Fortino*, a cura di Santina Grasso, Maria Concetta Gulisano, Maria Ilaria Randazzo, Daniela Vullo, 37-63. Palermo: Kalós, 2018.
- . “Rosalia Novelli”. *Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 e '600*, a cura di Anna Maria Bava, Gioia Mori e Alain Tapié, 212-215. Milano: Skira, 2021.
- Griffey, Erin (coord.). *Sartorial Politics in Early Modern Europe. Fashioning Women*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- Groppi, Angela (coord.). *Il lavoro delle donne*. Roma-Bari: Laterza, 1996.
- Gulisano, Maria Concetta. “«A. Forino Fecit» Due opere ritrovate di Anna Fortino”. In Grasso, Santina, Concetta Gulisano, Maria Concetta, Randazzo Maria

- Ilaria e Vullo Daniela, 65-87. *Voci d'artiste. Sofonisba Anguissola, Rosalia Novelli, Anna Fortino*. Palermo: Kalós.
- Jones, Tania L. (coord.). *Women Artists in the Early Modern Courts of Europe (c. 1450-1700)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.
- Lomba Serrano, Concha; Morte García, Carmen; Vázquez Astorga, Mónica (coord.). *Las Mujeres y el universo de las artes. XV Coloquio de Artes Aragones (Zaragoza, 6 y 7 de marzo de 2019)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020.
- Laudani, Simona. "“Lavoranti senza statuto”. Donne e corporazioni in Italia durante l'età moderna". In *Studi in ricordo di Nino Recupero*, 63-83. Soveria Mannelli: Rubettino, 2004.
- Lollobrigida, Consuelo and Modesti, Adelina, eds. *Women in Arts, Architecture and Literature. Heritage, Legacy and Digital Perspectives*. Begijnhof: Brepols, 2023.
- Lombardo, Gabriella "Guilds in early modern Sicily. Causes and consequences of their weakness". PhD Thesis, London School of Economics, 2001.
- Margiotta, Rosalia Francesca. "Gioielli e suppellettili d'argento nelle corti dei Moncada tra XVI e XVII secolo". In *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, a cura di Jesús Rivas Carmona, 423-433. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.
- . *Beni mobili. Patrimonio artistico e committenti in Sicilia dalle fonti d'archivio tra XVI e XIX secolo*. Palermo: Palermo University Press, 2020.
- Marrubbi, Mario, coord. *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria. Il culto dell'Hodighitria in Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna*. Busto Arsizio: Nomos Edizioni, 2022.
- Molonia, Giovanni. "Gerbino Nicoletta". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 282. Palermo: Novecento, 2014.
- Mongitore, Antonino. *Palermo Divoto di Maria Vergine e Maria Vergine Protettrice di Palermo*. Palermo: Gaspare Bayona, MDCCXX.
- Novara, Lina, "Flexes Bernardo". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 252-253. Palermo: Novecento, 2014.
- Plebani, Tiziana, "I segreti e gli inganni dei libri di ricamo: uomini con l'ago e donne virtuose". *Nuova Serie*, vol. 50, num. 148 (1) (2015): 204-206.
- Ricci, Vittorio. "Una coppia d'eccezione nella Palermo del XVII secolo: Federico Colonna, Gran Connestabile del regno di Napoli e la moglie Margherita d'Austria Branciforti, pronipote di Carlo V". *Archivio Nisseno*, atti del convegno (Nicosia, 30 settembre-1 ottobre 2017), num. 22 (2018): 253-283.
- Rossi Doria, Anna (coord.). *A che punto è la storia delle donne in Italia*. Roma: Viella, 2003.

- Ruggieri Tricoli, Maria Clara. "Rizzotto Grazia". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta Di Natale 2:528. Palermo: Novecento, 2014.
- Rugolo, Carmela Maria. "Donne e lavoro nella Sicilia del basso Medioevo". In *Donne e lavoro nell'Italia Medievale*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Paola Galetti e Bruno Andreolli, 72. Torino: Rosenberg & Sellier, 1991.
- Sardina, Sardina. "Tra cielo e terra: la condizione vedovile a Palermo nel tardo medioevo". *Mediterranea. Ricerche Storiche*, a. XX, num. 58 (agosto 2023): 237-266.
- Scalisi, Lina, coord. *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte, la cultura nei secoli XVI-XVII*. Catania: Domenico Sanfilippo Editore, 2006.
- . "La Sicilia del Rinascimento. Susanna Gonzaga, contessa di Collesano". In *La nobleza y los reinos. Anatomía del poder en la monarquía de España, (siglos XVI-XVII)*, a cura di Adolfo Carrasco Martínez, 151-176. Madrid: Tiempo Emulado, 2017.
 - . "Susanna Gonzaga". In *Con l'Europa Accanto. Per un nuovo capitolo della storia dell'identità culturale siciliana*, a cura di Manuela D'Amore e Pina Travagliante, 15-18. Milano: Franco Angeli, 2017.
 - . "Sofonisba Anguissola alla corte dei Moncada. Tra potere, arte e cultura". *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, num. 2 (2019): 105-117.
- Sergio, Vincenzo Emanuele. *Memoria per la reedificazione della città di Messina e per il ristabilimento del suo Commercio*. Palermo: 1789, 23.
- Sinagra, Rossella. "Abbate Maria". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 1. Palermo: Novecento, 2014.
- . "De Blasi Giuseppina". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 173. Palermo: Novecento, 2014.
 - . "Di Lo Canalero Giacomo". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 208. Palermo: Novecento, 2014.
 - . "Dolce Emilia". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 219. Palermo: Novecento, 2014.
 - . "Giusti Vita". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 296. Palermo: Novecento, 2014.
 - . "Lucchese Antonina". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 384. Palermo: Novecento, 2014.
 - . "Sorrentino Cecilia". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 572. Palermo: Novecento, 2014.
 - . "Stabile Maria". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 577. Palermo: Novecento, 2014.

- . "Vitale Emanuela". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 609. Palermo: Novecento, 2014.
- Straussman-Pflanzer, Eve and Tostmann, Oliver (coords.). *By Her Hand. Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800*. New Haven and London: Yale University Press, 2021.
- Sterchx, Marjan. "Pride and Prejudice: Eighteenth-Century Women Sculptors and their Material practices". In *Women and Material Culture, 1660-1830*, a cura di Jennie Catheloor e Cora Kaplan, 92-98. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Terzo, Stefania. "Di Leonardo Giorgio". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 207. Palermo: Novecento, 2014.
- Terzo di Palazzolo, Antonino e Lupica, Lino. "I lavori delle claustrali". *La Ricerca Folklorica*, num. 24 (nov. 1991): 53-61.
- Travagliato, Giovanni e Ruffino, Daniela. "Gli archivi per le Arti decorative in Sicilia dal Rinascimento al Barocco. In Splendori di Sicilia". In *Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Maria Concetta di Natale, 742-791. Milano: Charta, 2001.
- Travagliato, Giovanni. "Pannico Antonello (Antonio)". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 473. Palermo: Novecento, 2014.
- Vadalà, Rita. "Avagnali (Avaquali) Tommaso". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 29. Palermo: Novecento, 2014.
- Vella, Yosanne. *Women in 18th Century Malta*. Malta: SKS, 2017.
- Vitella, Maurizio. "D'Agata Angelina". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 159. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Fortino Anna". In *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di Maria Concetta di Natale, 256. Palermo: Novecento, 2014.
- . "La ceroplastica ericina". In *Sacra et Pretiosa. Cerae*, a cura di Nicole Oliveri e Maria Oliveri, 43-49. Palermo: Il Genio Editore, 2022.

Reginalidad y perversidad en la *Weibermacht*. Brunegilda y Fredegunda en los grabados de la Edad Moderna¹

QUEENSHIP AND WICKEDNESS IN THE WEIBERMACHT. BRUNHILD AND FREDEGUND IN EARLY MODERN ENGRAVINGS

Nathaniel Sola Rubio

Universidad Jaume I

Resumen

Las figuras de Brunegilda y Fredegunda han estado unidas por un mito latente, disuadido por parte de la historiografía contemporánea. La historia de dos reinas cautivadas por la idea del poder, arrolladas por la codicia o el deseo y abocadas a un castigo cruel; una leyenda que sirve como premonición ante las expectativas de las mujeres y la complacencia de los hombres. A partir del concepto de la retórica visual propuesto por la *Weibermacht* (el Poder de las mujeres), el siguiente estudio se centra en el análisis de ambas figuras durante el período de la Edad Moderna, representadas mayormente a través de los grabados con un claro propósito moral o emblemático dirigido a encaminar la conducta de hombres y mujeres mediante los valores cristianos y su visión del género, ayudando a moldear, específicamente, el carácter regio.

Palabras clave

reginalidad; emblemática; poder; mujeres; *Weibermacht*; grabados.

1. Esta investigación forma parte de los proyectos I+D+i: *La recepción artística de la realeza visigoda en la Monarquía Hispánica (siglos XVI al XIX)*, PID2021-127111NB-I00 (Ministerio), e *Imaginario artístico de la Hispania Visigoda en los palacios reales del Barroco*. Código: 221572.01/1 (Universitat Jaume I).

Abstract

The figures of Brunhild and Fredegund have been linked by a latent myth, disregarded by part of contemporary historiography. The story of two queens captivated by the idea of power, overwhelmed by greed or desire, and destined for a bloody punishment; a legend that serves as a warning against the expectations imposed on women and the complacency of men. Drawing on the concept of visual rhetoric proposed by the *Weibermacht* (Power of Women), the following study focuses on the analysis of both figures during the Early Modern period, predominantly represented through engravings with a clear moral or emblematic purpose aimed at guiding the behavior of men and women, influenced by Christian values and their gender perspective, helping to shape, specifically, the character of royalty.

Keywords

Queenship; emblematic; power; women; *Weibermacht*; engravings.

La representación de las reinas o emperatrices de la antigüedad ha estado estrechamente vinculada a la formación moral de las jóvenes y la imagen de la monarquía en relación a la exhibición del poder dinástico. En el cariz de los *speculum reginae*, instrumentalizados a mediados del siglo XV, se apreciaba una corriente dirigida a la exaltación de las cualidades femeninas mediante la inclusión de arquetipos y modelos ilustrados como *exempla*². La contraposición de esta visión se halla en la temática de la *Weibermacht* o *Weiberlisten*, “traducido como el *Poder de las mujeres*, un fenómeno que adquirió un singular desarrollo en el Norte de Europa durante la Edad Media y el Renacimiento, convirtiéndose en un tropos artístico y literario que muestra a héroes y grandes hombres de la Antigüedad y de las Sagradas Escrituras sucumbiendo ante mujeres fuentes que emplean su astucia y belleza para dominarlos y ridiculizarlos”³.

Las creaciones literarias de carácter apologético que reivindicaban a la mujer fueron extensamente conocidas gracias a los manuscritos de Giovanni Boccaccio, Christine de Pizan o Martin Le Franc⁴. En ellos se manifestaba una

2. Emma Luisa Cahill Marrón, “*Veritas Temporis Filia*: Catalina de Aragón y la transformación de la educación regia femenina”, *Atalaya*, núm. 20 (2020): s.p. <https://doi.org/10.4000/atalaya.5031>.
3. Mariano Moret, “*Weibermacht* y *Strijd om de broek*. Palabras extrañas para una colección extraña”, en *El Poder de las mujeres. Ecos del Weibermacht en la Colección Mariano Moret*, coord. Mariano Moret Tevar (Sevilla: Consejería de turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía, 2023), 16.
4. Eukene Lacarra Lanz, “¿Quién ensalza a las mujeres y por qué? Boccaccio, Christine de Pizan, Rodríguez del Padrón y Henri Cornelius Agrippa”, en *Literatura y ficción “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. Marta Haro Cortés (Valencia: Servei de Publicacions Universitat de València, 2015), 80-81.

mirada favorable de las mujeres mediante la personificación de virtudes como la razón, la rectitud y la justicia, partiendo del género literario de la *Querelle des femmes*⁵. Como respuesta surgió la *Weibermacht*, que experimentó un notable auge artístico a través de la técnica del grabado. Dicha dualidad ha sido un constante sobre el paradigma de las mujeres a lo largo de la historia. Las heroínas o santas, son innegablemente herederas de Eva, la primera pecadora; sólo su fortaleza, sacrificio e intercesión podrían transformarlas en prefiguraciones de la Virgen, el ejemplo último de virtud⁶.

Bajo esta premisa, el siguiente estudio tiene como finalidad realizar una aproximación a las fuentes que ilustran a Brunegilda (Brunequilla, Brunilda o Brunehaut) y Fredegunda (Fredegundis o Frédégonde), dos reinas del período merovingio, en el compendio de la Edad Moderna. El objetivo es examinar la incorporación de sus figuras en los grabados de la época, con la pretensión de analizar la influencia de sus arquetipos en la emblemática. Asimismo, se estudiará la conexión con otras representaciones similares que buscaron orientar moralmente a las mujeres y reflexionar sobre su legítimo derecho para gobernar.

I. Choque de reinas: el imaginario de Fredegunda y Brunegilda en el contexto de la Edad Media

Como bien señaló Nerea Fernández, el estudio de las mujeres en la tardorromanía es un asunto muy discutido a nivel historiográfico⁷. A pesar de la imperante presencia masculina (especialmente en los textos y códigos legales), es necesario indagar en los procesos de los que estas fueron partícipes y su desempeño en la realidad política. En palabras de Andrea Pagès, todo aquello que involucra a la "conceptualización del poder", la cual atiende a las estrategias tradicionales: matrimonios, alianzas, linajes, etc., y a las nuevas categorías: redes clientelares, capacidad de influencia o autoridad, etc.⁸.

5. M. Victoria López-Cordón Cortezo, "Los estudios históricos sobre las mujeres en la Edad Moderna: estado de la cuestión", *Revista de Historiografía*, núm. 22 (2015): 180.

6. Hellen Diane Russell, *Eva/Ave: Women in Renaissance and Baroque Prints* (Washington: National Gallery of Art, 1990), 147-149.

7. Nerea Fernández, "El papel de las mujeres reales en la estructura de poder entre los siglos V-VI" (Trabajo Final de Máster, Universidad de León, 2016), 42.

8. Andrea Pagès, "El Queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica", *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, núm. 5 (2017): 49. <https://doi.org/10.15366/jfgws2017.5.005>.

Así, es posible destacar la existencia de tres vías principales relacionadas con el papel de las reinas durante el contexto de la antigüedad tardía europea: la hereditaria o el valor dinástico (más acusado en el territorio franco), la capacidad de establecer vínculos matrimoniales mediante tratados diplomáticos, y su función directa como transmisoras del poder real. La primera podría compararse con Gala Placidia o Fredegunda, la tendencia de engendrar un heredero varón con la finalidad de recibir protección y cuidados del reino⁹. La segunda categoría es posible aplicarla a la experiencia de la reina visigoda Gosvinta, quien casó a sus dos hijas, Galsvinta y Brunegilda, con los monarcas merovingios Chilperico I y Sigiberto I¹⁰, a razón de las necesidades coyunturales de la política exterior¹¹.

El poder de Gosvinta fue otorgado por su mediación como legitimadora de reyes. Ejemplo de ello fue la decisión tomada por Leovigildo al comprometerse con ella para reinar. Entre los beneficios otorgados por este enlace, sin duda se encontraba el respaldo de los miembros del séquito interno, quienes la apoyaban fielmente. Con la sucesión de Recaredo, este optó por adoptar a la reina viuda como madre¹², “esta característica legitimadora de las viudas ha quedado plasmada, a nivel documental, en algunos concilios visigodos del siglo VII d.C.”¹³.

La reina austrasiana Brunegilda también continuó ejerciendo una notable influencia política aún tras la muerte de su esposo. Se constituyó como regente de su hijo Childeberto II y, posteriormente, de sus nietos (Teudeberto II de Austrasia y Teuderico II de Neustria) e incluso de su bisnieto Sigiberto II, estando en el poder durante tres generaciones¹⁴. Todo ello deja entrever la influencia política de estas mujeres, la cual no estaba limitada a la relación con sus maridos, sino que otros factores conformaban los distintos caminos por los cuales obtener la autoridad.

Las hermanas Brunegilda y Galsvinta son conocidas por el largo período de conflictos bélicos desarrollado entre los reyes francos de Neustria y Austrasia, denominado la *Germanic Faide*, un sistema basado en la venganza que se inició en el 570 y finalizó en el 613 con la victoria de Clotario II, hijo de Fredegunda.

9. Fernández, “El papel de las mujeres reales”, 43

10. Gregorio de Tours, *Gregori episcopi Turonensis libri historiarum* X (Hannover: Hansche Buchhandlung, 1993), 27.

11. A. Isla Frez, “Reinas de los godos”, *Hispania*, núm. 217 (2004): 419. <https://doi.org/10.3989/hispania.2004.v64.i217.183>.

12. M.ª Rosario Valverde Castro, “Mujeres «viriles» en la Hispania visigoda. Los casos de Gosvinta y Benedicta”, *Stud. hist., H.ª mediev.*, núm. 26 (2008): 23.

13. Fernández, “El papel de las mujeres reales”, 47.

14. A. Jiménez Garnica, “Gosuintha, el fracaso del coniuix real”, *Stud. Hist., Historia Antigua*, núm. 26 (2008): 369.

Tras el asesinato de la visigoda Galsvinta, que según Gregorio de Tours fue instigado por el rey y su amante Fredegunda (luego esposa), Sigiberto I y Brunegilda reclamaron su dote respaldándose en la *faide* o *faida*¹⁵, declaración que ocasionó la fuerte enemistad entre los dos reinos. Cuando el rey Chilperico I fue asesinado (584), Fredegunda asumió la regencia de Neustria. Trascendió a la historia por su astucia y maquinaciones políticas para asegurar el trono de su hijo, siendo acusada de hostigar varios homicidios. Finalmente falleció en París cerca del año 597¹⁶. Mientras, odiada por gran parte de la nobleza de Austrasia que apoyaban a Clotario II, Brunegilda sufrió un cruel destino; fue arrestada y torturada durante tres días. Se la condenó a muerte en el 613, arrastrando su cuerpo atado a un caballo y un camello e incinerándola¹⁷. Sus descendientes fueron asesinados o fallecieron trágicamente.

En las fuentes escritas Gregorio de Tours lanzó duras acusaciones sobre la figura de Fredegunda, en contraste a su visión de la reina Brunegilda¹⁸. La facultad de aplicar calificativos morales a partir de las siguientes épocas responde al tercer método de Andrea Pagès sobre el estudio de la reginalidad: "la construcción de un modelo de reina para la práctica política"¹⁹. Las mayores representaciones de Brunegilda se centran en su matrimonio con Sigiberto I, narrado por Gregorio de Tours (*Libri historiarum* X, ca. 572) y los poemas de Venancio Fortunato (ca. 567-568). También se atisba una fuerte hostilidad hacia ella en la *Vida* de Desiderio de Vienne (615); el *Liber historiae Francorum* del 727; y la *Vida* de San Columbano de Jonas Bobbio escrito en el 650²⁰.

El castigo de Brunegilda fue plasmado en numerosas miniaturas de los siglos XIV y XV, en gran parte pertenecientes a las múltiples ediciones de las *Grandes Chroniques de France* o a los manuscritos de Boccaccio. Agnès Gra-ceffa dio una explicación sobre el énfasis por esta imagen, señalando que: "la frecuencia de las representaciones iconográficas modernas sobre la ejecución de Brunehaut, demuestran su importancia en la memoria colectiva. El proceso por el que fue ajusticiada, similar al de una regicida, sirve como doble ejemplo

15. Jiménez Garnica, "Gosuintha", 356.

16. Colette Beaune, "La mauvaise reine des origines. Frédégonde aux XIVe et XVe siècles", *Mélanges de l'école française de Rome, Italie et Méditerranée*, núm. 113(2001): 29. <https://doi.org/10.3406/mefr.2001.9622>.

17. José Manuel Pérez-Prendes, "Del mito de Friné al símbolo de Brunegilda. Observaciones sobre la percepción histórica del cuerpo femenino", *Cuadernos de Historia del Derecho*, núm. 2(2010): 498.

18. Juan Antonio Jiménez Sánchez y Elisabet Seijo Ibáñez, "Magia y desprestigio en la corte merovingia: el caso de Fredegunda", *Gerión. Revista de Historia Antigua*, núm. 38(2020): 236-237. <http://dx.doi.org/10.5209/geri.68592>.

19. Pagès, "El Queenship", 49.

20. Pérez-Prendes, "Del mito de Friné", 481.



Fig. 1. Anónimo, *Brunhilda de Austrasia siendo ejecutada*, c. 1375-1380. Miniatura de *Les Grandes Chroniques de France*, 2813, fo. 60. Biblioteca Nacional Francesa (BnF), Paris. (World History Encyclopedia).

del destino reservado a una reina que pretende ir más allá de su estatus, y de la supuesta violencia de la sociedad franca²¹.

Iconográficamente aparece como una mujer joven atada por los brazos y las piernas a dos o tres caballos. De esta forma se ilustró en el manuscrito fr. 2813 (Fig.1) correspondiente a una de las ediciones de las *Grandes Chroniques* (1375-1377), la cual fungió como modelo para Juana de Borbón, esposa de Carlos V de Francia. El programa iconográfico se centra en los fundamentos del poder ostentados por la reina, insistiendo en una serie de contramodelos. La representación de Brunegilda:

est plus inquiétant. Le texte par la bouche de Clotaire II dresse un réquisitoire détaillé et accablant de ses crimes (CGF, II, 72-74) [...] les crimes si nombreux et si odieux que l'enlumineur renonce à les figurer. Seule l'exécution de la coupable (f. 60v) est représentée et de manière

21. Traducción del autor. Véase en Agnès Graceffa, "Le pouvoir déréglé: Frédégonde, Brunehaut et l'historiographie masculine moderne", en *Il mondo alla rovescia. Il potere delle donne visto dagli uomini*, ed. Silvia Luraghi (Milan: FrancoAngeli, 2009), 27.

symbolique. La reine est attachée par les pieds à la queue d'un cheval, ses bras sont liés dand le dos [...]. Elle est figurée jeune alors qu'elle a plus de 70 ans, belle et couronnée, ce qui [...] et suggère plutôt quelque crime lié à des affaires de mœurs jetant l'opprobre sur la dynastie²².

Por otro lado, Colette Beaune realizó una exhaustiva recopilación historiográfica centrada en la figura de Fredegunda, analizando las referencias que surgieron a lo largo de los siglos XIV y XV. En su estudio subrayó cómo los autores acrecentaban la dualidad del personaje, presentándola no sólo como una mujer malévola, sino también como una regente eficaz²³. Primat (1273) la rechazó como mujer competente para cumplir las funciones del gobierno²⁴, aunque Vincent de Beauvais la aceptó con algunas condiciones²⁵, ya que su persona proporcionaba un respaldo fundamental sobre los inicios de la dinastía para defender la regencia de Blanca de Castilla²⁶. Primat enfatizó sus similitudes con la reina Brunegilda. La lujuria, el engaño, la maldad, la deslealtad y la malicia, son algunas de las conductas que se escapan de las normas cristianas y que ambas ejemplificaban²⁷.

A partir de 1370, tras el escrito del caballero Geoffroi La Tours Landry y²⁸ el *Vivat rex* (1405) de Jean Gerson, la historia de Fredegunda se confundirá con la de Brunegilda, comparándola con otras reinas de la antigüedad como Cleopatra o Helena²⁹. Este mismo error fue cometido por Boccaccio en el *De Casibus*³⁰. Con la regencia de Isabel de Francia, Fredegunda volverá a ser tomada como ejemplo de virtudes. Christine de Pizan dispuso un enfoque antitético de Fredegunda y Brunegilda en uno de los pasajes de *L'Avisión*, donde ambas reinas se enfrentan como "cruels leonas"³¹. La importancia que asumió

22. "es más preocupante. Por boca de Clotaire II, el texto elabora una acusación detallada y condenatoria de sus crímenes (CGF, II, 72-74) [...] los crímenes tan numerosos y tan atroces, que el iluminador se abstiene de representarlos. Sólo se representa la ejecución de la culpable (f. 60v), simbólicamente. La reina está atada por los pies a la cola de un caballo y tiene los brazos atados a la espalda [...]. Se la representa como una mujer joven, a pesar de sus 70 años, bella y coronada, lo que [...] sugiere que pudo haber cometido un crimen relacionado con un escándalo de moralidad que trajo oprobio a la dinastía". Christiane Raynaud, "La reine dans les Grandes Chroniques de France", en *The Medieval Chronicle*, ed. Erik Kooper (Amsterdam: Rodopi, 1999), 229. Traducción del autor.

23. Beaune, "La mauvaise reine", 29-44.

24. J. Viard, *Les grandes chroniques de France* (Paris: Société de l'Histoire de France, 1920), 310-330.

25. S. Lusignan, "V. de Beauvais et l'histoire du Speculum majus", *Journal des savants*, núm. 1 (1990): 97-124. <https://doi.org/10.3406/jds.1990.1532>.

26. Beaune, "La mauvaise reine", 32.

27. Beaune, "La mauvaise reine", 32.

28. Geoffroy de la Tour Landry, *Livre de l'éducation des filles* (Paris: A. de Montaignon, 1884), 141.

29. Jean Gerson, *Oeuvres complètes* (Paris: P. Glorieux, 1968), 1167.

30. Beaune, "La mauvaise reine", 36.

31. M. L. Towner, *L'Avisión Christine* (Washington: The Catholic University of America, 1932), 80.



Fig. 2. Anónimo, *Frédégonde et Clotaire II à la bataille de Droizoy*, s. XV. Miniatura de *Les Grandes Chroniques de France*, Lyon, BM, P.A. 030, f. 053v, 427 x 300 mm. Bibliothèque municipale de Lyon, Lyon. (World History Encyclopedia).

Fredegunda como buena mujer en comparación a Brunegilda, fue debido a su interpelación como madre. Esto se evidencia en la historia legendaria de la Batalla de Droizoy (592), donde la reina vence a la contingencia de Austrasia con su hijo en brazos³².

En las representaciones medievales de Fredegunda es recurrente el episodio de las torturas. En el suceso, la reina ordena castigar a varias mujeres en París acusadas de brujería tras el fallecimiento de su último hijo³³. Es común encontrar miniaturas que refieren al asesinato de Chilperico I o Galsvinta, donde Fredegunda aparece semioculta en alguno de los márgenes. También son interesantes las ilustraciones de la batalla de Droizoy (Fig. 2): Clotario II se encuentra a caballo en los brazos de su madre Fredegunda, quien exhibe los símbolos de la realeza mediante la corona y el vestido azul. De este modo,

32. Beaune, "La mauvaise reine", 40-41.

33. *Supplices des sorcières. Grandes Chroniques de France*, Paris, 1450-1475, 2610, f. 48v, Biblioteca Nacional Francesa (BnF), Département des Manuscrits, Paris.

"l'emphase porte donc sur la puissance militaire du souverain, qui est là encore indissociable de la dimension spirituelle de son autorité"³⁴.

Con las regencias de Ana de Beaujeu, Ana de Bretaña y Luisa de Saboya, las referencias fueron en aumento. El relato del humanista Paul Émile (*Historia Francorum*, 1516) cuenta con una loable descripción de Fredegunda característica de las "mujeres fuertes", narrando como: "actuó como un hombre, asumió el gobierno del reino y el cuerpo del rey, su hijo, inmiscuyéndose en todos los asuntos que surgían. Prestó juramento, celebró consejos e hizo la guerra"³⁵. De nuevo será mencionada por Jean Thenaud en el *Triunfo de la Justicia* (ca. 1517) en apoyo a la regencia de Luisa de Saboya. Es por ello por lo que "en los siglos XIV y XV, los orígenes de "la mala reina" tuvieron un destino paradójico. La necesidad de encontrar precedentes históricos para las regencias femeninas sin una base institucional jugó a su favor, pero muchos editores se resistían a separar las cualidades públicas y privadas"³⁶.

A finales del siglo XV la popularidad de ambas reinas decreció y tanto Brunegilda como Fredegunda fueron relevadas de la historia sobre mujeres ilustres, recuperadas parcialmente a finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. Estas constantes descripciones son aplicables al discurso de Esther Pascua Echegaray sobre las representaciones históricas de la reina Urraca: "como todos los productos historiográficos de cualquier siglo, los estereotipos [...] fueron fruto de la combinación de tradiciones recibidas y de contextos nuevos. Los resultados de estas combinaciones son empíricos y explican que determinadas épocas o autores puedan generar nuevas ideas y conceptos"³⁷.

2. La Edad Moderna como paradigma: Brunegilda, Fredegunda y el poder de las mujeres

A partir de la Edad Moderna la consolidación de la monarquía absoluta estaba más orientada a clarificar y fortalecer la legitimidad de las dinastías que en

34. "se hace hincapié en el poder militar del soberano, que, una vez más, es inseparable de la dimensión espiritual de su autoridad". Coline Gosciniak, "Illustrer les Grandes Chroniques de France vers 1400: le manuscrit Palais des Arts 30 de la Bibliothèque municipale de Lyon" (Tesis de Maestría, Universidad de Lyon, 2015), 93. Traducción del autor.

35. Traducción del autor. El texto original véase en Thomas Maissen, *Von der Legende zum Modell* (Basilea: Helbing und Lichtenhahn, 1994), 356-360.

36. Traducción del autor. El texto original véase en Beaune, "La mauvaise reine", 43.

37. Esther Pascual Echegaray, "Urraca imaginada: Representaciones de una Reina Medieval", *Arenal, Revisata de historia de las mujeres*, núm. 1(2014): 123. <https://doi.org/10.30827/arenal.v21i1.2263>.

enfatar las características individuales de cada gobernante³⁸. A razón de estos intereses, Étienne Pasquier (1581) se enfocó en dar una representación positiva de la reina Brunegilda³⁹, una visión retomada por el abate Dubos en el siglo XVIII⁴⁰. En su mayoría, autores como François Hotman, Claude Du Bosc de Montandré (*L'Apocalypse de l'Etat*, 1652) o François Eudes de Mezesay (*Abrégé chronologique de l'Histoire de France*, 1668), darán continuidad a la tradición historiográfica que las observó como regentes incapaces⁴¹. Una visión más romántica nació de escritos literarios como *Frédégonde et Brunnehaut, roman historique* escrito por Monvel (1775), la historia mítica conocida como el poema de los Nibelungos (*Nibelungenlied*), donde la valquiria Brunilda se ha comparado y confundido numerosas veces con Brunegilda⁴², o la ópera de Francesco Silvani, *Fredegonda*, estrenada en 1705⁴³.

Durante los siglos XVI-XVIII se constituyó un género ampliamente cultivado referente a los "catálogos de mujeres ilustres"⁴⁴, el cual fue ganando popularidad en la literatura y el arte gracias al Concilio de Trento, "pues consagraba el triunfo de las mujeres como sujetos de la restauración de los valores morales"⁴⁵. Vinculados al contexto de la *querelle*, también se presentaron listados de mujeres infames a las que se les hacía culpables de cometer graves prejuicios sobre la humanidad, tratando de minimizar los méritos de aquellas "excepcionales".

La representación de la "mujer fuerte" generó ambivalencias, evocando una mezcla de horror y fascinación al personificar la inversión de los roles de género y, con ello, la ruptura del orden social. Al mismo tiempo sugerían las "íntimas y contradictorias fantasías albergadas por los hombres y las mujeres

38. Rosa Ana Gutiérrez Lloret; Alicia Mira Abad y Mónica Moreno Seco, "Presentación: Las reinas y la legitimidad de la monarquía en España, siglos XVII-XX", *Historia y Política*, núm. 31(2014): 13-14.

39. Pierre-Jean Souriac, "Pouvoir pontifical et pouvoir monarchique dans les Écrits historiques d'Étienne Pasquier", en *Histoires Antiromaines. Chrétiens et Sociétés. Documents et Mémoires*, dir. Sylvio De Franceschi (Lyon: Larhra, 2011), 28.

40. Recordó el papel de Brunegilda como consejera y protectora de los intereses de su hijo durante la firma del Pacto de Andelot. Graceffa, "Le pouvoir déréglé", 30.

41. Graceffa, 29.

42. Clara Janés, *Guardar la casa y cerrar la boca. En torno a la mujer y la literatura* (Madrid: Siruela, 2015), 114.

43. *Fredegunda* es una ópera barroca de Reinhard Keiser en tres actos con libreto de Johann Ulrich König. El libreto (*Texbuch*) está basado en la adaptación alemana de un original italiano, la *Fredegunda* de Francesco Silvani, con música de Francesco Gasparini (Venecia 1705). La *Fredegunda* de Silvani y Gasparini también se representó en Braunschweig en 1712. Eulan Von Brooks, "Reinhard Keiser and his opera *Fredegunda*: A study in the history of early german opera" (tesis doctoral, Universidad de Texas, 1966), 16-93.

44. Inmaculada Rodríguez Moya, "Heroínas suicidas: la mujer fuerte y la muerte como modelo iconográfico en el Barroco", *Imago*, núm. 4 (2015): 424.

45. Rodríguez Moya, "Heroínas suicidas", 424.



Fig. 3. Maître des sujets de Boccace, *L'exécution de la reine Brunehaut*, ca. 1476. Grabado de la edición francesa del libro de Boccaccio *De casibus Illustrium virorum et mulierum*, publicado en Brujas por Colard Mansionde, vol.1-p.5, 0,193 x 0,162 m. Museo del Louvre, París.

de traspasar las fronteras genéricas establecidas⁴⁶. Artísticamente, la obra de 1647 del jesuita Pierre Le Moyne titulada *La galerie des Femmes fortes*, se erigió como un referente significativo. Está dedicada precisamente a la reina Ana de Austria y presenta veinte grabados de mujeres fuertes realizados por Abraham Bosse y Gilles Rousselet, y dibujados por Claude Vignon. En la misma época también destacó el tratado de Jacques du Bosc, *La femme heroïque* (1645), con los grabados de François Chaveau.

En este contexto, las imágenes de Brunegilda y Fredegunda expresaban la tendencia a la perversidad de las mujeres, acusadas de usar la astucia para usurpar el poder a los hombres. El castigo de Brunegilda en la edición francesa de 1476 sobre el *De casibus virorum* de Boccaccio (Fig. 3), pone de manifiesto dicha aproximación, considerándola una reina vengativa que ambicionaba gobernar por encima de los varones. Ello se atisba a través de la juventud

46. Mónica Bolufer Peruga, "Galerías de «mujeres ilustres» o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (SS. XV-XVIII)", *Hispania*, núm. 204 (2000): 224. <https://doi.org/10.3989/hispania.2000.v60.i204.566>.



Fig. 4. Matthäus Merian, *Fredegunda Ehebruch und Mord an ihrem Gemahl*, ca. 1629-1630. Grabado para el manuscrito de Johann Ludwig Gottfried, *Historische Chronica, Oder Beschreibung*, fo. 427, edición publicada en Frankfurt am Main (1710). Staatliche Bibliothek, Passau. Disponible en la Münchener Digitalisierungszentrum, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11348214?page=507&q=Chil>.

y la belleza con la que frecuentemente es representada, ya que las mujeres poderosas “son bellas que matan al enemigo, bellas que se matan a sí mismas, y que no dejan de ser bellas ni en medio de la más dolorosa agonía [...] mujer, sexo y muerte constituyen una combinación que, por una parte, alentó una misoginia basada en el peligroso poder sexual de la mujer [...], y por otra creó imágenes atractivas para los hombres que jugaban con la fantasía de poseer a aquellas poderosas mujeres”⁴⁷.

La imagen de Fredegunda fue incluida en el manuscrito de Johann Ludwig (Historische Chronica, oder Beschreibung der fürnehmsten Geschichten, so sich von Anfang der Welt, biß auff das Jahr 1619 zugetragen) publicado por primera vez en Frankfurt entre 1629-1630, junto a grabados realizados por Matthäus Merian. En el folio 209 (Fig. 4) se añadió la presentación de la reina bajo el título de *Fredegunda Ehebruch und Mord an ihrem Gemahl* (Fredegunda

47. Nuria Blaya Estrada, “Heroínas y pecadoras. Víctimas y seductoras. El miedo velado a un poder por desvelar”, en coord. Moret Tevar, *El poder de las mujeres*, 35.



Fig. 5. Pieter de Jode, *María Magdalena*, ca. 1590-1632. Grabado y aguafuerte, 262 x 179 mm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

comete adulterio y asesina a su marido)⁴⁸. En la escena se observa el interior de una alcoba. En un primer plano a la derecha, Fredegunda está peinándose el cabello mientras mira a un espejo. La corona yace sobre una mesa que hay frente a la reina. Tras ella, un hombre sostiene un objeto puntiagudo, el cual le acerca con cuidado por la espalda. Al fondo, detrás de dos perros frente al balcón, se encuentra la escena del asesinato al rey Chilperico I. Esta representación pudo haber sido extraída del grabado realizado por Pieter de Jode sobre la imagen de una Magdalena penitente⁴⁹ (Fig. 5); los ropajes, las joyas,

48. El *Liber historiae Francorum* explica que Fredegunda era la amante de Landerico (Laundry), el mayordomo de palacio (PLRE, IIIB, 764-765, Landericus [Landri]), y que para evitar que Chilperico I los castigase por el adulterio, decidieron asesinarlo y de paso culpar a Childeberto II de la muerte. Fredegunda emborrachó con vino a los asesinos (*emissae homicidae inebriati a vino a Fredegunde*) y estos mataron al monarca al regreso de una cacería (*Lib. hist. Franc. 35, MGH srm, 2, 301-304*). A pesar de que en principio solo se habla de embriaguez de los regicidas, el crimen fue relacionado también con maleficios practicados por Fredegunda. Jiménez Sánchez y Seijo Ibáñez, "Magia y desprestigio", 247.

49. También se conserva una copia impresa por Christoffel van Sichem fechada entre 1645-1657 en el Rijksmuseum (núm. de inventario: RP-P-2015-17-125-8).



Fig. 6. Jan Miense Molenaer, *Alegoría de la vanidad*, 1633. Óleo sobre lienzo, 102 x 127 cm. Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio). (Wikimedia Commons).

la pose y el fondo, siguen la iconografía planteada por Matthäus Merian para la apariencia de Fredegunda.

En las estampas es común encontrar composiciones con asuntos extraídos de la cultura popular que, en tono satírico, reflejan escenas de la vida cotidiana⁵⁰. Al darle un nuevo protagonismo a la mujer, el arte se pobló de miedos masculinos en forma de grotescas escenas. En el grabado de Matthäus Merian hay una inclinación estética hacia ambas vertientes con una clara intención moralizante. Fredegunda aparece inscrita a modo de una *femme fatale*, unida por la idea de la lujuria, el pecado y la muerte. La reina peinando sus cabellos y mirándose en el espejo constituye una alegoría de la vanidad, un arquetipo propio de esta época, referenciándose en obras como la de Jan Miense Molenaer (1633) (Fig. 6). Los símbolos del amor cortés con el juego de los perros, el



Fig. 7. Matthäus Merian, *Der Tod von Brunehieu*, ca. 1629-1630. Grabado para el manuscrito de Johann Ludwig Gottfried, *Historische Chronica, Oder Beschreibung*, fo. 432, edición publicada en Frankfurt am Main (1710). Staatliche Bibliothek, Passau. Disponible en la Münchener Digitalisierungszentrum, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11348214?page=507&q=Chil>.

amante rozando la espalda de la reina con el bastón, así como la preocupación por el aspecto físico ante las tareas del gobierno (véase la corona sobre la mesa y no en su cabeza) y el asesinato conjunto a la acción del adulterio, muestran una deliberada declaración de intenciones que conectan la violencia y el erotismo para desafiar el poder de las mujeres. Cuando la reina se niega a ceder su posición ante el varón, habrá consecuencias nefastas. Como moraleja ante esta revelación, en la siguiente página Matthäus Merian ilustró en un segundo plano el castigo de Brunegilda (Fig. 7).

La perspectiva moral sobre la conducta de ambas reinas y sus vilezas también se manifestó a través de las estampas creadas por Stephano Della Bella para el juego de cartas concebido por Jean Desmarets, destinado a la formación del joven Luis XIV. Conocido como el *Jeu des reynes renommées*, formaba parte de una serie de cuatro barajas de naipes publicadas en París desde 1644. El *Jeu des*

reynes se presentaba como un compendio que abarcaba reinas de la historia y la mitología, con el propósito de ofrecer referentes de comportamiento tanto positivos como negativos. El juego fue encargado por la regente Ana de Austria, quien desempeñaba un papel crucial en la educación del futuro soberano. De esta manera, Luis XIV aprendería a evitar el engaño y a distinguir las conductas apropiadas de cada género. Ello le serviría para reflexionar sobre “la gloria que produce la virtud y sobre la vergüenza y la desgracia que acompañan al vicio”⁵¹.

En total se seleccionaron cincuenta y dos reinas, organizadas en trece atributos: feliz, desafortunada, caprichosa, hábil, sociable, desvergonzada, buena mujer, cruel, sabia, piadosa, valiente, célebre y santa. Las reinas designadas por haber violado su papel como madres y esposas recibieron los peores rasgos del juego como impúdicas y crueles. Brunegilda y Fredegunda son mencionadas entre estas dos últimas, destacándose como ejemplos que contravenían los roles tradicionalmente asociados a la mujer (Fig. 8). Sin corona, con un abrigo de piel, las manos entrelazadas y un lujoso vestido, debajo de la figura se inserta la siguiente descripción de Brunegilda (Brunehaut): “Femme de Sigisbert Roy de Mets. Elle fit mourir plus de dix Rois ou fils de Rois de France entre autres elle prit par le pied le fils de Theodebert, et luy cassa la teste contre une colomne”⁵². Mientras, Fredegunda (Fredegonde), situada en la carta número seis, está representada con un vestido ceñido y escote pronunciado. Con el título de “impúdica”, ubicado en el margen superior de la figura, se describe de la siguiente forma: “concubine, puis femme de Chilperic roy de France qu’elle fit mourir, voyant qu’il auoit découuert sés adulteres avec Landry de la Tour”⁵³.

Las imágenes que referían a las impúdicas o prostitutas estaban relacionadas con la literatura popular de la época y, como sus homólogos visuales, no eran únicamente proveedoras de diversión, sino que actuaban como advertencias, mostrando a jóvenes cortesanas hermosas y ricamente vestidas⁵⁴. En la emblemática se hace una constante alusión a la prostituta de Babilonia (la Gran Ramera) como uno de los símbolos apocalípticos. A través de ella “se representa a todas las culturas paganas, así como la tentación de las riquezas y placeres materiales, en oposición a la vida del espíritu que defienden los adeptos a la

51. Naomi Lebens, “We made a blame game of your game”: Jean Desmarests, the *Jeu des Reynes Renommées*, and the *Dame des Reynes*”, *Early Modern Women*, núm. 1 (2017): 122.

52. “Esposa de Sigiberto, rey de Mets. Causó la muerte de más de diez reyes o hijos de reyes de Francia, entre otros cogió por el pie al hijo de Teodeberto y le rompió la cabeza contra una columna”. Traducción del autor.

53. “Concubina, luego esposa de Chilperic, rey de Francia, a quien mandó a matar cuando descubrió que había cometido adulterio con Landry de la Tour”. Traducción del autor.

54. Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft: Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederlandischen Malerei* (Berlin: Mann, 1970), 10.



Fig. 8. Stephano Della Bella, *Brunehaut* (*cruelle*, 8), *Fredegonde* (*impudique*, 6), 1644. Estampas para el manuscrito de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Jeu des reynes renommées*, 1644, grabado en acuarela, 8,8 x 5,5 cm. Biblioteca Nacional Francesa (BnF), París. Disponible en Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105222450/f45.item>.

fe cristiana”⁵⁵. Brunegilda y Fredegunda adoptan los atributos iconográficos de la ramera (lustrosos ropajes, joyas y tocados) para dar continuidad a la idea moralizante, sin ignorar que, bajo el prisma de la *Weibermacht*, en todas las mujeres habitaba la esencia del pecado.

La infidelidad vuelve a plantearse en la representación de Bernald Picart realizada para la edición de 1738 sobre el tratado de Claude M. Vanel y Henri Sauval, *Galanteries des rois de France* (ca. 1694) (Fig. 9). Fredegunda, sentada frente a un espejo, se peina los largos cabellos. A su espalda un hombre está acariciando su cuello con una “*baguette*”⁵⁶. Debajo de la acción se describe la

55. José Julio García Arranz, “La prostituta de Babilonia: el empleo de un emblema apocalíptico al servicio de la polémica religiosa durante la Edad Moderna”, en *Arte en Almedralejo y Tierra de Barros en los siglos XVI y XVII*, coord. Juan Diego Carmona Barrero y Matilde Tribiño García (Almedralejo: Asociación Histórica de Almedralejo, 2020), 16.

56. “Bastón; Vara o bastón de mando”. Traducción del autor.



Fig. 9. Bernard Picart, *Chilperik I bezoekt Fredegonde*, 1731. Estampa utilizada como ilustración en: Claude M. Vanel, y Henri Sauval, *Galanteries des rois de France* (Ámsterdam: Charles Moette, 1731), T.1, fo. 38, grabado, 142 x 88 mm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

Fig. 10. Atri. Alberto Durero, *Die eitle Frau*, 1493. Estampa utilizada como ilustración en: *Der Ritter Vom Turn* impresa por Michael Furter en Basilea (1493), grabado coloreado, 10 x 12,5 cm. Alemania. (Meisterdrucke Fine Arts Prints).



escena: “Chilperic revenant inopionement de la Chasse, et voulant sur prendre sa Femme Fredegonde, la touche avec sa baguette, ellë qui croyoit que c’etoit son Amant, laissa échaper quelques mots qui découvrirent au Roi, lintrigue qu’elle avoit avec Landri”⁵⁷. Posiblemente la imagen estuviese inspirada en el grabado de Matthäus Merian, debido a las similitudes iconográficas. Una vez más la vanidad y la soberbia son simbolizadas a partir de Fredegunda; su admiración narcisista es característica de la *mortalia facta peribunt* como mortal⁵⁸, recreándose en los emblemas de la doncella y la muerte. La reina se convierte en una prefiguración sobre el destino del rey y su inminente descenso. Asimismo, recuerda a la figura de la “coqueta” del *Der Ritter von Turn* (*Libro del Caballero de la Torre*), grabado atribuido a Durero y creado cerca de 1493 para la edición impresa de Michael Furter, donde una dama se peina a la vez que observa, en lo que debería ser su rostro, el trasero de un demonio en el espejo (Fig. 10).

57. “Chilperico regresó inesperadamente de cazar, y queriendo tomar a su esposa Fredegonde, la tocó con su “bastón”, ella que creyó que era su amante, dejó escapar unas palabras que descubrieron al rey la relación que tenía con Landri”. Traducción del autor.

58. Consuelo Tomé Viseda, “Mujer sorprendida por un esqueleto”, en *Del amor y la muerte. Dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional*, Elena Santiago Páez; Pilar Gómez Bedate e Ignacio Gómez Liaño (Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2001), 197.

Todas estas imágenes guardan una estrecha conexión con el género emblemático, el cual se erigió como un instrumento eficaz para encauzar la política moral, el espíritu y la doctrina cristiana de los ciudadanos. Compuesto de tres partes principales (figura, título y descripción), el emblema recurre a las figuras de la mitología y el imaginario para difundir las normas de comportamiento. Mediante ella se ofrecen modelos femeninos que sirven de admonición para los hombres. Como indicó Beatriz Antón, “el género emblemático recorrió con asiduidad a la figura de la mujer en sus diversos roles sociales de *puella*, *uxor* y *meretrix*”⁵⁹. Las imágenes de Fredegunda y Brunegilda se ponen de relieve en la combinación de “texto e imagen” para proveer, más allá de la figura histórica, una serie de directrices centradas en la mitificación de las fuentes y los criterios propios de cada época sobre el cuerpo y la mente de las mujeres como instigadoras del mal.

3. Conclusión

A pesar de las representaciones que han enfatizado lo inmoral de ambas reinas, existen otras fuentes que exaltan sus cualidades virtuosas, sin olvidar que esta relación ambivalente se estableció según la doble vertiente emanada de la doctrina de la Iglesia y los autores clásicos que equiparaban a la mujer, por una parte, con una criatura peligrosa, objeto de tentación y de pecado carnal; mientras que por otra se la rodeaba de un aura de exaltación y belleza propia del amor cortés⁶⁰.

Se pueden citar varios ejemplos donde se aboga por la defensa de las reinas como regentes y soberanas, destacando la cita de Fredegunda en *Le Livre de la Cité des Dames* (1405) de la ilustre Christine de Pizan. Este pasaje narra como “la Razón” cuenta la historia de la reina Fredegunda de Francia, quien con su audacia e ingenio idea una estratagema para engañar y vencer al enemigo, además de proteger a su reino del asedio en el que se encontraba⁶¹. Podemos observar el ingenio, la inteligencia e inventiva de esta mujer, que mostraba la importancia que podían tener las decisiones de las mujeres, no menos acertadas

59. Beatriz Antón Martínez, “El binomio mujer virtuosa/mujer perversa en los *Emblemata* (Amberes, 1565) de Adriano Junio”, en *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, eds. César Chaparro; José Julio García; José Roso y Jesús Ureña (Mérida: Editorial Regional de Extremadura, 2008), 826.

60. Julia Nurse, “She-Devils, Harlots and Harridans in Northern Renaissance Prints”, *History Today*, núm.7 (1998): 41-48.

61. Soledad Barrios y Vanina Guazzaroni, “Christine de Pizan y La Ciudad de las Damas: la mujer como sujeto jurídico activo”, *La Aljaba*, vol.15 (2011): 182.

que las que podrían “haber tomado los varones en su lugar”⁶². Fredegunda acude a la guerra para proteger a su reino en busca de justicia, utilizando el conflicto como un recurso para alcanzar la paz.

También aparece como ejemplo de virtud en el manuscrito del duque Medina de Torres de 1666, *Discurso histórico, jurídico y político*, estudiado por Laura Oliván, en el cual se hace una apología de las regentes a lo largo de la historia con el fin de defender el papel de Mariana de Austria frente a la Junta de Regencia nombrada en el Testamento de Felipe IV⁶³. Según la investigadora Inmaculada Rodríguez, las reinas mencionadas demostraban tres virtudes políticas capitales: la valentía, la prudencia y el amor materno hacia la conservación del poder de sus hijos⁶⁴.

Diego de Saavedra Fajardo indicó en su obra *Corona Ghotica Castellana y Austriaca* de 1646 el desprecio que los historiadores franceses habían arremetido contra la reina Brunegilda, quienes confundían su historia constantemente con la de Fredegunda. Describió sobre la sentencia a muerte de la reina:

[...] porque se excutó en Brunichilde el escarmiento, que al Juicio humano avia merecido Fradegunda. Heredó su hijo Clotario (como es ordinado) los odios della, y movió sus armas contra Brunichilde, a quien despues de varios sucesos prendió [...] Barvara crueldad executada en una Princesa hija, y madre de tan grandes Reyes, sin respeto à su sexo, ni à su edad que ya era de muchos años. [...] Esta demostración publica [...] hizieron creer al Vulgo, ya de antes irritado contra los Godos por los malos tratamientos de Crotilde, y por las guerras pasadas, que avia sido bien merecido el castigo de Brunichilde [...]. Esta voz admitida después ligeramente de algunos Historiadores Franzeses, dejaron tan afeada su fama, que dize Aimon, que una de las Sibilas avia profetizado los males y muerte que avia de causar esta Princesa⁶⁵.

No obstante, la historiografía las ha retratado como reinas crueles y vengativas que exhibieron su poder con estratagemas, utilizando la belleza o la autoridad

62. Christine de Pizan, *La Ciudad de las Damas* (Madrid: Ediciones Siruela, 1995), 57.

63. Laura Oliván Santaliestra, “Discurso jurídico, histórico, político: Apología de las reinas regentes y defensa del sistema polisindial, una manifestación de la conflictividad política en los inicios de la regencia de Mariana de Austria”, *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 28 (2003): 7-34.

64. Inmaculada Rodríguez Moya, “Uxores Austriae. Imágenes del poder femenino habsbúrgico en el siglo XVII”, en *Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma*, dir. Pablo González Tornel (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013), 121.

65. Diego de Saavedra y Fajardo, *Corona gothica, castellana y austriaca. Políticamente ilustrada. Parte Primera* (Münster: Casa de Juan Jansonio, 1646), 204.

para derrotar a los hombres y desestabilizar el reino. Las imágenes se han hecho eco de esta última vertiente. El cruel castigo impuesto a Brunegilda y la representación del adulterio de Fredegunda ponen énfasis en las vilezas advertidas por la *Weibermacht* y sus consecuencias. Ajenas a la realidad de sus contextos y enmarcadas en la visión decadente que la Edad Moderna tenía sobre la dinastía merovingia, sus imágenes son el reflejo de la dualidad persistente sobre las exigencias masculinas hacia los cuerpos femeninos. La muerte, la vanidad y la perversidad, se manifiestan por medio de sus figuras, en tanto que su traslación perduró en la memoria, dando continuidad a los valores intercedidos por la religión y el mito para mostrar el poder de las mujeres a partir de una imagen destructiva y mística, además de enfatizar el papel que asumieron como regentes de un pasado hostil y legendario.

Referencias bibliográficas

- Antón Martínez, Beatriz. "El binomio mujer virtuosa/mujer perversa en los *Emblemata* (Amberes, 1565) de Adriano Junio". En *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, editado por César Chaparro, José Julio García, José Roso y Jesús Ureña, 825-847. Mérida: Editorial Regional de Extremadura, 2008.
- Barrios, Soledad y Guazzaroni, Vanina. "Christine de Pizán y La Ciudad de las Damas: la mujer como sujeto jurídico activo". *La Aljaba*, vol.15(2011): 175-187.
- Beaune, Colette. "La mauvaise reine des origines. Frédégonde aux XI^{ve} et X^{ve} siècles". *Mélanges de l'école française de Rome, Italie et Méditerranée*, núm. 113(2001): 29-44. <https://doi.org/10.3406/mefr.2001.9622>.
- Blaya Estrada, Nuria. "Heroínas y pecadoras. Víctimas y seductoras. El miedo velado a un poder por desvelar". En *El Poder de las mujeres. Ecos del Weibermacht en la Colección Mariano Moret*, coordinado por Mariano Moret Tevar, 33-53. Sevilla: Consejería de turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía, 2023.
- Bolufer Peruga, Mónica. "Galerías de «mujeres ilustres» o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (SS. XV-XVIII)". *Hispania*, núm. 204(2000): 181-224. <https://doi.org/10.3989/hispania.2000.v60.i204.566>.
- Cahill Marrón, Emma Luisa. "Veritas Temporis Filia: Catalina de Aragón y la transformación de la educación regia femenina". *Atalaya*, núm. 20(2020): s.p. <https://doi.org/10.4000/atalaya.5031>.
- De la Tour Landry, Geoffroy. *Livre de l'éducation des filles*. París: A. de Montaignon, 1884.

- De Pizan, Christine. *La Ciudad de las Damas*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.
- De Tours, Gregorio. *Gregori episcopi Turonensis libri historiarum* X. Hannover: Hansche Buchhandlung, 1993.
- Fernández, Nerea. "El papel de las mujeres reales en la estructura de poder entre los siglos V-VI". Trabajo Final de Máster, Universidad de León, 2016.
- García Arranz, José Julio. "La prostituta de Babilonia: el empleo de un emblema apocalíptico al servicio de la polémica religiosa durante la Edad Moderna". En *Arte en Almendralejo y Tierra de Barros en los siglos XVI y XVII*, coordinado por Juan Diego Carmona Barrero y Matilde Tribiño García, 11-28. Almendralejo: Asociación Histórica de Almendralejo, 2020.
- Gerson, Jean. *OEuvres complètes*. París: P. Glorieux, 1968.
- Gosciniak, Coline. "Illustre les Grandes Chroniques de France vers 1400: le manuscrit Palais des Arts 30 de la Bibliothèque municipale de Lyon". Tesis de maestría, Universidad de Lyon, 2015.
- Graceffa, Agnès. "Le pouvoir déréglé: Frédégonde, Brunehaut et l'historiographie masculine moderne". En *Il mondo alla rovescia. Il potere delle donne visto dagli uomini*, editado por Silvia Luraghi, 25-38. Milán: FrancoAngeli, 2009.
- Gutiérrez Lloret, Rosa Ana; Mira Abad, Alicia y Moreno Seco, Mónica. "Presentación: Las reinas y la legitimidad de la monarquía en España, siglos XVII-XX". *Historia y Política*, núm. 31 (2014): 13-19.
- Isla Frez, A. "Reinas de los godos". *Hispania*, núm. 217 (2004): 409-434. <https://doi.org/10.3989/hispania.2004.v64.i217.183>.
- Janés, Clara. *Guardar la casa y cerrar la boca. En torno a la mujer y la literatura*. Madrid: Siruela, 2015.
- Jiménez Garnica, A. "Gosuintha, el fracaso del conuix real". *Stud. Hist., Historia Antigua*, núm. 26 (2008): 345-373.
- Jiménez Sánchez, Juan Antonio y Seijo Ibáñez, Elisabet. "Magia y desprestigio en la corte merovingia: el caso de Fredegunda". *Gerión. Revista de Historia Antigua*, núm. 38 (2020): 227-257. <http://dx.doi.org/10.5209/geri.68592>.
- Lacarra Lanz, Eukene. "¿Quién ensalza a las mujeres y por qué? Boccaccio, Christine de Pizan, Rodríguez del Padrón y Henri Cornelius Agrippa". En *Literatura y ficción "estorias", aventuras y poesía en la Edad Media*, editado por Marta Haro Cortés, 75-90. T.1. Valencia: Universitat de València, 2015.
- Lebens, Naomi. "We made a blame game of your game": Jean Desmarets, the Jeu des Reynes Renommées, and the Dame des Reynes". *Early Modern Women*, núm. 1 (2017): 119-131.
- López-Cordón Cortezo, M. Victoria. "Los estudios históricos sobre las mujeres en la Edad Moderna: estado de la cuestión". *Revista de Historiografía*, núm. 22 (2015): 147-181.

- Lusignan, S. "V. de Beauvais et l'histoire du Speculum majus". *Journal des savants*, núm. 1(1990): 97-124. <https://doi.org/10.3406/jds.1990.1532>.
- Maissen, Thomas. *Von der Legende zum Modell*. Basilea: Helbing und Lichtenhahn, 1994.
- Moret, Mariano. "Weibermacht y Strijd om de broek. Palabras extrañas para una colección extraña". En *El Poder de las mujeres. Ecos del Weibermacht en la Colección Mariano Moret*, coordinado por Mariano Moret Tevar, 15-31. Sevilla: Consejería de turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía, 2023.
- Nurse, Julia. "She-Devils, Harlots and Harridans in Northern Renaissance Prints". *History Today*, núm. 7(1998): 41-48.
- Oliván Santaliestra, Laura. "Discurso jurídico, histórico, político: Apología de las reinas regentes y defensa del sistema polisinodial, una manifestación de la conflictividad política en los inicios de la regencia de Mariana de Austria". *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 28 (2003): 7-34.
- Pagès, Andrea. "El Queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica". *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, núm. 5 (2017): 47-56. <https://doi.org/10.15366/jfgws2017.5.005>.
- Pascual Echegaray, Esther. "Urraca imaginada: Representaciones de una Reina Medieval". *Arenal, Revista de historia de las mujeres*, núm. 1(2014): 121-152. <https://doi.org/10.30827/arenal.v21i1.2263>.
- Pérez-Prendes, José Manuel. "Del mito de Friné al símbolo de Brunegilda. Observaciones sobre la percepción histórica del cuerpo femenino". *Cuadernos de Historia del Derecho*, núm. 2 (2010): 471-505.
- Raynaud, Christiane. "La reine dans les Grandes Chroniques de France". En *The Medieval Chronicle*, editado por Erik Kooper, 226-240. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- Renger, Konrad. *Lockere Gesellschaft: Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederlandischen Malerei*. Berlin: Mann, 1970.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. "Heroínas suicidas: la mujer fuerte y la muerte como modelo iconográfico en el Barroco". *Imago*, núm. 4 (2015): 423-437.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. "Uxores Austriae. Imágenes del poder femenino habsbúrgico en el siglo XVII". En *Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma*, dirigido por Pablo González Tornel, 119-153. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013.
- Russell, Hellen Diane. *Eva/Ave: Women in Resaissance and Baroque Prints*. Washington: National Gallery of Art, 1990.

- Saavedra y Fajardo, Diego de. *Corona gothica, castellana y austriaca. Políticamente ilustrada. Parte Primera*. Münster: Casa de Juan Jansonio, 1646.
- Souriac, Pierre-Jean. "Pouvoir pontifical et pouvoir monarchique dans les Écrits historiques d'Étienne Pasquier". En *Histoires Antiromaines. Chrétiens et Sociétés. Documents et Mémoires*, dirigido por Sylvio De Franceschi, 11-34. Lyon: Larhra, 2011.
- Tomé Viseda, Consuelo. "Mujer sorprendida por un esqueleto". En *Del amor y la muerte. Dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional*, editado por Elena Santiago Páez, Pilar Gómez Bedate e Ignacio Gómez Liaño, 197. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2001.
- Towner, M. L. *L'Avisión Christine*. Washington: The Catholic University of America, 1932.
- Valverde Castro, M.^a Rosario. "Mujeres «viriles» en la Hispania visigoda. Los casos de Gosvinta y Benedicta". *Stud. hist., H.^a mediev.*, núm. 26(2008): 17-44.
- Viard, J. *Les grandes chroniques de France*. Paris: Société de l'Histoire de France, 1920.
- Von Brooks, Eulan. "Reinhard Keiser and his opera Fredegunda: A study in the history of early german opera". Tesis doctoral, Universidad de Texas, 1966.
- Fuentes manuscritas
- Grandes Chroniques de France. Biblioteca Nacional Francesa (BnF). París. Fondos: Département des Manuscrits, 2610.

Moda

La imagen femenina del siglo XVIII en España: la *petimetra* y su trascendencia en el imaginario colectivo

THE FEMALE IMAGE OF THE 18TH CENTURY
IN SPAIN: THE PETIMETRA AND ITS SIGNIFICANCE
IN THE COLLECTIVE IMAGINATION

Beatriz Romero Chaves

Universidad de Sevilla

Resumen

Este artículo se propone establecer y analizar la gran repercusión que tuvo la figura de la *petimetra* en la sociedad española del siglo XVIII. La *petimetra*, de origen francés, se convertiría así en una imagen emblemática, a pesar de haber sido tratada principalmente de forma despectiva desde su aparición y así se reflejó en la escena cultural y artística. Sin embargo, el gusto afrancesado por las altas clases españolas la encumbró y llevó al deseo de emulación por parte de muchas damas dieciochescas, en un momento en el que las modas parisinas eran consideradas como el máximo exponente del buen gusto y del prestigio social. Desde el ámbito artístico, hasta el literario y musical, acaparó todo el protagonismo social del momento, dejando una gran estela que perduraría también en el siglo posterior.

Palabras clave

Petimetra; siglo XVIII; España; imagen femenina; arte; cultura.

Abstract

This article aims to establish and analyze the great impact that the figure of the *petimetra* had on Spanish society in the 18th century. The fop, of French origin, would thus become an emblematic image, despite having been treated mainly in a derogatory manner since its appearance and was thus reflected in the cultural and artistic scene.

However, the French taste of the Spanish upper classes elevated her and led to the desire for emulation on the part of many eighteenth-century ladies, at a time when Parisian fashions were considered the greatest exponent of good taste and social prestige. From the artistic to the literary and musical spheres, it captured all the social prominence of the moment, leaving a great trail that would also endure in later century.

Keywords

Petimetra; 18th century; Spain; female image; art; culture.

I. Introducción

Durante el siglo XVIII, se produjo un aumento del sentimiento fervoroso y patrio en España. Ello desembocó en un fuerte rechazo del gusto extranjerizante de los petimetres por parte de los defensores de los valores patrióticos tradicionales, más aún en el caso de Francia, asociada con la ligereza, la moda y la vanidad. Así irrumpieron el término *petimetre*; la misma palabra es un galicismo que proviene de la forma “*petit maître*”. Las primeras referencias al mismo aparecen en la literatura española en la década de 1720, percibiéndolo como un joven exageradamente preocupado por seguir el gusto de las modas. Para expresar el amaneramiento del *petimetre*, se empleaban también nombres como *currutaco*, término utilizado en España, en México y Perú para referirse al mismo personaje¹; así como *pirracas* o *pisaverdes*, este último ya se había usado en el siglo XVII para referirse a personajes masculinos de cuestionada virilidad que parecen caminar en puntas de pie y resultan ridículos², pero lo más común era utilizar el vocablo *petimetre*³.

-
1. Claudia Rosas, *Género y mujeres en la historia del Perú. Del hogar al espacio público* (Perú: Fondo Editorial de la PUCP, 2019), 321.
 2. Josep Maria Sala Valldaura, “El erotismo y la modernidad de La petimetra, de Nicolás Fernández de Moratín”, *Scriptura*, núm. 19/20 (2008): 110.
 3. Ana María Díaz Marcos, *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)* (Cádiz: Servicio Publicaciones UCA, 2006), 82-83.

Gaite describe con sorna a estos *petimetres* que ocupaban la atención de la sociedad española dieciochesca:

Jóvenes de familias ricas, aun cuando no necesariamente aristócratas que, antes de venir a deslumbrar a sus paisanos e implantar en la corte el último grito de la moda masculina, se habían dado una vueltecita por diversos países, a “correr cortes”—como se decía en la época— de las cuales traían, más o menos prendida con alfileres, una flamante jerga de galicismos que se apresuraban a implantar⁴.

Estas apreciaciones coinciden plenamente con las descripciones anecdóticas de los *petimetres* ya en la última década del siglo XVIII⁵.

La versión femenina, llamada *petimetra*, también obtuvo una gran fama en todo el país desde principios de siglo, despertando más detractores que defensores. Por ejemplo, en Madrid, la prensa solía describirla como una mujer sensual con una rutina de belleza femenina, como la visita habitual de la peluquera⁶ y la necesidad de hacer cuatro veces al día la toilette⁷, resaltando así una percepción frívola.

La *petimetra* formó parte de las imágenes femeninas caricaturescas del XVIII, junto a las mandonas, perezosas, manirrota y juerguistas, objeto de burla y escarnio, opuestas completamente al modelo sancionado por las “buenas costumbres”⁸. Sin embargo, las propias *petimetras* estaban muy orgullosas de serlo y de interpretar escrupulosamente las nuevas modas que se imponían⁹, aunque incluso se las calificara satíricamente de “superfinas”¹⁰.

Ciertamente, la *petimetra*—contrapartida al *petimetre*— representaba el lujo extranjero preferido, que era visto como un asalto a la industria, las costumbres y la autoridad española. El nombre de *petimetra* llegó a usarse como un adjetivo, a veces denotando el grado de cosificación que habían alcanzado las mujeres en la búsqueda de realzar su hermosura¹¹. Téngase en cuenta que, la

4. Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del XVIII en España* (Barcelona: Anagrama, 1987), 73.

5. *Diario Histórico y Político de Sevilla*, 19 de junio de 1793, 679.

6. Tara-Joy Mona Zanardi, Tara-Joy, *National Imaging and Artistic Rendering. The Creation of the Spanish 'type,' 1750-1830* (Virginia: Universidad de Virginia, 2003), 32.

7. Federico Carlos Sáinz de Robles, *Madrid: autobiografía* (Barcelona: Penguin Random House, 1957), 687.

8. Mónica Bolufer Peruga, et al., *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII-XX)* (Madrid: Instituto de la Mujer, Ministerio de Igualdad, 2008), 82.

9. Pablo Mendoza de los Ríos, *Epítome de la portentosa Vida y Milagros de la Gran Virgen y Proto-martyr Santa Tecla* (Burgos: Imprenta de los Herederos de Juan de Villar, 1737), 215.

10. *El Corresponsal del Censor*, Madrid, 1 de enero de 1786, 752.

11. Martín Gaité, *Usos amorosos del XVIII en España*, 55.

belleza, resultaba ser en realidad un compendio de los rasgos morales con que el siglo XVIII caracterizó a la mujer: tierna y débil, pudorosa, tímida y coqueta, para despertar los deseos del hombre¹².

Poco a poco, las palabras, el lenguaje, las modas, los aires, así como las ostentaciones de la nobleza, llegaron a la clase media y de las más altas descendían a las más bajas, esto hizo que, a finales de siglo, apenas se distinguiera la *petimetra* de la gran dama. Esta mujer llegó a tener incluso el mismo peluquero, el mismo sastre, el mismo portero que el de la gran dama, que no se podía vestir sola¹³. También para gran parte de la sociedad española, la *petimetra* del siglo XVIII era considerada la versión femenina del elegante que copia a París y sus señoritos, pero que sigue llevando la recia católica del siglo XVII¹⁴. Las figuras estereotipadas de la *petimetra* —como dama, coqueta y dominante— y del “cortejo” —su acompañante en todos los actos sociales, e incluso íntimos— fueron interpretadas como un mal social muy extendido, cuando, en realidad, solo una selecta élite de la aristocracia participó de aquellas prácticas¹⁵.

A las *petimetras* españolas tampoco les importaba la reputación de seducir a los hombres para su propio provecho, hasta el punto de hacerles perder la cabeza, adelantándose a lo que en el siglo siguiente sería la *femme fatale*. En otras ocasiones, eran los hombres sin recursos económicos los que las seducían por puros intereses económicos. Una imagen que fue bastante generalizada durante el último tercio del siglo XVIII¹⁶.

La fama de disponer de una *petimetra* por parte de cualquier hombre fue ganando peso en la época. En esta misma línea, la prensa dio difusión a una obra titulada *Anatomía del corazón de una petimetra del Dr. Lorenzo Pignotti, traducida al Frances por Mr. Berenguer: puesta en Castellano por D. Antonio Cagigal* (1788), que tuvo bastante éxito en las librerías madrileñas¹⁷. En dicha obra, vuelve a quedar patente esta idea de frívola y superficial: “Dulce sexo de mi vida, si en alguna ocasión, mi numen se ha empleado en señalar los senderos de vuestros caprichos, es muy cierto que, en vez de agraviaros, habéis sido las primeras en aplaudir la mofa de vuestras ligerezas”¹⁸.

12. Bolufer Peruga, et al., *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII-XX)*, 266.

13. Ana María Hidalgo Ogáyar, “La mujer madrileña en Don Ramón de la Cruz: literatura y realidad”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Instituto de Estudios Madrileños, núm. 24 (1987): 280.

14. Fernando Díaz-Plaja, *La sociedad española, desde los orígenes hasta nuestros días* (Barcelona: Plaza & Janés, 1972), 400-403.

15. Antonio Gil Ambrona, *Historia de la violencia contra las mujeres: misoginia y conflicto matrimonial en España* (Madrid: Cátedra, 2008), 356.

16. *El Corresponsal del Censor*, Madrid, 1 de enero de 1786, 220.

17. *Diario de Madrid*, 1 de enero de 1788, 1071.

18. Lorenzo Pignotti, *La anatomía del corazón de una petimetra del Doctor Lorenzo Pignotti, traducida*

El término *petimetra* también se usó peyorativamente con cierta frecuencia por parte de los hombres: “[...] qué se ha de esperar entonces de una tropa solamente pulcra pía, petimetra, y por consiguiente afeminada y pusilánime?”¹⁹.

En contraposición a la *petimetra*, se encontraba la maja —otra figura prototípica del momento—, la cual encarnaba el ideal popular femenino. La primera de ellas representaba la vanidad y la escasez de laboriosidad. El resultado fue considerarla como alguien que descuidaba sus deberes patrióticos. Mientras que las majas usaban prendas de vestir consideradas españolas, las *petimetras* a veces también lucían mantillas y basquiñas, que a menudo se entremezclaban con la vestimenta europea y generalmente las usaban en la iglesia y en el paseo. Todas las mujeres tenían basquiña y mantilla en la segunda mitad del siglo XVIII, costumbre que se extendería hasta principios del siglo XIX. Entre las pobres eran las prendas más caras e importantes, entre las ricas eran unas más entre la larga lista de vestidos a la moda, pero siempre las tenían²⁰. La basquiña solía ser de tela rica; la mantilla podía verse en color negro o blanco; en un principio fue de seda en verano y de lana en invierno, pero con la moda de la muselina terminó realizándose casi siempre con esta tela²¹. Con toda esta tendencia, se podía ser *petimetra* con un vestido francés lo mismo que con una basquiña y mantilla a la última moda²². Los artistas representan a ambos tipos como figuras contemporáneas que poblaron los espacios urbanos de Madrid²³. Sin embargo, en algunas ocasiones, la *petimetra* y la maja de taco se confunden, al igual que el chulo y el usía, ya que tanto en majas como en *petimetras* aparecen el mantón de humo o *viento tejido*, la mantilla y los *farbalás*, datos que demuestran el origen urbano de éstas, representando a tipos pseudonacionales que luego se difunden en el sur de España²⁴. La visión romántica de viajeros y viajeras foráneos también resultó determinante para la configuración del prototipo de maja —que se extendería a Andalucía— y que terminaría repercutiendo en las representaciones artísticas. Una figura, que fusionaba principalmente las ideas de la feminidad tradicional española con la bailaora de flamenco y la mujer gitana, provocando entre los extranjeros un mayor interés hacia la maja que hacia la *petimetra*²⁵.

al francés por Mr. Berenguer, y últimamente puesta en castellano por Don Antonio de Cacicgal (Madrid: Imprenta de Don Pedro Marín, 1788), 2.

19. *Correo de Madrid (ó de los ciegos)*, 11 de abril de 1789, 815.

20. Amelia Leira, “La moda española en 1808”, *Comité Científico del Museo del Traje* (2008): 219.

21. Amelia Leira, “El vestido y la moda en tiempos de Goya”, *Anales del Museo Nacional de Antropología* (1997): 185.

22. Amelia Leira, “El traje nacional”, *Modelo del mes. Septiembre, Ciclo 2004* (2004): 5.

23. Tara Zanardi, *Framing Majismo. Art and Royal Identity in Eighteenth-Century Spain* (Pennsylvania: Penn State University Press, 2016), 230.

24. Joaquín Díaz, *El traje en Andalucía. Estampas del s. XIX* (Sevilla: Fundación Machado, 1996), 34.

25. Beatriz Romero, “La maja gaditana y la maja sevillana: similitudes y diferencias”, *HUM-171*.

Por otra parte, el atuendo de maja con mantilla sería utilizado igualmente por las mujeres de la alta sociedad dieciochesca, como se advierte en el *Retrato de la duquesa de Alba de luto* que realizó Francisco de Goya (1797, óleo sobre lienzo, Sociedad Hispánica de América, Estados Unidos). El autor realizaba en esta misma época una serie de grabados en los que pueden apreciarse mujeres con mantillas, destacando la titulada *Chitón* de la serie *Caprichos*, precisamente por reflejar una crítica de estas jóvenes nobles y aristócratas.

También durante el siglo XIX, la indumentaria de maja sevillana fue utilizada por las damas decimonónicas, como la duquesa de Montpensier y la emperatriz Eugenia de Montijo, relegando la idea de que esta indumentaria solo debía ser utilizada por las clases populares de la ciudad²⁶.

Sin embargo, en algunas partes de España, la definición queda más evidente. Así, en el Madrid dieciochesco la maja va a representar el tipo de mujer opuesto a la *petimetra*. Si esta última pertenecía normalmente a la clase acomodada y se distinguía por el gusto por lo foráneo²⁷, la maja va a pertenecer a la clase popular, representante de lo castizo²⁸. Además, la prensa madrileña solía referirse a la petimetra destacando sus comportamientos vanidosos y triviales: "Es el vicio: el querer mantener el ayre (sic) de petimetra: el temor de perder el talle, dejando por algún tiempo la cotilla [...] en fin es la moda: es la maldita moda"²⁹.

En definitiva, la idea general sobre la *petimetra* española era que debía pasarse el día cuidando su aspecto y adquiriendo vestidos a la última moda francesa, para dejarse halagar y seducir por los hombres: "Vi llegar mil petimetras á quien dos diablos pequeños que parecían orteras (sic) hacían mil cumplimientos"³⁰.

Además, se las presuponía desagradables en el trato con otras mujeres, debido a su carácter envidioso y sus ansias de ambición, generalizándose una férrea creencia de competitividad entre ellas:

Ninguna llega, ni con mucho, al furor, que ocasiona la del peynado. En las demás cosas se saben consolar. Si otra lleva más bella bata, mejores encajes, ò más ricos diamantes, hay recursos para no ser tenida en

Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. Nuevas Investigaciones (2022): 12.

26. Beatriz Romero, "La maja gaditana y la maja sevillana", 219.

27. Simón Pedro Izcará Palacios, *Mujer y cambio de valores en el Madrid del siglo XVIII* (México: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2004), 84.

28. José Martínez Ruiz (Azorín), *Ni sí, ni no* (Barcelona: Destino, 1965), 101.

29. *El Pensador*, Madrid, 7 de julio de 1762, 25-26.

30. *Correo de Madrid (ó de los ciegos)*, 11 de abril de 1789, 372.

menos; pero en quanto à los peynados sobresalientes, no hay arbitrio, ni tampoco tolerancia: de suerte, que si una petimetra pudiese adivinar, que en el concurso à que vá, havia (sic) otra peynada de mejor gusto, creo que se pudiera apostar mil contra uno, à que la matarian antes, que hacerla exponer à este desayre³¹.

Estas premisas fueron comunes en todo el país, dejándose sentir de manera especial tanto en la capital³², como en el Cádiz de la Ilustración, donde los sectores más populares y tradicionalistas se sintieron rechazados y postergados ante las nuevas costumbres extranjerizantes. Una serie de tipos y de comportamientos que, en parte, recogían el fermento de ciertas tradiciones andaluzas pero que también fueron creadas, como pudo suceder con el cante y el baile flamenco³³. En el caso gaditano es muy probable que la presencia durante el siglo XVIII de una importante colonia de comerciantes extranjeros contagiase con sus hábitos a la nueva burguesía de negocios local. Y esa ostentación de los gustos foráneos y cosmopolitas bien pudo obligar a las clases populares a extremar sus gustos e indumentarias de siempre, como forma de neutralizar la ofensiva modernizadora.

2. Representaciones de la *petimetra* en el arte dieciochesco español

Como ya se esperaba, este personaje femenino superficial por excelencia del siglo XVIII, también se percibió como una mujer de carácter coqueto y con disponibilidad sexual en el arte. *El Quitasol* (Francisco de Goya, 1777, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Nacional del Prado), retrata un evidente flirteo ya visto en los amantes jóvenes que representaban en Francia artistas como François Boucher y Jean-Honoré Fragonard³⁴. Entre las estampas grotescas y ridículas de Goya, se encuentra por ejemplo un viejo vestido de guerrero y una vieja *petimetra*, y otras dos de *petimetre* y *petimetra* muy galanes vestidos de gallo y gallina³⁵. Hay que señalar que, para Goya, no fue un descrédito pintar *petimetras* vestidas estilo Imperio, al igual que retrató a la mujer popular que

31. *El Pensador*, Madrid, 7 de agosto de 1767, 84.

32. *El Censor*, Madrid, 1 de diciembre de 1781, 304.

33. Alberto González Troyano, "Del plebeyismo al señorito. Notas para una teoría de la recepción del flamenco", *Música oral del Sur. Revista internacional*, Junta de Andalucía, núm. 6 (2005): 62.

34. Jennifer Milam y Melissa Hyde, eds., *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe* (United Kingdom: Taylor & Francis, 2017), 310.

35. Edith Helman, *Los "caprichos" de Goya* (Barcelona: Salvat, 1971), 31-32.



Fig. 1. Manuel de la Cruz Vázquez, *La feria de Madrid en la plaza de Cebada*, h. 1790, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo de Historia.

con basquiña de madroños y jubón. También es interesante la obra titulada *El militar y la señora*, la cual hace pareja con *La acerolera*, ejecutadas ambas en 1779 (óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Nacional del Prado). Goya enfrenta en estas dos escenas a ambos tipos de mujeres, la *petimetra* y la *maja*, pertenecientes a diferentes clases sociales, aunque a veces tiendan a confundirse. Aquí, la *petimetra* imita claramente el modo artificial de vida francés; la afectación presuntuosa de su amante subraya la ridiculez de la pareja.

La feria de Madrid en la plaza de Cebada, realizada por Manuel de la Cruz Vázquez (Fig.1), es una composición en la que se aprecian varios grupos de *petimetras* con clara indumentaria afrancesada, además de portar complementos como bolsos y tocados de plumas. Algunas de ellas conversan con hombres distendidamente; otras simplemente observan —y se dejan ver— entre el bullicio de la alegre plaza.

Luis Paret y Alcázar, representó también a este tipo popular tan dieciochesco. La obra *Escena de tocador* (h. 1770-1775, lápiz, pluma y aguada de tinta de hollín sobre papel verjurado, Madrid, Biblioteca Nacional de España), nos muestra a la dama principal en la que se observa nuevamente el afán por

adoptar todas las modas de Francia, vestuario y accesorios, coincidente con el propio de una *petimetra* según la *Colección de trajes de España* de Juan de la Cruz (1777-88, grabado núm.12). Del mismo autor es *La tienda de Geniani*; *La tienda del anticuario* (1772, óleo sobre tabla, Madrid, Museo Lázaro Galdiano). La similitud de la dama con *La petimetra con manto en la Semana Santa* que integrará poco después Juan de la Cruz en su *Colección de trajes de España* pone de manifiesto la pertenencia de la joven a dicho grupo social³⁶, criticado por su obsesión por el adorno personal, la moda y el lujo desenfrenado. Así, no parece casual la disposición sobre ella de las máscaras de carnaval, una de las cuales, incluso, presenta un lunar en el mismo lugar que la propia mujer, mostrando que todo en su persona no es más que artificio, mientras que el reloj constituye una referencia tradicional a la fugacidad de la belleza y los placeres mundanos, a juzgar por la forma con la que contempla distraídamente la diadema de encaje que sostiene en sus manos. La presencia de su hija no le proporciona la decencia buscada en tanto que la deja al cuidado de otra persona y no atiende a su llamada, siendo el tondo de la *Virgen con el Niño* el contrapunto moral de la escena³⁷.

El carácter seductor con los hombres aparece en *Petimetra y petimetre de Madrid* (Fig.2), en la que una coqueta joven vestida con falda de tul negra, corpiño bicolor, velo y tocado, sonríe al contemplar la mano que le tiende su compañero petimetre. Las posturas remilgadas de ambos recalcan la ostentuosidad que se les presupone por su personalidad afrancesada y tendente a la exageración. Lo mismo podría decirse de la obra titulada *Un paseo junto al estanque grande del Retiro* (Fig. 3), en la que cuatro *petimetros* vestidas con pomposos trajes, grandes sombreros, sombrillas y abanicos, pasean entre un grupo de hombres en este emblemático lugar para la alta sociedad madrileña. Algunas conversan entre ellas; otras, responden con sugestiva mirada a los piropos de quienes las contemplan o se dejan simplemente ver, como la mujer que se agacha cuidadosamente para darle de comer a uno de los patos que salen a su encuentro. Todas estas representaciones de *petimetros* provienen directamente de las estampas y litografías parisinas que tuvieron gran repercusión en España y se difundirían también durante el siglo posterior.

36. Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios [Texto impreso]: dividida en dos volumenos, con ocho quadernos de á doze estampas cada uno / dispuesta y gravada por D. Juan de la Cruz Cano y Holmedilla...*1 (Madrid: Casa de M. Copin. 1777-88), 12.

37. Gudrun Maurer, ed., *Paret* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022), 97.



Fig. 2. Anónimo, *Petimetre y petimetra de Madrid*, finales del siglo XVIII, acuarela sobre papel, colección privada.



Fig.3. José del Castillo y Soriano, *Un paseo junto al estanque grande del Retiro*, 1780, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo de Historia.

3. La percepción en la literatura y el teatro: entre la sátira y el escándalo

Durante todo el siglo XVIII español, se produjeron ridiculizaciones de estereotipos que rodearon a concepciones literarias como la *petimetra*. Tanto ella como el *petimetre*, se convirtieron en protagonistas indiscutibles del discurso sobre el cual se construyó el debate de las apariencias y la modernidad en el mundo civilizado. Ambas construcciones se hicieron desde el registro de la sátira. Su representación caricaturesca apuntaba a los nuevos modos de vida mundanos, que se criticaban desde los sectores conservadores por suponerlos una amenaza para el orden social establecido, siendo percibida la *petimetra* como una mujer mundana y derrochadora en exceso³⁸. Una vanidosa y hambrienta de moda que se niega a ajustarse a las normas diligencia y simplicidad prescritas para aquellas personas de género “femenino”³⁹.

La *petimetra* representa un tipo frecuente en la literatura de la época: personifica —como ya sabemos— el afrancesamiento, convertido en un estereotipo negativo caracterizado por la mala economía, así como la ridiculez a la hora de vestir y peinarse (Fig.4). La preferencia de la misma por los artículos de lujo a la moda francesa lleva a gastos excesivos que ella —ociosa por naturaleza— no puede pagar sin recurrir a los recursos financieros de otras personas⁴⁰.

José Cadalso, en *Cartas Marruecas*, considera a los *petimetres* como vanidosos y derrochadores, frente al austero y pragmático español; concepto que podría hacerse extensible a la versión femenina: “Por cada petimetre que se vea mudar de modas siempre que se lo manda su peluquero, habra cien mil Españoles que no han reformado un ápice en su traje antiguo”⁴¹.

Mayor repercusión en la sociedad tuvo *La Petimetra* de Moratín. La obra estaba encarnada por la superficial Jerónima, amada por Damián, la cual forma parte de un divertido y cambiante rectángulo amoroso⁴². Comedia que se publicó impresa pero no se representó, se imprimió con una dedicatoria a la duquesa de Medina Sidonia y una disertación preliminar⁴³. En 1762, año de su

38. Álvaro Molina y Jesusa Vega, *Vestir la identidad, construir la apariencia la cuestión del traje en la España del siglo XVIII* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004), 112.

39. Rebeca Haidt, “Fashion, effeminacy, and homoerotic desire(?): the question of the *Petimetres*”, *Letras Peninsulares*, núm. 12 (1999): 77.

40. Christoph Strosetzki, *Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura, cultura, lengua* (Alemania: De Gruyter Mouton, 2018): 1216.

41. José Cadalso, *Cartas marruecas* (Tolosa: Imprenta De Bellegarrigue, 1824): 79.

42. Víctor G. de la Concha, *Historia de la literatura española: Siglo XVIII* (Barcelona: Ed. Espasa, 1995), 513.

43. Carlos Aribau Buenaventura, *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días* (Madrid: Rivadeneyra, 1846), 8.



Fig.4. Anónimo, *Una sátira sobre los peinados extremos de las mujeres en el siglo XVIII en París, 1875* (A Satire on Women's Extreme Hairdos in 18th Century Paris, 1875), 1875, litografía, colección particular.

publicación, era calificada en tales términos: "Escrita con todo el rigor del Arte, con una disertación, en que le explican las principales reglas que señalan los clásicos Autores de la Poética"⁴⁴.

A partir de entonces, fue calificada como obra de exquisito gusto, al censurar el afán de lujo, la esclavitud de las modas y las frivolidades propias de la vida social acomodada. En *La Petimetra*, Moratín opone dos modelos de mujer —el ama y su criada— obviamente para entregarle a la discreta el premio del amor y el dinero. De la realización del amor —la sexual incluida— depende la felicidad individual, conyugal y social. El cauce comunitario para que una joven decente apague las llamas amorosas y sexuales es el "santo fin" del matrimonio. Jerónima se presenta como una "madama" que disimula su pobreza económica e intelectual acumulando afeites y polvos, flores, lunares, abanicos y sortijas, debajo de la escofieta; que luce su cuerpo envuelto en telas y guarniciones francesas. Se reduce tan sólo a una competencia entre señoras, que lleva a la maledicencia y al despilfarro. Además, la acción sirve para conectar las preocupaciones egocéntricas, frívolas e inútiles de la protagonista con el narcisismo y, en última instancia, para aludir a su fealdad, mal disimulada por el peinado, el maquillaje y la ropa⁴⁵.

44. *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, Madrid, 2 de enero de 1762, 1099.

45. Sala Valldaura, "El erotismo y la modernidad", 98; 105; 108.

La Petimetra de Moratín se considera un antecedente de otro personaje afín: Rosalía de Bringas⁴⁶, sustancia de la novela de Benito Pérez Galdós (1843-1920). Dicha mujer representa el más puro deseo de aparentar una mejor posición y de figurar elegantemente en sociedad, por encima de sus posibilidades.

La *petimetra* también pasó a formar parte de las composiciones poéticas. Sonetos en los que se explotaba su imagen de presuntuosa, como una mujer que ama más a su peinado que a cualquier otra cosa, incluso existieron letrillas en las que se resaltaba su carácter afrancesado a la hora de bailar y su supuesta promiscuidad con los hombres⁴⁷.

Como podía esperarse, el teatro se dedicó a propagar el aprendizaje sobre la explotada imagen de la *petimetra*, a través de los solicitados sainetes y tonadillas, de una serie de tipos, comportamientos, vestimentas y jergas. También las figuras del majo y de la maja —réplicas castizas de los anteriores— crearon, desde los escenarios, escuelas en las que pudieron mirarse —y asumir una cierta autoconciencia complaciente— todos aquellos que anhelaban modelos que contraponer a los seguidores de lo extranjerizante⁴⁸. En el teatro fue muy frecuente que la *petimetra* se representara como una mujer soltera, que pretende seguir las modas nuevas, flirtea con hombres y convoca en su casa a personajes para la tertulia⁴⁹. Todo ello, sin perder nunca de vista su difícil carácter y sus rencores hacia otras mujeres⁵⁰.

En el caso de la dama burguesa, la crítica al lujo de las nuevas modas tiene fundamentos económicos, relacionados con la protección de la industria española, pero sobre todo se origina ya en el modelo de discreción y recato que se ha heredado. Así, la condición derrochadora de la mujer se refuerza en esta época, aunque proceda de una tradición literaria misógina anterior⁵¹. Esta característica que se le confirió a este tipo de mujer, también se dio en Iberoamérica, especialmente en México y Lima (Perú), siendo la “derrochadora” continuamente criticada y caricaturizada como una mujer inconsciente y banal. Sin embargo, al hombre despilfarrador se le consideraba generoso y liberal.

46. Valis Noël, *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain* (Durham: Duke University Press, 2003), 142.

47. *Diario histórico y político de Sevilla*, 680.

48. González Troyano, “Del plebeyismo al señorito. Notas para una teoría de la recepción del flamenco”, 59.

49. Joaquín Álvarez Barrientos, *Teatro y música en España. Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008), 399.

50. *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, Madrid, 1 de julio de 1786, 75.

51. Jacques Soubeyroux, *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX)*. Primer Coloquio Internacional Acción Integrada Francoespañola, Université Jean Monnet Saint-Etienne, 2 (Lérida: Milenio, 2001), 101.

Estas damas pedigüeñas, despilfarradoras y obsesionadas con la moda fueron llamadas también por ello “damas o madamitas de nuevo cuño”, encarnando a las mujeres vanidosas por excelencia que rechazaban de plano todo lo que tuviera que ver con lo nacional para vestirse⁵². En el *Tableau de Paris*, un anónimo francés de finales del siglo XVIII, se escribía sobre el apetito por la riqueza de la mujer, señalando que derrochaba los ahorros conyugales, haciendo circular más el dinero y gastándolo en incontables frivolidades⁵³.

El *petimetre* y la *petimetra* fueron considerados, en realidad, unos afrancesados *sui generis*, más acusado en el caso de las *petimetras*, vistas como si se pasaran el día yendo de la cama al tocador, de aquí al coche, luego la comida y por la tarde el teatro o la mascarada⁵⁴.

4. La pervivencia del arquetipo popular en la centuria posterior

Ya en el siglo XIX, la *petimetra* y el *petimetre*, continuaron siendo denostados por la sociedad, e incluso con mayor énfasis en muchas ciudades andaluzas. En Granada fueron términos muy utilizados⁵⁵.

En la segunda mitad del siglo, fueron abiertamente criticados y ridiculizados en la prensa granadina: “Qué hacemos con ese currutaco, con ese petimetre, con ese elegante, con ese joven como dicen ahora? [...] estos seres risibles, que lloran y ríen por una corbata, por un lente, por una bota que les haga el pie bonito, por cualquier cosa”⁵⁶.

Curiosamente, en esta época posterior se resaltaba en ocasiones un supuesto carácter pendenciero: “[...] Había el pueblo desgarrado ya los vestidos de aquel petimetre aterrado, arrastrándolo brutalmente por la calle, y lo hubiera hecho pedazos infaliblemente, si algunos condestables, ayudados por los soldados de la guardia próxima de Holyrood no hubiesen llegado”⁵⁷.

También al describir a un maestro barbero y sangrador, se vislumbraba este desprecio: “Algunas veces me burlaba más de lo justo de su frac de color

52. Elena Almeda Molina, “Mujer y moda a lo largo del XVIII: una cuestión de poder” en *Más igualdad, redes para la igualdad*. Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM) (Sevilla: Arcibel, 2012), 17.

53. Amaya Garritz, *Una mujer, un legado, una historia: homenaje a Josefina Muriel* (México: Universidad Autónoma Nacional de México, 2000), 156.

54. Antonio Fernández García, *Historia de Madrid* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993), 354.

55. *La Alhambra: periódico de ciencias, literatura y bellas artes*, 26 de septiembre de 1841, 20-21.

56. *La Alhambra: diario granadino*, 1 de mayo de 1857, 1.

57. *El Defensor de Granada: diario político independiente*, 30 de agosto de 1884, 3.

indefinible, y de su peluca de desiguales tintas, pues era el sujeto petimetre en el vestir; y amante de las hijas de Eva⁵⁸.

Lo mismo se aprecia en otro periódico en el que se describe el ambiente en el Cerro de San Miguel de Granada: “—¿Qué ha pasado que tanto habéis tardado, primita?— dice un petimetre haciendo figuras raras a una damisela⁵⁹.

También ocurrió así en la prensa de Jerez⁶⁰ y en la sevillana: “El opulento banquero ó el capitalista espléndido, llevados de aficiones aparatosas, suelen mostrar en la pedrería del áureo niño de su bastón cuánta es su pródiga petulancia: el elegante de verdad, revela en la sencillez del bastón cuanta es la diferencia que le separa del petimetre y, del luisleux, que sale á boulevares y paseos haciendo giros y molinetes con el mimbres cursi y reluciente que compró en el bazar; más encomiado por la moda⁶¹.

Por su parte, la *petimetra*, seguía siendo en el imaginario popular una mujer veleidosa, más “insoportable” aún que su compañero *petimetre*, la cual seguía excesivamente preocupada por la moda incluso ya en la última década del siglo XIX: “Mezclábase fraternalmente en aquel confuso remolino, una representante de cada una de las clases sociales de la república de los zapatos: la petimetra botita de alto tacón y corva de empeine; el machucho zapato de orillo [...]; el zapato parvulito que se adorna con lazo rosa [...]; y hasta la enorme babucha morisca⁶².

La prensa llegaba a describir —y exagerar— en muchas ocasiones los aspectos de la indumentaria:

Las pellizas se hacen de colores fuertes como amaranto, carmesí, verde esmeralda, pistacho, y en fin de los colores que hacen mejor efecto con la luz artificial. Sus forros son generalmente blancos, ó rosa, ó color de cereza, y con un vivo del mismo color de la vuelta del capote ó pelliza. No lleva esta mas adorno porque es de mera utilidad; por tanto cuando una petimetra le lleva al teatro al entrar da una ó dos vueltas en el palco en ademan de colocarse, se asoma á mirar los circunstantes, como olvidándose de que está cubierta, y cuando piensa que ya la han observado bien, se la quita, y descubre á los ansiosos observadores un elegante traje de tela de invierno⁶³.

58. *El Defensor de Granada: diario político independiente*, 25 de marzo de 1893, 140.

59. *La Alianza: Periódico liberal, independiente, científico, literario, comercial y de intereses generales*, Granada, 6 de mayo de 1899, 1.

60. *El Guadalete: periódico literario y de interés general*, Jerez de la Frontera, 29 de septiembre de 1865, 1.

61. *Boletín de la Institución de Enseñanza Popular y Colegio de Ntra. Sra. del Robledo, Constantina*, Sevilla, 30 de diciembre de 1889, 202.

62. *El Lábaro: semanario católico*, Granada, 9 de agosto de 1891, 17.

63. *Periódico de las damas*, Madrid, 1 de enero de 1822, 36.



Fig. 5. Georges- Jacques Gatine, *Petite maitresse. Costumes d'ouvrières parisiennes*, litografía, 1824, colección particular.

Como ya hemos señalado anteriormente, las estampas parisinas seguían difundándose entre las damas españolas, ejemplo de ello es la *Petite maitresse. Paris* (Fig.5), en la que se muestra a la joven *petimetra* sonriendo seductoramente y ataviada con un gran vestido a base de encajes, sombrero con flores, sombrilla y bolso de pequeño tamaño, atuendo que se pondría de moda entre las damas españolas, principalmente las madrileñas.

Asimismo, existen cuatro estampas, numeradas de 1 a 4 en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, entre ellas, *La petimetra en el Prado* (h.1801). En la misma, se representa a la deliciosa joven con basquiña de flecos, mantilla negra y ramillete de flores en el pelo, que no por casualidad está pasando por delante de un majo, cuya figura aparece en otros grabados, provisto de su cigarro encendido, de su capote, cofia con remate de borlas, y montera a modo de mitra boca abajo⁶⁴.

Similares características encontramos en *Petimetra con basquiña de red y mantilla transparente, de Madrid* (Anónimo, h. 1801, aguada, lápiz negro, pincel, tinta de hollín, tinta parda sobre papel verjurado, Madrid, Museo Nacional del Prado). Dicha obra muestra una joven *petimetra* vistiendo elegantemente a la moda española como se observa en su basquiña de red, la larga mantilla, —en este caso, translúcida— y un aparatoso tocado floral con cinta que adorna su cabello recogido. La mujer aparece posando de perfil, permitiéndonos contemplar un pañuelo de picos y flecos debajo de la mantilla y los zapatos planos adornados con lunares. Toda su indumentaria, parece indicar un estilo apropiado y lógico del tipo popular que se representa.

Como las *petimetras* en los estampados de la moda madrileña, las gaditanas lucen versiones igualmente lujosas de la mantilla y la basquiña de manera orgullosa. Estas prendas tradicionales, aunque extraídas de la vestimenta regional y de la vestimenta cortesana anterior, se tratan de formas ya conocidas que dan forma a la feminidad española como moderna, ya sea encarnada en la maja o en la *petimetra*⁶⁵.

Existe un libro excepcional para estudiar esta época: la *Colección General de los Trajes que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801* en Madrid, del grabador Antonio Rodríguez. Sigue los pasos de Juan de la Cruz Cano y nos retrata los trajes de las diferentes regiones españolas, incluyendo esta vez a Andalucía, pero, además, nos muestra vestidos de la moda internacional y a una gran cantidad de mujeres con el traje nacional, “a la última”, llamándolas siempre *petimetras*. Además, da detalles de sus materiales y adornos, entre los que destaca el uso de madroños y flecos, como adorno o guarnición de la basquiña⁶⁶. Dentro de esta colección destacan las siguientes obras: *Petimetra con basquiña de tafetán con dos guarniciones de terciopelo y blonda al canto y mantilla de sarga con guarnición de terciopelo* (Antonio Rodríguez, grabado núm.1, Madrid: Librería de Castillo, 1801); *Espero Visita. Petimetra de Serio* (grabado núm. 2); *En la Botillería espero. Petimetra con basquiña de red y mantilla trasparente* (grabado núm. 8); *¿No ve Vm. quién viene? Petimetra con túnica blanca, chal y gorro de terciopelo negro* (grabado núm. 9); *¿Cree usted que todas son unas. Petimetra con mantilla y basquiña de quadros con dos flecos* (grabado núm. 11); y *La del jumo. Petimetra* (grabado núm. 108).

La colección aporta interesantes notas sobre los espacios de sociabilidad de la ciudad, que trascienden la distinción aparentemente lógica de lo público y lo privado pues las actividades de ocio y entretenimiento de la nueva sociedad

65. Jenniher Germann y Heidi A. Strobel, eds., *Materializing Gender in Eighteenth-Century Europe* (United Kingdom: Taylor & Francis, 2016), 82.

66. Leira, “El traje nacional”, 9.



Fig.6. Francisco Javier Ortego y Vereda, *Zapatería*, 1834, óleo sobre lienzo, colección particular.

tenían lugar, a partes iguales, en los hogares, los establecimientos públicos y la propia calle⁶⁷.

En la pintura, destacaremos la obra de Francisco Javier Ortego y Vereda titulada *Zapatería* (Fig.6), en la que la protagonista *petimetra* se está probando un zapato con exagerados ademanes. Viste la típica mantilla blanca cruzada sobre el pecho, basquiña y medias claras, al igual que la otra joven que la acompaña. *La elección del tejido* (Javier Ortego y Vereda, 1874, óleo sobre lienzo, colección particular), es de características similares a la obra anterior; las dos jóvenes *petimetras* están escogiendo telas para realizarse nuevos vestidos. Obras basadas en este gusto dieciochesco por las *petimetras* que acabaría perpetuándose durante mucho tiempo.

67. Álvaro Molina, "Modas, figurines y tipos urbanos: algunas ideas sobre lo español hacia 1800", en *Modus. A la manera de España*, coords. Wanda Morales, Raúl Marina (Madrid: Madrid Cultura y Turismo S.A.U., 2018), 238.

5. Conclusiones

La figura de la *petimetra* en la sociedad española dieciochesca tuvo una gran trascendencia, al ser un verdadero estereotipo femenino únicamente equiparable a otros como la maja, con la cual llegó a confundirse frecuentemente en las representaciones artísticas.

La concepción de su imagen vino originariamente marcada por el rechazo de gran parte de la sociedad al gusto francés —al igual que ocurrió con el *petimetre*— así como a defectos que se le atribuían que resultaban más graves aún en el caso de ser mujer, como la superficialidad y el despilfarro. Sin embargo, otra gran parte de la sociedad española sí se sentía interesada por las modas francesas y, con ambas concepciones, se produciría una gran difusión de la *petimetra* en las estampas, grabados, pinturas, obras literarias, teatrales y musicales. Por ello, esta figura, con todos sus rechazos y admiraciones, se convertiría en una potente imagen que ocuparía un lugar protagonista en todas las manifestaciones culturales y artísticas del siglo XVIII español y así continuaría siéndolo durante la centuria siguiente.

Referencias bibliográficas

- Almeda Molina, Elena. “Mujer y moda a lo largo del XVIII: una cuestión de poder”. En *Más igualdad, redes para la igualdad*, editado por Milagro Martín Clavijo, 11-20. Sevilla: Arcibel, 2012.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *Teatro y música en España. Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Andioc, René. *Goya. Letra y figuras*. Madrid: Ed. Casa de Velázquez, 2008.
- Aribau Buenaventura, Carlos. *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Madrid: Rivadeneyra, 1846.
- Bolufer, Mónica (dir.). Morant Deusa, Isabel; Pascua Sánchez María José de la; Espigado Tocino, Gloria; Urzainqui Miqueleiz, Inmaculada; Gomis Coloma, Juan. *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII-XX)*, 104. Madrid: Instituto de la Mujer, Ministerio de Igualdad, 2008.
- Cadalso, José. *Cartas marruecas*. Tolosa: Imprenta De Bellegarrigue, 1824.
- Concha, Víctor G. de la. *Historia de la literatura española: Siglo XVIII*. Barcelona: Editorial Espasa, 1995.

- Cruz Cano y Olmedilla, Juan de la. *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios [Texto impreso]: dividida en dos volúmenes, con ocho quadernos de á doze estampas cada uno / dispuesta y gravada por D. Juan de la Cruz Cano y Holmedilla...1*, Madrid: Casa de M. Copin, 1777-1788.
- Díaz, Joaquín. *El traje en Andalucía. Estampas del s. XIX*. Sevilla: Ed. Fundación Machado, 1996.
- Díaz Marcos, Ana María. *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*. Cádiz: Servicio Publicaciones UCA, 2006.
- Díaz-Plaja, Fernando. *La sociedad española, desde los orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Plaza & Janés, 1972.
- Fernández García, Antonio. *Historia de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Garritz, Amaya. *Una mujer, un legado, una historia: homenaje a Josefina Muriel*. México: Universidad Autónoma Nacional de México, 2000.
- Germann, Jennifer G., y Strobel, Heidi A (eds.). *Materializing Gender in Eighteenth-Century Europe*. United Kingdom: Taylor & Francis, 2016.
- Gil Ambrona, Antonio. *Historia de la violencia contra las mujeres: misoginia y conflicto matrimonial en España*. Madrid: Cátedra, 2008.
- González Troyano, Alberto. "Del plebeyismo al señorito. Notas para una teoría de la recepción del flamenco". *Música oral del Sur. Revista internacional*, núm. 6 (2005): 55-62.
- Haidt, Rebeca. "Fashion, effeminacy, and homoerotic desire (?): the question of the *Petimetres*". *Partiendo del milenio: historiografía y crítica literarias y culturales de España = At the millennium: Spanish literary history and literary and cultural criticism*, *Letras Peninsulares*, núm. 12 (1999): 65-80.
- Helman, Edith. *Los "caprichos" de Goya*. Barcelona: Salvat, 1971.
- Hidalgo Ogáyar, Ana María. "La mujer madrileña en Don Ramón de la Cruz: literatura y realidad". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 24 (1987): 269-286.
- Izcara Palacios, Simón Pedro. *Mujer y cambio de valores en el Madrid del siglo XVIII*. México: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2004.
- Leira Sánchez, Amelia. "El vestido en tiempos de Goya". *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 4 (1997): 157-188.
- . "El traje nacional". *Modelo del mes. Septiembre, Ciclo 2004*, Museo del Traje, Departamento de Difusión (2004): 1-16.
- . "La moda española en 1808". *Comité Científico del Museo del Traje* (2008): 217-228.
- Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos del XVIII en España*. Barcelona: Anagrama, 1987.

- Martínez Ruíz, José (Azorín). *Ni sí, ni núm.* Barcelona: Destino, 1965.
- Maurer, Gudrun, ed. *Paret*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022.
- Mendoza de los Ríos, Pablo. *Epítome de la portentosa Vida y Milagros de la Gran Virgen y Proto-martyr Santa Tecla*. Burgos: Imprenta de los Herederos de Juan de Villar, 1737.
- Milam, Jennifer, y Melissa Hyde, eds. *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*. United Kingdom: Taylor & Francis, 2017.
- Molina, Álvaro y Jesusa Vega. *Vestir la identidad, construir la apariencia la cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- Molina Álvaro. "Modas, figurines y tipos urbanos: algunas ideas sobre lo español hacia 1800". En *Modus. A la manera de España*, 233-241. Madrid: Madrid Cultura y Turismo S.A.U., 2018.
- Mona Zanardi, Tara-Joy. *National Imaging and Artistic Rendering. The Creation of the Spanish 'type,' 1750-1830*. Virginia: Universidad de Virginia, 2003.
- Pignotti, Lorenzo. *La anatomía del corazón de una petimetra del Doctor Lorenzo Pignotti, traducida al francés por Mr. Berenguer, y últimamente puesta en castellano por Don Antonio de Cacigal*. Madrid: Imprenta de Don Pedro Marín, 1788.
- Rodríguez, Antonio. *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España. Principiada en el año 1801*. Madrid: Librería de Castillo, 1801.
- Romero Chaves, Beatriz. "La maja gaditana y la maja sevillana: similitudes y diferencias". *HUM- 171. Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. Nuevas Investigaciones*, coordinado por Fernando Cruz Isidoro, 211-225. Sevilla: Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz: HUM171, 2022.
- Rosas, Claudia. *Género y mujeres en la historia del Perú. Del hogar al espacio público*. Perú: Fondo Editorial de la PUCP, 2019.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos. *Madrid: autobiografía*. Barcelona: Penguin Random House, 1957.
- Sala Valldaura, Josep María. "El erotismo y la modernidad de La petimetra, de Nicolás Fernández de Moratín". *Scriptura*, núm. 19/20 (2008): 95-110.
- Sala Valldaura, Josep María. *Ramón de la Cruz*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- Soubeyroux, Jacques. *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX)*. Lérida: Milenio, 2001.
- Strosetzki, Christoph *Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura, cultura, lengua*. Alemania: De Gruyter Mouton, 2018.
- Valis, Noël. *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham: Duke University Press, 2003.

Zanardi, Tara. *Framing Majismo. Art and Royal Identity in Eighteenth-Century Spain*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2016.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Boletín de la Institución de Enseñanza Popular y Colegio de Ntra. Sra. del Robledo, Constantina (Sevilla), 30 de diciembre de 1889.

Correo de Madrid (ó de los ciegos), 11 de abril de 1789.

Diario curioso, erudito, económico y comercial (Madrid), 1 de julio de 1786.

Diario de Madrid, 1 de enero de 1788.

Diario histórico y político de Sevilla, 19 de junio de 1793.

Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico (Madrid), 2 de enero de 1762.

El Censor (Madrid), 1 de diciembre de 1781.

El Corresponsal del Censor, Madrid, 1 de enero de 1786.

El Guadalete: periódico literario y de interés general (Jerez de la Frontera), 29 de septiembre de 1865.

El Lábaro: semanario católico (Granada), 9 de agosto de 1891.

El Pensador (Madrid): 7 de junio de 1762, 7 de agosto de 1767.

La Alianza: Periódico liberal, independiente, científico, literario, comercial y de intereses generales (Granada), 6 de mayo de 1899.

La Alhambra: diario granadino, 1 de mayo de 1857.

La Alhambra: periódico de ciencias, literatura y bellas artes (Granada), 26 de septiembre de 1841.

Periódico de las damas (Madrid), 1 de enero de 1822.

Las artes en el siglo XVIII

Las modelos de los retratos mitológicos: ¿arquetipo o desafío para la sociedad del siglo XVIII?¹

WOMEN MODELS OF THE MYTHOLOGICAL PORTRAITS: ARCHETYPE OR CHALLENGE FOR 18TH CENTURY SOCIETY?

María Martín de Viales García

Universidad Isabel I

Resumen

Los retratos mitológicos realizados en el siglo XVIII permiten analizar el papel que adquirió la mujer como modelo en el ámbito artístico. Las asimilaciones que se realizaron con los diferentes personajes mitológicos de la Antigüedad clásica responden, en su mayoría, a cuestiones relacionadas con la clase social de cada una de las mujeres representadas. Este aspecto posibilita valorar en qué medida la mujer fue participe de la sociedad del momento, si adquirió cierto grado de libertad y en qué condiciones se llevó a cabo esta autonomía. Además, con este estudio se pretende destacar cómo se recurrió a la Antigüedad clásica en la pintura del siglo XVIII y cómo, de esta manera, el mundo antiguo se convirtió en un instrumento de modernización que afectó, no solo al ámbito artístico, sino también al desarrollo histórico-social del momento.

Palabras clave

Mujer; pintura; retrato; Antigüedad; mitología clásica; iconografía.

1. Esta publicación forma parte del proyecto de I+D+i "La Antigüedad modernizada: Grecia y Roma al servicio de la idea de civilización, orden y progreso en España y Latinoamérica", PID2021-123745NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER.

Abstract

Mythological Portraits made in the 18th century allow us to analyze the role that women acquired as models in the artistic field. Assimilations that were made with the different mythological characters from Classical Antiquity respond, for the most part, to issues related to the social class of each of the women represented. This aspect makes it possible to assess to what extent women participated in the society of the time, if they acquired a certain degree of freedom and under what conditions this autonomy was carried out. Furthermore, this study aims to highlight how Classical Antiquity was used in 18th century painting and how, in this way, the ancient world became an instrument of modernization that affected, not only the artistic field, but also the historical-social development of the moment.

Keywords

Woman; painting; portrait; Antiquity; Classical mythology; iconography.

La mujer ha sido relegada durante el transcurso de la historia a un pequeño margen en el que complementaba las hazañas del hombre o apoyaba el discurso historiográfico del ámbito más cotidiano. No obstante, es necesario reconocer que su papel ha sido destacado y necesario para comprender el devenir de los acontecimientos históricos. En la actualidad, y en lo que respecta a la Historia del Arte, cada vez son más numerosos los estudios que centran su atención en su trabajo como artista². Por otro lado, los museos e instituciones culturales han aceptado su responsabilidad con la igualdad y la apuesta por otorgar un lugar adecuado a la mujer en el mundo artístico³. Debido a esta nueva tendencia, se ha podido detectar cómo la importancia del papel de la mujer en la Historia del Arte no solo recae en su actividad como artista, sino que ha estado relacionada con otros ámbitos destacados. Por ejemplo, este estudio pretende enfatizar su rol como modelo de los denominados "retratos mitológicos"⁴.

-
2. Por ejemplo, destaca Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientos olvidadas y alguna más* (Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2009); Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles* (Paris: CNRS Éditions, 2016); Sara Rubayo y Ana Gállego, *Pintoras*, Vol. I. (Madrid: La Gata Verde, 2021).
 3. Sin duda en España destacan las recientes exposiciones de *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* realizada en el Museo del Prado del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021 y *Maestras* realizada en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid del 31 de octubre de 2023 al 4 de febrero de 2024.
 4. Este estudio se ha obtenido de la tesis doctoral realizada por la autora *El hechizo de la mitología el placer de transfigurarse en personaje mitológico en el siglo XVIII*, publicada en acceso abierto en: e-Archivo.

Como retrato mitológico se entiende aquella obra en la que se representa al modelo bajo la apariencia de un personaje de la mitología clásica, aunque debe cumplir, al menos, dos requisitos. El primero de ellos consiste en que el o la modelo sea un personaje real, es decir, que se retrate a alguien que ha existido y no una figuración común. El segundo requisito se cumple si la asimilación se realiza exclusivamente con un personaje de la mitología clásica, por lo que no son tenidos en cuenta ni alegorías ni representaciones de personajes históricos o literarios.

Esta tipología de retrato consiguió adquirir una sublime popularidad en el siglo XVIII⁵. Parece que el crecimiento exponencial de su producción estuvo estrechamente relacionado con el descubrimiento del mundo clásico impulsado por las nuevas corrientes artísticas que generó el *Neoclasicismo*. Fuentes literarias, arqueológicas o pictóricas contribuyeron al interés por el conocimiento de un mundo que siempre había influido en el arte, pero que, desde luego, resurgió de forma intensa en el siglo XVIII. El Neoclasicismo estuvo muy marcado por dos hechos de gran importancia que favorecieron de forma representativa la presencia de la Antigüedad en las manifestaciones artísticas: la realización del Grand Tour de jóvenes aristócratas y artistas, y el descubrimiento de las ciudades sepultadas por el Vesubio.

Otra de las características fundamentales de este retrato es la importante presencia de modelos femeninos, realidad que implica considerar los factores que causaron esta tendencia. Desde las civilizaciones más antiguas se había recurrido a los retratos como forma de presentación en sociedad. Para los hombres era relativamente sencillo mostrar su rango social, normalmente se exigía la representación de un elemento histórico en el mismo. Por el contrario, aunque muchas mujeres poseían una alta condición social y habían recibido una educación de calidad, no podían optar al pretendido reconocimiento puesto que se le impedía participar ni del ejército ni de la política. Teniendo en cuenta esta realidad, el retrato mitológico se presentó para las mujeres como una ventana a la sociedad, una forma de obtener tan preciado reconocimiento pues el carácter de estas representaciones presentaba infinitas posibilidades en las personificaciones femeninas⁶. Gill Perry anunció que la

5. Los primeros ejemplos aparecieron en la Antigüedad, momento en el cual algunos emperadores se asimilaron a figuras mitológicas. Se puede comprobar en algunas de las esculturas que se han conservado, como sucede el retrato de la mujer del emperador Augusto, Livia, que fue representada bajo la apariencia de Ceres (s. I. d. C, Musée du Louvre). Más adelante, ya en el siglo XVII, destacaron otros retratos mitológicos: *Venus con Cupido* de Rembrandt (1662, Musée du Louvre) cuyas figuras han sido identificadas con las efigies de su pareja Hendrickje y de la hija de ambos Cornelia.
6. Para Gill Perry la representación de una mujer disfrazada resultaba mucho más sencilla que la representación de una mujer con atribuciones políticas o militares. Gill Perry, *Spectacular*

aparición de mujeres de forma individual en retratos fue la clave fundamental para la defensa contemporánea del concepto de feminidad⁷. Resulta evidente que el momento histórico condicionó en gran medida esta situación, pues la ilustración despertó la conciencia del ciudadano como individuo independiente que tenía el deber y el derecho de ocupar un espacio en la sociedad como un agente activo de la esfera pública. La mujer nunca había tenido esa licencia y este movimiento parecía estar dispuesto a otorgárselo, aunque, como es sabido, la ilustración nunca llegó a valorar a la mujer como una ciudadana de la misma condición que el hombre⁸. En cualquier caso, el arte se presenta como una opción para alcanzar esa aspiración. Por otro lado, el retrato como género pictórico había sufrido alguna transformación en los últimos años, quedando atrás la funcionalidad de ostentación del poder político. No es ya considerado un panegírico, sino un instrumento de sociabilidad, una perfecta oportunidad para presentarse en sociedad y nunca mejor dicho.

No obstante, ¿tuvieron todas las mujeres acceso a este tipo de retratos? Por supuesto que no. Este género tuvo un carácter novedoso, pero no revolucionario. Las modelos de estos retratos no eran mujeres pobres, sino que se puede comprobar que, de forma generalizada, estas mujeres pertenecían a las altas clases sociales, eran hijas o esposas de hombres con gran poder público o militar en el momento de ser representadas. En primer lugar, destacaron como modelos las mujeres que pertenecían a la realeza: reinas, princesas o las “queridas” de los reyes que, aunque no poseían un linaje real, consiguieron la condición que les permitía presentarse en sociedad como miembros de la familia real. En segundo lugar, se puede mencionar a aquellas que conformaban la aristocracia, es decir, marquesas, condesas, duquesas, mujeres de altos cargos militares o mujeres de diplomáticos. Además, la producción de estos retratos poseía como mayor cliente la mujer joven o de edad media, sobre todo, aquella mujer que estaba en edad de contraer matrimonio, quién durante mucho tiempo había permanecido recluida en un ambiente familiar⁹. Sin embargo, el abanico de posibilidades se amplió de forma paulatina porque aparecieron como modelos

flirtations. Viewing the actress in British art and theatre. 1768-1820 (New Haven: Yale University Press, 2007), 36.

7. Gill Perry, “Women in disguise: likeness, the Grand Style and the conventions of feminine portraiture in the work of Sir Joshua Reynolds”, en *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, eds. Gill Perry y Michael Rossington (New York: Manchester University Press, 1994), 19.
8. Álvaro Molina, *Mujeres y hombres en la España Ilustrada: identidad, género y visualidad* (Madrid: Cátedra, 2013), 219-221.
9. También se identifican de forma puntual modelos de edad más avanzada e, incluso, niñas. Jean Ranc realizó un retrato mitológico de María Antonia Fernanda de Borbón con tan solo dos años bajo la apariencia de Venus (c. 1731, Museo del Prado).

un grupo de mujeres de condición social más baja: las actrices de teatro. No hay que olvidar que en ese momento el teatro estaba experimentando un gran auge convirtiéndose en una atracción para la sociedad¹⁰. Las actrices solían pertenecer a familias pobres, habitantes de pequeñas aldeas retiradas de las ciudades que escapaban de su monótona vida en el campo para triunfar en los escenarios de la urbe¹¹.

Esta clasificación social de las modelos permite valorar la funcionalidad que adquirió cada figura mitológica utilizada en las asimilaciones pictóricas de los retratos. Así, se ha podido confirmar que existía un aspecto en cada figura que era utilizado para remarcar el carácter, ya fuera condición de madre, su edad o su estado civil, por ejemplo.

Para comenzar, los retratos mitológicos de mujeres pertenecientes a la realeza fueron, fundamentalmente, los que ensalzaban el prototipo de mujer ideal en la sociedad: joven, bella, casta y docta en aspectos culturales. Por ello, se asociaron a divinidades que encarnan la juventud como Hebe o Iris en el caso de la Princesa von und Liechtenstein (1793, Colección privada). O a divinidades que aluden a la belleza femenina, en el caso de Flora a la cual se asimiló Mme. du Barry (1769, Château du Versailles). Por supuesto, la castidad se reflejó con la figura de Diana utilizada en numerosas ocasiones, concretamente por los artistas Jean-Marc Nattier, Louis de Silvestre y Louis Tocquè. Para aludir al amor familiar, se recurrió a Venus, como se puede ver en el retrato de María Adelaida de Saboya como Venus rodeada por su familia (c. 1712, Museo del Prado) de Pierre Gobert (Fig.1). Todas ellas recibieron una educación exquisita basada en el estudio de materias muy específicas, entre las que se encontraba la música, por lo que asimilar estas personalidades con las musas era algo de lo más adecuado. Se retrató como a una musa a Mme. de Blois (c. 1710, Museo del Prado) que, aunque fue una hija ilegítima, Luis XIV la quiso en gran medida y la

10. Se debe tener en cuenta que, al inicio del siglo XVIII, el teatro contaba aún con numerosos prejuicios vinculados, sobre todo, a la prostitución. En Inglaterra la relación de Covent Garden, zona destacada para las meretrices, y del Teatro Drury Lane fue destacable. Early Years, "Sexual exploitation and the lure of London", en *Emma Hamilton. Seduction and celebrity*, coords. por Quintin Colville y Kate Williams (Londres: National Maritime Museum, Londres: Thames&Hudson Ltd, 2016) 32-61. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título organizada y presentada en el National Maritime Museum en Londres, 3 de noviembre de 2016-17 de abril de 2017.

11. Ms. Abington fue una de las actrices más representadas, existen, tres retratos suyos como la musa de la comedia: dos de Richard Cosway (1783, British Museum; c. 1783, The Trustees of the Bowood Collection) y uno de Sir Joshua Reynolds (1764-1768, British Museum). Comenzó trabajando en la calle como cantante, tratando de buscarse la vida pues trabajó también como florista y criada hasta que en 1755 realizó su primera actuación interpretando a Miranda en la obra *Busyboddy*, papel que finalmente le abrió las puertas al mundo del teatro obteniendo un gran éxito durante su carrera.



Fig. 1. Manuel de la Cruz Vázquez, *La feria de Madrid en la plaza de Cebada*, h. 1790, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo de Historia.

ofreció una educación de calidad, de hecho, se educó junto a su hermano Luis de Borbón (Fig. 2). También las *Mesdames*, hijas de Luis XV y Maria Leszcynska se retrataron como musas (1750-1775, Musée de Versailles). Por último, Vigée Le Brun retrató a la princesa María Josepha Hermenegilde von Liechtenstein como Ariadna (1793, The Princeley Collections) y a la princesa Ekaterina Dolgoroukaya como una Sibila (1797, Colección privada). Estas asimilaciones resultan curiosas si se tiene en cuenta el perfil de ambas figuras: una mujer abandonada y una mujer con carácter de adivina, rasgos que se alejaban de lo que se entendía el ideal femenino. Sin embargo, Le Brun destacó por ser una de las artistas más peculiares, una mujer que marchó al exilio, pero mantuvo su alta condición y reputación relacionándose con varias casas reales en un viaje en el cual demuestra el gran bagaje cultural que poseía.

Por otro lado, las atribuciones que se han relacionado de las mujeres aristocráticas con el retrato mitológico son las mismas que las de la realeza. Se



Fig. 2. Pierre Gobert, *Retrato de Mme. de Blois*, c. 1710. Óleo sobre lienzo, 216 x 268 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. ©Museo Nacional del Prado

trató de destacar la belleza y la juventud, pero también la castidad, la maternidad y el amor filial.

La representación de la belleza, como sucede en el caso de Amelia Watts (1745, Colección privada) se realizó de nuevo a través de la figura de Flora. Se entendía esta belleza como una cualidad asociada a la juventud, aunque algunas mujeres que se asimilaron a esta divinidad, como Ms. Pryse Campbell, no fueran tan jóvenes (1762, National Gallery of Scotland). Al recurrir a la figura de Hebe también se aludía a la juventud, aunque hay que señalar que fue frecuente relacionar esta figura con aquellas jóvenes que iban a casarse o acababan de hacerlo, como se aprecia en el retrato de Elizabeth Warren de George Romney (1777, ubicación desconocida). La identificación con el matrimonio adquiere peso al incluirse el águila, personificación de Júpiter y alusión al marido. La idea estaba clara, la función de esposa que sirve a su marido, tal y como Hebe servía a Júpiter.

Otras fueron asimiladas a la divinidad Diana. Destacaron en estas asimilaciones artistas como Batoni, Drouais, Cotes, Kauffman, Larguillière, Nattier, Ramsay, Reynolds y Tocquè que presentaron esquemas compositivos similares. Los aspectos que caracterizaron a la divinidad eran llamativos en esa sociedad y es por ello por lo que su presencia es tan intensa. Además de la castidad, se utilizó para realizar retratos mitológicos de mujeres que tenían relación con el campo, es decir, esposas de terratenientes cuyos negocios se basaban en el cuidado de la tierra. Fue el caso de Sir Matthew Fetherstonhaugh, quien encargó a Pompeo Batoni una serie de retratos de su familia entre el que destaca el de su mujer Sarah como Diana (1751, The National Trust) quien, por cierto, también fue retratada bajo la apariencia de Pomona (1751, The National Trust), ninfa dedicada a los huertos y árboles frutales, asociada como Diana al mundo del campo y, por tanto, al del terrateniente.

Venus fue utilizada para representar el amor familiar, bien materno filial como en el caso de Mme. de Lambesque (fecha desconocida, Bavarian State Painting Collections) o bien el amor conyugal como sucede en el retrato de Mme. Maison Rouge de Nattier (1757, Colección de Lynda y Stewart Resnick). Como sucedía con las mujeres de la realeza, las musas se convirtieron en una opción muy adecuada, respondiendo a la delicada educación que recibían estas modelos. Además, se retrataron como musas aquellas mujeres que, perteneciendo a esta alta clase social, desarrollaron una actividad vinculada a las artes como la princesa Giacinta Orsini, duquesa de Arce que fue miembro de la Academia de la Arcadia (c. 1757-1758, Colección privada).

Destacaron otras figuras mitológicas asociadas a las mujeres de la aristocracia. Entre ellas, Juno se utilizó para ensalzar la condición de esposa como

se aprecia en el retrato de Lavinia Spencer (c. 1780, Metropolitan Museum of Art) que contrajo matrimonio en torno a 1781 coincidiendo con la realización del lienzo. Otra divinidad fue Minerva. El retrato que más destaca es el que realizó Nattier a Mme. de Lambesque de la Maison de Lorraine en el cual aparece junto a su hermano pequeño. La obra adquiere significado al considerar que el niño está preparándose para afrontar la guerra y su hermana, bajo la apariencia de Minerva, divinidad asociada a la guerra, le acompaña (1732, Musée du Louvre).

Estas mujeres de gran condición fueron asimiladas, por igual, a figuras mitológicas no tan destacadas en el Olimpo. Estas son ninfas, bien de forma genérica o bien como Anfítrite que fue utilizada por Rosalba Carriera para retratar a la duquesa de Orleans con las que, seguramente, serían sus damas de compañía (fecha desconocida, The National Trust). Por otro lado, se recurrió a las Gracias, de forma más concreta a Eufrosine, para el retrato de Mary Chaloner (1762-1764, Harewood House). También existen retratos en los que se asocia la modelo a la figura de Aurora, como el de Jane, condesa de Harrington (1775, Harewood House).

Para aludir al amor que profesaban estas mujeres hacia personas de su entorno, los artistas recurrieron a un tipo de retrato mitológico en el cual, a través de relaciones típicas del mundo mitológico clásico, se trataban de representar las relaciones existentes entre las modelos y sus acompañantes. Se puede comprobar la relación materno-filial a través del retrato de Lady Waldregave y su hijo en la apariencia de Dido y Cupido (1762, Coné Museum) haciendo alusión al episodio del engaño de Cupido travestido de Ascanio delante de Dido. Para representar el amor fraternal los artistas utilizaron la figura de Psyche y Cupido, aunque en el episodio mitológico se estableciese una relación de pareja. Angelica Kauffman retrató a los hermanos Plymouth bajo la apariencia de estos personajes (1795, Bänder Kunstmuseum) pero, para evitar el significado sexual, otorgó a las figuras un carácter infantil y cercano asemejándose más, efectivamente, a una relación entre hermanos. También Richard Cosway plasmó una relación fraternal en una de sus obras, en este caso una relación entre Lady Jane y su hermana como Ceres y Perséfone (1779, Colección privada) que en el mundo mitológico eran madre e hija o el retrato de las señoras Waldegrave —Horatia y María— como Juno y Venus (1778-1779, Colección privada).

No se puede obviar a una de las modelos que más veces se vio sujeta a retratarse: Lady Hamilton. Esta famosa mujer provenía de una familia muy humilde y consiguió convertirse en una mujer reconocida por la sociedad, sobre todo, al contraer matrimonio con Lord Hamilton. Sin embargo, y debido a su pasado nunca dejó de estar relacionada con cierto carácter obsceno que

hizo que muchos artistas se atreviesen, aun siendo la mujer de un diplomático, a representarla bajo la apariencia de figuras mitológicas que no se adecuaban a la moral femenina considerada en el momento. Se retrató como Circe, como una Bacante o como una Sibila, pero también como Medea, Álope, Tetis, Ifigenia, las Furias, Calipso y Casandra, personajes a los que no se asoció ninguna mujer más que ella¹². La mayor parte de representaciones las llevó a cabo George Romney, quién mantuvo una relación especial, un tanto obsesiva, con esta mujer. De cualquier manera, los artistas aprovecharon la capacidad que tenía Emma de posar y de adecuarse a diferentes papeles para retratarla bajo múltiples apariencias.

Por último, merece la pena destacar las asimilaciones mitológicas que recibieron las actrices de teatro, sobre todo, con aquellos personajes que se relacionaban con el mundo del arte, es decir, las musas. Fueron identificadas como Melpómene o Talía, dependiendo de qué papeles acostumbrasen a interpretar, como Sarah Siddons asimilada a Melpómene por Reynolds (1783-1784, Huntington Library) debido a la abundancia de papeles trágicos en los que destacó. Ms. Jordan, Ms. Yates y Silvia Balleti fueron otras de las actrices que protagonizaron retratos mitológicos¹³. Las cantantes y aquellas dedicadas al mundo musical también tuvieron importancia, pues la soprano Sestini y Ms. BATES, así como las mujeres relacionadas con el mundo de la poesía, como Fortuna Sulgher Fantastici y Teresa Bandettini Landucci, se retrataron como musas.

También algunas de las mujeres de compañía o cortesanas lograron adquirir cierta posición social y destacan algunos retratos mitológicos en los que las caracterizaron como personajes mitológicos. Una de ellas es Mary Nesbitt que fue una prostituta inglesa muy codiciada y cuya suerte cambió al contraer matrimonio, pues abandonó el mundo de la prostitución. Fue retratada por Reynolds como Circe años más tarde (1781, The Wallace Collection). Otra cortesana, Ms. Kitter Fisher fue retratada como Dánae (c. 1762-1766, Gemäldegalerie) en el momento de la famosa lluvia de oro, tema que adquirió connotaciones muy ligadas al mundo de la prostitución. Si se sigue teniendo en cuenta este carácter sexual que adquirieron algunos retratos, se debe mencionar cómo algunas de estas mujeres se asimilaron a las conocidas bacantes. Mme. Prevost una reconocida bailarina fue retratada por Jean Raoux bajo la apariencia de una bacante (c. 1723, Musée de Beaux Arts, Tours). Estas figuras mitológicas eran

12. También Emma Hamilton fue retratada bajo la apariencia de una musa en los retratos de Hugh Douglas Hamilton (1789-1790, Colección privada) y de Angelica Kauffman (1791, Colección privada) o como Hebe en la obra de Gavin Hamilton (c. 1764, Burghley House).

13. Destaca el caso de la actriz Elizabeth Hartley que fue asimilada por Reynolds a la figura de una ninfa (1771, Tate Gallery) o el retrato realizado por Larguillière de la actriz Mme. Duclos como Ariadna (1712, Speed Art Museum).

idóneas para justificar representaciones sensuales de una determinada mujer pues, no hay que olvidar, que la bacante o ménade participaba en el cortejo de Dioniso caracterizado por su fuerte componente sexual.

Tras esta diferenciación por grupos sociales, se pueden advertir ciertos aspectos que caracterizaron el desarrollo del retrato mitológico y, sobre todo, la presencia de la mujer como modelo de éstos. En primer lugar, se detecta cómo algunas de estas figuras mitológicas fueron utilizadas en más de uno de los grupos de mujeres apenas señalados. Sin embargo, conviene subrayar que la forma de representación variaba dependiendo de cuál de ellos se tratase. No quiero decir con esto que se transformase el esquema compositivo asociado a un ser mitológico en concreto, sino que había ciertas modificaciones. Esta cuestión puede analizarse, por ejemplo, a través de los retratos en los que se asimila la modelo a Ariadna. Le Brun retrató a la princesa María Josepha Hermenegilde von Liechtenstein bajo la apariencia de Ariadna en Naxos (1793, The Princeley Collection). La figura femenina que aparece en la composición no muestra una actitud descontrolada, sino que parece sentada de forma decorosa, con una apariencia definida por el vestido *alla greca* común en los últimos años de siglo. Sin embargo, Nicolas de Largillière retrató a la actriz Mme. Duclos como Ariadna y, aunque existan elementos comunes en ambas obras, el resultado es diverso, mostrando una mujer más dinámica, que muestra más partes de su cuerpo al desnudo, más llamativa por los colores de las telas y maquillada. Sucedió lo mismo con la representación de las musas, que fueron personajes mitológicos utilizados en cualquiera de los tres grupos. Como ya se ha comentado, Batoni retrató a la duquesa de Arce bajo la apariencia de una musa y para ello respeta un esquema compositivo común en los retratos oficiales; mientras que Nattier retrató a la actriz Silvia Balletti (1739, The Fine Arts Museum). La primera de ellas posa de forma muy decorosa, con elegancia, en un ámbito lleno de referencias a la cultura. Sin embargo, el carácter de la composición se relaja cuando se trata de una actriz o artista, como en el caso del segundo ejemplo en el cual la modelo aparece con uno de sus pechos al descubierto, con la disposición de telas sobre su cuerpo sin que estas marquen los elementos corporales y con una expresión en el rostro que denota picardía. Es decir, aunque se utilizase la misma figura mitológica para la asimilación del retrato, podía presentarse la modelo en diferentes actitudes dependiendo de la condición social que tuviese. Por un lado, y como se ha analizado, dicha condición podría afectar a la disposición del cuerpo y, por otro lado, como veremos ahora, a la forma de vestir.

El vestuario escogido por los artistas reforzó la diferenciación social que condicionó las representaciones. Conviene aclarar que la moda europea del

siglo XVIII estuvo, en su mayoría, pautada por la moda francesa. Los primeros años del siglo XVIII hasta la muerte de Luis XIV estuvieron marcados por una gran rigidez en cuanto a las líneas y composiciones. Se consideró la moda como una herramienta de poder y, sobre todo, como una manera de reflejar la condición social, aspecto que conllevó una supervisión constante. Como afirmó Dilys Blum la moda en este momento era un reflejo de la estructura rigurosa de la corte francesa¹⁴. Para comenzar, se puede hablar del vestido conocido como *Grand Habit*. Característico de la corte de Luis XIV, complejo y aparatoso, puede apreciarse en la pintura de Jean Ranc en el que asimila a una mujer a la diosa Diana (c. 1705, Colección privada). Tras la muerte del rey, la forma de vestir adquirió una mayor flexibilidad y, durante el reinado de Luis XV, se puso de moda el denominado *Robe à la Française* o *Sack Back Gown* que consistía en un vestido que otorgaba a la mujer una mayor libertad, aunque seguía presentando un esquema rígido en la disposición de las telas¹⁵. Se dejaron atrás los elementos estáticos prefiriendo vestidos con mayor dinamismo al jugar con el tratamiento de las telas. Puede apreciarse este tipo de vestido en algunos de los retratos que llevó a cabo Pompeo Batoni como, por ejemplo, el retrato de Donna Cornelia Costanza Barberini como Diana (c. 1740, Colección Urbano Barberini)¹⁶.

No obstante, el vestido fue experimentando transformaciones. En los años 70, comienza a ser popular gracias a Maria Antonietta una nueva tipología: el vestido *à la Polonoise*, el cual muestra el predominio del gusto sobre la simplicidad que se estaba imponiendo en el mundo de la moda¹⁷. Un vestido que se había configurado con un carácter adecuado para el ámbito campestre y que, según Arianna Giorgi, podía considerarse como una de las consecuencias del cambio político geográfico que se estaba llevando a cabo¹⁸. Angelica Kauffman lo utilizó para el retrato de Lady Anne Conway como Ceres (1766, ubicación desconocida) y François Hubert Drouais en el retrato de Mme. du Barry como Flora (1769, Château du Versailles) por citar algunos ejemplos.

14. Dilys Blum, *Illusion and reality. Fashion in France 1700-1900* (Houston: The Museum of Fine Arts, 1986), 9.

15. Juliette Trey, *La mode à la cour de Marie Antoniette* (Ljubljana: Gallimard, 2014), 44.

16. Algunos de estos retratos se asemejan más que otros a lo que se entendía como vestido *à la Française*, sin embargo, también presentaban algunas diferencias como faldas menos pronunciadas o, al menos, montadas sobre miriñaques más sencillos.

17. Solían predominar los colores claros en este tipo de vestidos blancos u ocres y se comenzó a utilizar el algodón como material para su fabricación. Se ha considerado que las ideas sobre el retorno a la naturaleza que defendía Jacques Rousseau influyeron en el desarrollo de esta tipología de vestido. Trey, *La mode à la cour*, 88.

18. Arianna Giorgi, "La moda de la Robe à la Polonoise. Memoria de una historia artística", *Imafronte*, núm. 19-20 (2007-2008): 96.

A medida que se iba estableciendo este nuevo estilo se imponía, en Inglaterra, el vestido *a la anglaise* que, siendo muy similar al anterior, destacó por ser práctico y de configuración sencilla, permitiendo establecer conexiones con el traje de campo inglés¹⁹. Los artistas ingleses representaron este tipo de vestido en sus obras de forma continua, por ejemplo, Reynolds en el retrato de la condesa de Harrington como Aurora.

Por otro lado, comenzó a ser habitual, al menos en ámbitos más íntimos, un tipo de vestido de muselina con talle alto, que solía presentar una gran simpleza. Fueron los denominados vestidos *alla greca* que se pusieron de moda en el ámbito europeo como consecuencia de la elevada atracción que estaba suponiendo el descubrimiento del mundo clásico²⁰. Se podría considerar que esta situación estaba ligada al estallido de la revolución francesa donde estuvieron presentes elementos propios del mundo antiguo como el gorro frigio, sin embargo, según Amelia Rauser, el uso de este vestido estuvo más ligado a la práctica que se puso de moda en el ámbito femenino de presentarse como estatuas clásicas con vida “Living statues”, muy relacionadas con el retrato mitológico²¹. Esta actitud les permitía posar o presentarse en sociedad y apropiarse del prestigio de la cultura neoclásica, consiguiendo ocupar un lugar de cierto rango en la sociedad²². Era un vestido mucho más ligero que cualquiera de los anteriores pues constaba de una camisola larga hasta los pies, ceñida bajo el pecho, en ocasiones con un fajín. En cierta manera, se aproximaba a la desnudez pues la textura de gasa, las transparencias y los tonos blanquecinos hacían recordar el mármol clásico, características que denotan un claro deseo de aligerar las formas de los complejos vestidos del pasado y de desarrollar una moda más natural²³. Puede distinguirse su representación en el retrato que Le Brun realizó a su hija bajo la apariencia de Atalanta (c. 1769, ubicación desconocida) o en el retrato de Ms. Hill como musa de Kauffman (1793, Colección privada).

La vestimenta neoclásica tuvo mucho que ver con la sensibilidad artística que transmitían los retratos de estas mujeres²⁴. Siguiendo esta premisa se puede considerar que cuando aparecía una mujer vestida con un patrón antiguo

19. James Laver, *Breve historia del traje y la moda* (Madrid: Cátedra, 2019), 121.

20. Amelia Rauser, “Living statues and Neoclassical dress in late Eighteenth-Century Naples”, *Art History*, no. 38 (2015): 464.

21. Rauser, “Living”, 465.

22. Dilys Blum defendió la idea de que la moda había estado siempre asociada a la categorización social, relacionada con el ritual de la corte y considerada un símbolo de distinción. Blum, *Illusion and reality*, 13-16.

23. Claire Cage, “The sartorial self: Neoclassical fashion and gender. Identity in France 1797-1804”, *Eighteenth-Century Studies*, no. 42 (2009):193; Rauser, “Living”, 473.

24. Cage, “The sartorial”, 205.

no hacía alusión a la moda imperante exclusivamente, sino que se había convertido en un recurso de transmisión de sensibilidad. En algunas ocasiones, el artista optó por vestidos que no eran propios de la época contemporánea, sino que simulaban directamente los clásicos como sucede en el retrato de Lady Hamilton como Hebe de Gavin Hamilton (c. 1764, Burghley House).

También hay que tener en cuenta otros aspectos como las representaciones del peinado y del calzado de las modelos. En un primer momento y mientras los hombres llevaban pelucas, las mujeres empolvaban sus cabellos, como se puede apreciar, sobre todo, en los retratos mitológicos que pintó Jean-Marc Nattier que mantuvo esta tradición en su obra. Por otro lado, solían recogerse el pelo en sutiles coletas que caían por el hombro, aunque en ocasiones, y con cierta influencia de la corte francesa, el pelo se recogía en extraordinarias figuras que se desarrollaban en altura²⁵. Estos aparatosos recogidos aparecen en el retrato que hace Reynolds a la condesa de Harrington o en el retrato de la condesa de Provenza como Diana que pintó Drouais (c. 1770-1780, Musée de Versailles). No obstante, y a medida que se suceden los años, la disposición del cabello de esta manera dejó de ser moda y no resultaba tan atractivo como al inicio. En relación con el calzado, resulta curioso comprobar cómo la sandalia de estilo antiguo se impuso al *Paire des Mules* o zuecos tan característicos a finales del siglo XVII. Nattier escogió unas sandalias para el retrato de Jean-Louise de Lorraine, así como otros artistas como Pompeo Batoni o Sir Joshua Reynolds, situación que da cuenta de la relación de este tipo de retrato con el mundo antiguo.

Sin embargo, si se observan los retratos mitológicos con detenimiento se puede comprobar cómo algunas de las modelos aparecieron descalzas y otras fueron representadas con el pelo suelto, ondeado al viento y, en ocasiones, cubriendo sus rostros. Efectivamente, existen muchos ejemplos en los que la modelo aparece de esta guisa. Por un lado, con el pelo suelto y descalzas aparecieron en retratos en los que la modelo se asociaba a una bacante como el de Mme. Prévost o los de Emma Hart realizados por Le Brun. Estos casos refuerzan la idea de que las licencias en los retratos dependían de la clase social de la mujer representada. No se encontraron mujeres de la realeza ni de las altas esferas sociales de esta manera, sino actrices y artistas, o mujeres ajenas al prototipo común del momento. Esta percepción sobre lo que era decoroso y lo que no estaba presente en la mentalidad del siglo XVIII, siendo

25. Se puso de moda y estuvo muy ligado a la figura de María Antonieta. Para saber más sobre la importancia de María Antonieta en el mundo de la moda véase: Kimberly Chrisman-Campbell, *Fashion victims: dress at the court of Louis XVI and Marie-Antoinette* (New Haven: Yale University Press, 2015).

curioso el episodio que protagonizó la pintora Vigée Le Brun al retratar a la princesa von und zu Liechtenstein como Iris (1793, Colección privada). Decidió representarla volando con un aspecto clásico atreviéndose a dejar los pies al aire, descalzos, aspecto que escandalizó al comitente y a la familia²⁶.

En relación con el decoro, urge comentar el carácter sexual que adquirieron algunos de los retratos mitológicos, sobre todo, aquellos en los que se permitía que la mujer enseñase las zonas consideradas más íntimas de su cuerpo. La disposición de los cuerpos tumbados y las telas en torno a su figura marcando la silueta femenina fueron otros de los aspectos que caracterizaron algunos de los retratos en los que la modelo, suele coincidir, no poseía un estatus social alto o se trataba de Emma Hart. Por ejemplo, en los retratos de Romney, suele distinguirse una carga erótica que estaba asociada al carácter indecoroso que se vinculaba a esta mujer.

Por el contrario, se pueden reconocer algunas modelos que, aun perteneciendo a altas clases sociales, aparecieron retratadas con cierto desembarazo. Me refiero a las modelos que retrató Nattier, quiénes solían aparecer con amplios escotes que otorgaban elevada importancia a su pecho y cuello, además de aparecer en posiciones relajadas y bastantes flexibles como los retratos de Mme. Henriette como Flora (1742, Musée National des Châteaux du Versailles et de Trianon) y el retrato de Mme. Adélaïde como Diana (Musée des Beaux Arts, Niort). Lo mismo sucede con las obras de Rosalba Carriera, en las que es común encontrar el pecho de las modelos al descubierto o su cuerpo tapado con pocas telas. Aunque tengan un carácter sexual no se pueden parangonar con las comentadas previamente, sino que esta ligereza a la hora de representarlas dependía de las libertades con las que contaba el artista o el propio deseo del comitente. También hay que tener en cuenta el personaje mitológico, pues asimilarse a una bacante o aquellas figuras mitológicas que previamente se han etiquetado como casos singulares, como hechiceras o ninfas, requerían una representación más humana en la cual los cuerpos apareciesen representados con libertad, retorcidos, expresivos y llenos de vitalidad, cabellos al viento o rostros capaces de expresar sentimientos y placeres. Es el caso del retrato de Le Brun de una mujer como Bacante (1785, Musée Nissim de Camondo), en el que la modelo además de aparecer semidesnuda dispone uno de sus brazos de manera relajada sobre su cabeza.

En definitiva, y tras el análisis realizado de estas pinturas, se debe valorar la importancia que adquirió la mujer como modelo de los Retratos Mitológicos. Para ello, es necesario tener en cuenta los diferentes esquemas compositivos

26. Fue la propia artista quién dejó constancia del estupor que causó la obra. Elisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs de Mme. Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun*, Vol.II (París, 1835), 232.

utilizados en las obras y, como premisa, dejar claro si las asimilaciones con las diferentes figuras de la mitología clásica responden a prototipos establecidos o, más bien, a una provocación.

En primer lugar, se puede afirmar que fue común vincular el propio carácter de las figuras mitológicas con el de la modelo relacionando aquellos aspectos o virtudes que la sociedad del XVIII consideraba propios de la mujer: su condición como madre, esposa, mujer en edad casadera, etc. No obstante, se debe tener en cuenta que no existió lo que podría considerarse una regla fija en la cual los artistas basaran esta elección, aunque sí destacan ciertas tendencias que deben ser tenidas en cuenta. Entre ellas, la condición que generó pertenecer a una clase social u a otra que afectó, no tanto a los esquemas iconográficos los cuales no varían en gran medida, sino a la configuración de otros aspectos, por ejemplo, la vestimenta, la disposición del cuerpo o las licencias en relación con las zonas del cuerpo que aparecían al desnudo. Es decir, aquellos aspectos relacionados con la apariencia de la propia mujer.

En segundo lugar, y aunque los esquemas compositivos responden a los parámetros comentados, se puede advertir cierto componente innovador. Es decir, aunque las modelos tuviesen que aparecer representadas teniendo en cuenta algunas normas fijas, se distinguen algunos elementos que anuncian un tipo de representación mucho más moderna de la que se había llevado a cabo hasta el momento en otro tipo de retratos. Así, las mujeres que posaron para estas obras aparecen representadas con gran protagonismo, destacando no solo sus atributos y los comportamientos femeninos del momento, sino subrayando algunas de sus virtudes como su conocimiento musical o la educación recibida, por ejemplo. De esta manera, y aunque en sus orígenes no tuviese esa pretensión, el retrato mitológico permitió que la mujer asumiera una posición más destacada en la sociedad como individuo independiente.

Por otro lado, debe considerarse la importancia que adquirió la Antigüedad clásica en estas representaciones condicionando no solo las asimilaciones sino también las representaciones de las propias mujeres. Las oportunas licencias que se distinguen en los esquemas compositivos fueron facilitadas por el uso de una figura mitológica u otra. Estas figuras mitológicas poseían cierto carácter fantástico, imaginario e ideal, aspectos que justificaron la modernidad asumida por las modelos en este tipo de composiciones. Las representaciones del cuerpo adquirieron un carácter más relajado y se visibilizaron algunas partes del cuerpo femenino subrayando cierto dinamismo.

Con este retrato se fomentaron las asimilaciones clásicas y esta tendencia permitió a la mujer modificar los parámetros a los que había estado sujeta de

forma histórica²⁷. Se puede considerar que la Antigüedad clásica estaba de moda y los artistas aprovecharon esta ocasión para satisfacer con gusto la necesidad de las clases más altas de poseer un retrato mitológico, así como para impulsar a la mujer en los nuevos parámetros sociales que anunciaban la transición a la época contemporánea.

Bibliografía

- Blum, Dilys. *Illusion and reality. Fashion in France 1700-1900*. Houston: The Museum of Fine Arts, 1986.
- Cage, Claire. "The sartorial self: Neoclassical fashion and gender. Identity in France 1797-1804". *Eighteenth-Century Studies*, núm. 42 (2009): 193-214. <https://doi.org/10.1353/ecs.0.0039>
- Chrisman-Campbell, Kimberly. *Fashion victims: dress at the court of Louis XVI and Marie-Antoinette*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2009.
- Giorgi, Arianna. "La moda de la Robe à la Polonoise. Memoria de una historia artística". *Imafronte*, núm. 19-20 (2007-2008): 95-103.
- Laver, James. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 2019.
- Molina, Álvaro. *Mujeres y hombres en la España Ilustrada: identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Perry, Gill. "Women in disguise: likeness, the Grand Style and the conventions of feminine portraiture in the work of Sir Joshua Reynolds". En *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, editado por Gill Perry y Michael Rossington, 18-40. New York: Manchester University Press, 1994.
- Perry, Gill. *Spectacular flirtations. Viewing the actress in British art and theatre. 1768-1820*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Rausser, Amelia. "Living statues and Neoclassical dress in late Eighteenth-Century Naples". *Art History*, núm. 38 (2015): 462-487. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12147>
- Rubayo, Sara, y Gállego, Ana. *Pintoras*, Vol. I. Madrid: La Gata Verde, 2021.
- Sofio, Séverine. *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*. París: CNRS Éditions, 2016.
- Trey, Juliette. *La mode à la cour de Marie Antoniette*. Ljubljana: Gallimard, 2014.

27. Para Gill Perry el modo de vestir con cierto carácter clásico con el que comenzaron a aparecer hizo que "el sujeto femenino pudiese adquirir una identidad estética y cultural generando ciertos ritos sociales". Perry, "Women", 37.

Vigée Le Brun, Elisabeth. *Souvenirs de Mme. Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun*, Vol.II-III. París, 1835.

Years, Early. "Sexual exploitation and the lure of London". En *Emma Hamilton. Seduction and celebrity*, coordinado por Quintin Colville y Kate Williams, 32-61. Londres: National Maritime Museum, Londres: Thames&Hudson Ltd, 2016.

De Académicienne a Citoyenne. Mujeres artistas en los Salones franceses durante el siglo XVIII

“FROM ACADÉMICIENNE TO CITOYENNE”.

WOMEN ARTISTS IN FRENCH SALONS
DURING THE 18TH CENTURY

Magdalena Illán Martín

Universidad de Sevilla

Resumen

El siglo XVIII fue testigo de los importantes cambios que se sucedieron en la escena cultural francesa, especialmente, durante la segunda mitad de la centuria. Dichos cambios consiguieron una importante transformación del panorama artístico, constatándose un notorio incremento en la participación de mujeres artistas en el *Salon de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Con su presencia en los Salones, las artistas no sólo reclamaron el reconocimiento a su talento creativo, sino que apelaron a su condición de ciudadanas comprometidas con los valores de la primera República francesa.

Este artículo analiza, a partir de fuentes documentales y de obras de arte inéditas, el arduo proceso mediante el cual las artistas consiguieron consolidar su presencia en los prestigiosos Salones y reivindicarse como creadoras y como ciudadanas de pleno derecho, poniendo en valor, a través de sus obras, su adhesión al ideario revolucionario.

Palabras clave

Mujeres artistas; Siglo XVIII; Francia; Salones; Académicas; Ciudadanas.

Abstract

The 18th century witnessed the important changes that occurred in the French cultural scene, especially during the second half of the century. These changes achieved an important transformation of the artistic panorama, with a notable increase in the participation of women artists in the *Salon de la Académie*

Royale de Peinture et de Sculpture. With their presence at the Salons, the artists not only demanded recognition of their creative talent, but also appealed to their status as citizens committed to the values of the first French Republic.

This article analyzes, based on documentary sources and unpublished works of art, the arduous process through which the artists managed to consolidate their presence in the prestigious Salons and claim to be creators and full citizens, highlighting, through his works, his adherence to revolutionary ideology.

Keywords

Women artists; 18th Century; France; Salons; Women academics; Women Citizens.

En este hermoso siglo, resplandeciente de los éxitos y la gloria de mi Sexo, ¿por qué he de condenarme al silencio vergonzoso de la grosera timidez o de la ignorancia? Soy Mujer, Francesa y Pintora; tengo derecho a su confianza, a su acogida y a la del Público; pero no acepto ni una ni otra: quiero merecerla¹.

I. Introducción

A lo largo del siglo XVIII la consideración de las mujeres en las sociedades occidentales experimentó importantes cambios, algunos de los cuales favorecieron su presencia en la escena política y cultural, mientras otros, la amplia mayoría, estuvieron orientados a limitar y controlar sus actividades e influencias². Uno de los ejemplos más paradigmáticos a este respecto es el caso francés, en el que tanto aquellas ideas ilustradas próximas a idearios marcadamente machistas, como los postulados sexistas enarbolados por la Revolución de 1789 contribuyeron a relegar paulatinamente a las mujeres a desempeñar el papel de “madre de familia que cría a sus hijos en el amor a la libertad y no se involucra en los asuntos públicos”³.

1. Madame E.A.R.T.L.A.D.C.S., *Avis important d'une femme, sur le Sallon de 1785. Dédié au femmes* (1785), 3.
2. Esta investigación se ha desarrollado en el marco del Proyecto I+D+i *Las artistas en España y su proyección en la escena cultural europea (1803-1945)*—PID2020-117133GB-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación—, así como del Grupo de Investigación *Laboratorio de Arte* (HUM-201) de la Universidad de Sevilla.
3. Dominique Godineau, “Le genre de la citoyenneté, ou quelle identité politique pour les femmes pendant la Révolution française?”, en *Genre, femmes, histoire en Europe, France, Espagne*,

En lo que concierne al ámbito artístico, las propias instituciones públicas se implicarían de manera directa, y más concienzudamente conforme avanzaban las últimas décadas de la centuria, en promover dicho modelo de esposa y madre abnegada, para lo cual, se afanaron en obstaculizar el desarrollo de las mujeres como artistas profesionales, limitando su ingreso en las Academias, y restringiendo su acceso a los certámenes y a los galardones: “Es, a los legisladores, a quienes compete sopesar en la más profunda sabiduría, todas las cuestiones sobre las que sería contraproducente y peligroso que los premios y los incentivos asignados para las artes estimularan a las mujeres a preferir la carrera de las artes frente a su verdadera vocación, es decir, las funciones respetables y sanas de esposa, de madre, de ama de casa y de tantas virtudes que les asegurarían el respeto y la alta consideración que distinguen a los pueblos libres”⁴.

A pesar de ese hostil contexto, fueron numerosas las mujeres que se enfrentaron al pensamiento patriarcal dominante y lucharon por tener un lugar propio en el espacio público político, social, cultural y artístico. De hecho, para muchas mujeres, su presencia en la escena artística se convertiría en una herramienta que les permitiría no sólo reivindicar su talento creativo, sino reclamar el reconocimiento de sus contribuciones a la sociedad y, al final de la centuria, demostrar su compromiso con el ideario de la primera República francesa, aspirando a superar la tendenciosa consideración de “ciudadanas pasivas”⁵.

Este trabajo examina, a partir de fuentes documentales y obras inéditas⁶, la presencia de las creadoras en el instrumento más efectivo para la visibilización del talento de un/a artista en la Francia del siglo XVIII, el *Salon* de la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (1648-1793, denominada, a partir de 1793, *Académie des Beaux-Arts*)⁷. Se examinan, en este contexto, los recursos a través de los cuales las artistas desafiaron los preceptos instalados en las mentalidades patriarcales, exigiendo, por un lado, la valoración y el

Austriche, dirs. Anna Bellavitis y Nicole Edelman (Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011), 315.

4. Assemblée nationale, 19 avril 1791.

5. Godineau, “Le genre”, 328.

6. Ha sido consultada la documentación conservada en los Archives Nationales (Paris) y la base de datos <http://salons.musee-orsay.fr>

7. Sobre las artistas en el Salón han sido publicados diferentes estudios, sobre todo, orientados al último tercio de la centuria y primeras décadas del siglo XIX: Denise Noël, “Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle”, *Clio*, núm. 19 (2004): 85-103; Marie-Joséphe Bonnet, *Liberté, égalité, exclusion. Femmes peintres en Révolution 1770-1804* (Paris: Vendémiaire Éditions, 2012); Sofio, Séverine, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIIIe-XIXe siècles* (Paris: CNRS Éditions, 2016). Algunas de las artistas han sido estudiadas en Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin, *Femmes peintre 1550-1950* (Paris: Éditions des Femmes, 1976).

reconocimiento de sus actividades creativas y, por otro lado, el respeto de su compromiso político y social y, con ello, su consideración como ciudadanas.

2. Las artistas en el *Salón*

La presencia de las artistas en las exposiciones de la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* se constata desde el mismo momento de su origen, en 1673. En la edición inaugural participaron, junto a sus 50 colegas miembros de la Academia, tres pintoras: Geneviève Boullogne (1645-1708), Madeleine Boullogne (1646-1710) y Élisabeth-Sophie Chéron (1648-1711)⁸. Las dos primeras, hermanas y especialistas en naturalezas muertas, ingresaron como miembros de la Academia en 1669⁹, mientras la polifacética Chéron ingresó en 1672, presentando como ejercicio de acceso un *Autorretrato* (1672) con el que concurrió a la referida exposición. En dicho *Autorretrato*, conservado en el Musée du Louvre, la autora se reivindicaba firmemente como artista, mostrando entre sus manos un pliego en el que se aprecia el boceto de una figura: una firme declaración de intenciones.

En la segunda edición de la exposición, celebrada en 1699, tan sólo se advierte la presencia de una artista, la citada Chéron, entre los 57 participantes¹⁰. Chéron concurrió con cinco retratos, en uno de los cuales volvió a reivindicar su actividad profesional mediante otro *Autorretrato*, que podría ser el ejecutado en 1683, en el que se representa dibujando, y que fue ampliamente difundido a través del grabado realizado por François Chéreau (Fig. 1).

Tanto Élisabeth Chéron, como Geneviève y Madeleine Boullogne continuaron sus trayectorias creativas en las primeras décadas del siglo XVIII, en las que fueron las únicas artistas que participaron en las exposiciones de la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*¹¹.

8. *Liste des tableaux et des pièces de sculpture exposez dans la cour du Palais Royal par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie Royale* (Paris: Pierre Le Petit, 1673), 4.

9. Ello posibilitó que ambas participaran en la edición del Salón de 1673, en la que Geneviève presentó un *Paisaje* y Madeleine presentó seis pinturas denominadas *Trophées d'Armes* que había ejecutado para Versalles, y un bodegón; *Liste des Tableaux* (1673), 4.

10. *Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposez dans la grande galerie du Louvre par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie Royale* (Paris: Imprimerie de Jean-Baptiste Coignard, 1699), 24.

11. Sobre Madeleine Boullogne, cfr. Renaud Serrette, "De Versailles à Rambouillet: quatre dessus-de-porte de Madeleine Boullogne retrouvés", *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, núm. 19 (2016): 87-92. Sobre Chéron los estudios han sido más numerosos, cfr. René Démoris, dir., *Hommage à Élisabeth Sophie Chéron. Texte & Peinture à l'âge classique* (Paris: Université Sorbonne Nouvelle, 1992).



Fig. 1. François Chéreau, Autorretrato de Élisabeth-Sophie Chéron (a partir del original realizado por Chéron en 1683), 1711-1729. Grabado. Colección particular.

A lo largo de la centuria, diferentes circunstancias culturales y políticas provocarían importantes oscilaciones en el número de mujeres expositoras. A este respecto, y atendiendo a la presencia de las artistas en los Salones durante el setecientos, pueden establecerse cuatro períodos, caracterizados cada uno de ellos por singularidades particulares: el primer período, heredero de las tendencias implementadas en el siglo XVII, se desarrolla durante el primer tercio de la centuria, entre los años 1700 y 1733; el segundo período oscila entre 1737 y 1755, y se caracteriza por una ausencia absoluta de mujeres artistas en sus 14 ediciones; el tercero es el que se despliega entre 1757 y 1789, cuando las artistas recuperan el espacio que habían tenido dos décadas antes; y el cuarto período comienza en 1791 y se prolonga hasta las primeras décadas de la centuria decimonónica.

2.1. LAS PRIMERAS ARTISTAS EN EL SALÓN

Durante el primer período tan sólo se celebró una edición del certamen, en 1704. En dicha edición se mantuvieron las pautas conformadas en la centuria anterior, aunque el número de artistas se vio incrementado sustancialmente, pasando de 53 y 57 en 1673 y 1699 respectivamente, a 76; sin embargo, no aumentó exponencialmente el número de las artistas participantes, que continuó limitándose a las tres únicas integrantes de la Academia¹²: Geneviève y Madeleine Boullogne y Élisabeth-Sophie Chéron.

Dicho lo cual, es destacable el elevado número de obras que entre las tres creadoras presentaron, que ascendió a 27 pinturas (5,3 % del total de obras expuestas). Chéron concurreó con doce pinturas, en las que abordaba, sobre todo, el retrato, aunque también temáticas religiosas y de género. Madeleine Boullogne presentó once pinturas de retratos, naturalezas muertas y temática mitológica, y Geneviève Boullogne concurreó con dos naturalezas muertas¹³. Esta circunstancia cambiaría conforme fue avanzando la centuria —y se prolongaría al siglo XIX—, ya que se limitaría sustancialmente el número de obras que las artistas podían presentar.

2.2. UN LARGO PERÍODO DE AUSENCIAS: 1737-1755

Nula fue la presencia de las artistas en los Salones durante el amplio período que oscila entre 1737 y 1755. Un período que, además, adquiere especial relevancia en la historia de la exposición, ya que comenzó a celebrarse en el *Grand Salon du Louvre*, abriendo sus puertas al público y alcanzando con ello una amplia proyección social.

Geneviève y Madeleine Boullogne, y Élisabeth-Sophie Chéron habían fallecido y tras ellas se restringió considerablemente el acceso de las artistas a la Academia¹⁴. Asimismo, tampoco fueron autorizadas para concurrir al Salón creadoras no académicas, a pesar de que sí fue aceptada la participación de artistas varones que estaban desvinculados de la institución. Como consecuencia de ello, durante dos décadas se advierte una ausencia absoluta de las artistas en las 14 ediciones del *Salon*.

12. Constituyendo, por lo tanto, el 3,9 % de los/as expositores/as.

13. *Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposez dans la grande galerie du Louvre, par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie royale* (Paris: Imprimerie de Jean-Baptiste Coignard, 1704), 19-20.

14. En este período sólo ingresaron dos pintoras: Rosalba Carriera (1675-1757) en 1720, aunque la pastelista italiana regresó a su país un año después, y la holandesa Margaretha Haverman (1693-1723) en 1722, quien fue expulsada en 1723, tras confirmarse que no había ejecutado su trabajo de acceso.

2.3. EL RETORNO DE LAS ARTISTAS AL SALÓN: 1757-1789

A lo largo de las tres décadas comprendidas entre 1757 y 1789 la presencia de las artistas en los Salones fue recuperando el pulso que había tenido en el primer tercio de la centuria. A medida que las creadoras fueron ingresando como miembros de la *Académie Royale de Peinture et Sculpture* pudieron acceder como expositoras en el *Salon*. Pese a que las participantes no llegaron a superar el número de tres en cada exposición, es reseñable que concurrieran con una profusa representación de su producción creativa, llegando a exhibir como mínimo 3 obras y, en mayor medida, 8 y hasta 12 obras en cada una de las ediciones.

La primera artista que inició su trayectoria en el Salón en este período fue Marie-Thérèse Reboul (1728-1805)—denominada madame Vien, adoptando el apellido de su esposo, el pintor y académico Joseph-Marie Vien—, quien accedió como miembro de la Academia en 1757. Reboul concurrió a los salones desde 1757 a 1767, siendo en cuatro ediciones la única artista participante¹⁵. En su debut presentó los ejercicios que le habían habilitado para ser académica —*Différens morceaux de l'Histoire Naturelle*¹⁶—, y en los Salones presentó pinturas protagonizadas por animales y flores, algunas de las cuales fueron adquiridas por Catalina de Rusia¹⁷.

En 1767, diez años después de comenzar a exponer en el *Salon*, Reboul compartió espacio expositivo con la pintora alemana Anna Dorothea Liszewska (1721-1782), conocida como madame Therbusch o Therbouche, quien fue admitida como académica ese mismo año. En el Salón presentó varios retratos sin identificar, la pintura *Un homme, tenant un verre de vin, éclairé d'une bougie*, varios retratos y *La tête d'un Poète*¹⁸, retrato de Diderot, quien elogió sus trabajos.

Un año después de ser admitidas como académicas, en 1771, debutaron en el Salón la pintora Anne Vallayer (1744-1818)¹⁹ y Marie Suzanne Giroust (1734-1772)²⁰.

15. En 1757 concurrieron 58 artistas, número que se redujo a 52 en 1759 y 1761, y aumentó a 56 en 1763, suponiendo la artista entre el 1,7 y el 1,9 % del total de participantes.

16. *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie Royale* (Paris: Imprimerie de J. J. E. Collombat, 1757), 22.

17. *Explication* (1757), 15. Charles Henri Joseph Gabet, "Vien (Mme. Marie Reboul)", en *Dictionnaire des artistes de l'école française, au XIXe siècle* (Paris: Chez Madame Vergne, 1854), 690. Sobre la artista demandaba un estudio Andrew D. Hottle, "Present but Absent: The Art and Life of Madame Vien", *Southeastern College Art Conference Review*, núm. 16 (4) (2014): 424-442.

18. *Explication des Peintures, Sculptures, et Gravures de Messieurs de l'Académie Royale* (Paris: Imprimerie de Herissant Père, 1767), 24, en el catálogo se destaca que era "Pintora del Rey de Prusia, y de S. A. E. el Elector Palatin, y de la Academia de Boulogne".

19. Conocida a partir de 1781 como Anne Vallayer-Coster, adoptando el apellido de su esposo. Sobre la artista, cfr. Marianne Roland Michel y Eik Kahng, *Anne Vallayer-Coster. Peintre à la cour de Marie-Antoinette* (Marseille, Yale University Press, 2003).

20. Más conocida como madame Roslin, tras contraer matrimonio con el pintor Alexander Roslin (1718-1793).

Ambas exhibieron, entre otras obras, aquellas que presentaron para su recepción en la Academia: *Les attributs de la Peinture, la Sculpture & l'Architecture* e *Instrumens de Musique* la primera, y *Portrait de M. Pigalle* la segunda²¹.

Tras el precoz fallecimiento de Giroust un año después de debutar en el *Salon*, Anne Vallayer se convirtió en la única expositora desde 1773 a 1781, desplegando una trayectoria profesional continuada y prolífica. En los Salones expuso más de cuarenta de obras, protagonizadas, sobre todo, por naturalezas muertas y retratos que alcanzaron éxito de crítica y de mercado.

La década de 1780 fue importante para las artistas en el Salón, ya que comenzó una etapa en la que no sólo se vio incrementado el número de expositoras, sino, muy especialmente el número de obras exhibidas por cada una de las pintoras. Las creadoras que participaron en los Salones en esta década fueron la ya referida Anne Vallayer, y las dos pintoras admitidas como miembros de la *Académie* en 1783: Élisabeth-Louise Vigée Le Brun (1755-1842)²² y Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803)²³. La primera debutó en 1783 con más de una docena de obras seleccionadas para demostrar su talento, su influencia y su ambición, en las que predominaban los retratos, entre los cuales, incluyó un *Autorretrato* y un *Retrato de la Reina* (Musée Chateau de Versailles); también exhibió tres pinturas de temas mitológicos y alegóricos, asuntos considerados poco apropiados para la creatividad de las mujeres, en particular, por la aparición de desnudos, entre los cuales cabe citarse la obra que la artista presentó para su recepción como académica: *La Paix ramenant l'Abondance* (Musée du Louvre)²⁴. Labille-Guiard, quien sería nombrada *Premier Peintre de Mesdames*, debutó en el Salón en 1783 con más de una docena de obras, entre ellas, su *Autorretrato*, varios retratos masculinos y una *Cleopatra*. En 1785 presentó la emblemática pintura *Figures en pied, représentant une Femme occupée à peindre & deux Elèves la regardant*²⁵; se trata de su conocido *Autorretrato con dos alumnas*, *Marie*

21. *Explication des Peintures, Sculptures, et Gravures de Messieurs de l'Académie Royale* (Paris: Imprimerie de Herissant Père, 1771), 14-15, 28. Vallayer también presentó *Des Fruits & des Légumes*, *Des Instrumens de Musique militaire*, *Deux Tableaux représentans divers Morceaux d'Histoire Naturelle*, *Un Bas-Relief imité, jeux d'Enfants*, *Un Lapin*, *Un Panier de Prunes*, *Une Jatte*, *Une jeune Arabe, en pied*. Giroust presentó "Plusieurs autres Portraits".

22. La bibliografía publicada sobre la artista es extensa, cfr. Joseph Baillio y Xavier Salmon, coord., *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Paris: RMN, 2015).

23. Sobre la artista, cfr. Anne-Marie Passez, *Adélaïde Labille-Guiard* (Paris: Flammarion, 2008); Laura Auricchio, *Adélaïde Labille-Guiard. Artist in the Age of Revolution* (Los Ángeles: Getty Publications, 2009).

24. Las otras dos obras con temática mitológica fueron *Junon venant emprunter la ceinture de Vénus* y *Vénus liant les ailes de l'Amour*, *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale* (Paris, Imprimerie de la Veuve Herissant, 1783), 27-28.

25. *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale* (Paris: Imprimerie de la Veuve Herissant, 1785), 28.

Gabrielle Capet y Marie Marguerite Carreaux de Rosemond (1785), conservado en el Metropolitan Museum of Art (New York), en el que se reivindicaba como artista de éxito y como reconocida maestra²⁶.

2.4. LAS ARTISTAS EN EL SALÓN REVOLUCIONARIO: “Y NOSOTRAS TAMBIÉN SOMOS CIUDADANAS”

La frase que precede, elegida por la escritora Madeleine Jodin para iniciar su *Vues legislatives pour les femmes*²⁷, es contundente en su exigencia del estatus de ciudadanas para las mujeres. Otra escritora, Olimpe de Gouges, publicaba en 1791, dos años después de la Revolución de 1789, su *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, en cuyos artículos 1 y 3 parafraseaba y enmendaba la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* de 1789: “La mujer nace libre y permanece igual al hombre en derechos” y “El principio de toda soberanía reside esencialmente en la Nación, que no es más que la reunión del Hombre y de la Mujer”²⁸.

Sin embargo, la igualdad de derechos de mujeres y hombres postulada por Jodin, de Gouges y por otros autores como Condorcet²⁹, tardaría en materializarse, pasando a ser consideradas como “ciudadanas pasivas”.

Entre los colectivos de mujeres que se movilizaron para demostrar su compromiso con la República francesa y para reclamar su estatus como ciudadanas de pleno derecho, cabe citarse a las artistas, quienes, a través de sus actitudes y de sus creaciones plásticas demostrarán su servicio a la nación y, con ello, ser merecedoras de la ciudadanía. Ya el 7 de septiembre de 1789 tuvo lugar un acontecimiento representativo a este respecto, como fue la ceremonia en la que 21 artistas, encabezadas por Marie-Thérèse Reboul, junto a otras esposas e hijas de artistas, ofrecieron a la Asamblea Nacional sus joyas como demostración de su compromiso con la patria (Fig. 2)³⁰. La simbólica escena fue reproducida

26. Laura Auricchio, “Self-Promotion in Adélaïde Labille-Guiard’s 1785 Self-Portrait with Two Students”, *The Art Bulletin*, núm. 89 (2007): 45-62.

27. Madeleine Jodin, *Vues legislatives pour les femmes adressées à l’Assemblée Nationale* (Paris: Chez Mame, Angers, 1790), 1. Sobre Jodin, cfr. Felicia Gordon y Philip Nicholas Furbank, *Marie Madeleine Jodin, 1741-1790* (London: Routledge, 2001).

28. Los artículos 1 y 3 de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789 señalaban: “Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos. Las distinciones sociales solo pueden basarse en la utilidad común” y “La fuente de toda soberanía reside esencialmente en la nación; ningún individuo, ni ninguna corporación pueden ser revestidos de autoridad alguna que no emane directamente de ella”.

29. Condorcet, “Sur l’admission des femmes au droit de cité”, *Journal de la Société de 1789*, 3 de julio de 1790, 1-13.

30. El grabado, de autoría anónima, tiene como título completo: *Origine des dons patriotiques, faits à la nation: le 7 septembre 1789, vingt-une Dames, épouses ou filles d’Artistes en députerent onze d’entre-elles qui se transporterent de Paris à Versailles, pour offrir sur l’autel de la patrie les bijoux qui leur servoient d’ornement. Elles retracent ainsi parmi nous les vertus de l’ancienne*



Fig. 2. Le 7 Septembre 1789, vingt-une Dames, épouses o filles d'Artistes ... , 1789. Grabado, 9 x 14 cm. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

en diferentes grabados y narrada por la escritora y pintora Adélaïde-Mari-Anne Castellás-Moite (1747-1897) en su texto *El alma de las romanas en las mujeres francesas* (1789)³¹.

A pesar de que el contexto revolucionario era cada vez más hostil a las artistas, algunas de ellas se enfrentaron con sus actitudes o con sus obras a los postulados patriarcales, como Adélaïde Labille-Guiard, quien el 23 septiembre 1790 pronunció su icónico *Discurso sobre la admisión de mujeres en la Real Academia de Pintura y Escultura de Francia*, en el que exigía una mayor apertura de la institución para la recepción de académicas.

Grèce et de l'ancienne Rome, Imprimerie des Révolutions, Paris, 1789 (Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et Photographie, RESERVE QB-370 (17)-FT 4). Otras reproducciones sobre el mismo tema son las siguientes: Laurent Guyot, *Les Dames artistes eurent à peine fait offrande à l'Assemblée nationale de leurs bijoux et bijoux que tous les Français et nombre d'étrangers animés du même sentiment ont manifesté leurs vœux en imitant ces nobles artistes*, editor Chez Guyot, Paris, 1789 (Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et Photographie, RESERVE QB-370 (17)-FT 4); Pierre-Gabriel Berthault, *Offrandes faites à l'Assemblée nationale par des dames artistes: le 7 septembre 1789*, 1802 (Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et Photographie, RESERVE QB-370 (17)-FT 4).

31. Anne Castellás-Moite, *L'âme des Romaines dans les femmes françaises* (Paris: Chez Gueffier le jeune, 1789).

Aunque dicha apertura no se produjo, las artistas alcanzaron una alta consideración en el contexto social revolucionario. Significativo en este sentido es el hecho de que, a partir de 1793 y hasta 1799, en los catálogos del *Salon* las expositoras fueran presentadas con el ansiado título de *citoyenne*, apelativo que no era aplicado a sus colegas varones, quienes gozaban de forma generalizada del estatus de ciudadanos.

En lo que respecta a los Salones, el principal cambio que se advierte tras la Revolución de 1789 es el considerable incremento de participantes, pasando de 86 a 333 en la edición de 1791. Respondía dicho aumento a los postulados esgrimidos en el catálogo de la exposición, en el que se señalaba: “Artículo 1º. Todos los Artistas Franceses o Extranjeros, Miembros o no de la Academia de Pintura y de Escultura, serán igualmente admitidos para exponer sus obras Obras en la parte del Louvre dedicado a este objeto”³². Ello permitió que las artistas participantes en el *Salon* dejaran de estar supeditadas a su condición de académicas —de hecho, tan sólo concurrieron tres académicas: Adélaïde Labille-Guiard (madame Guyard), Élisabeth Vigée Lebrun, y Geneviève Le Roy (madame Taillandier)—, incrementándose considerablemente su presencia, que en 1791 ascendió a 25 expositoras, aumentando un 830 % con respecto a la década anterior³³.

Dicha apertura también supuso que participaran no sólo pintoras, sino artistas de otras disciplinas, como la escultura, el grabado y el bordado. Es el caso de la escultora escasamente estudiada Antoinette Gensoul³⁴, que participó en los Salones de 1791, 1793 y 1796,³⁵ en los que presentó diferentes obras que evidenciaban su compromiso con los ideales revolucionarios. Así, en 1793 presentó un *Proyecto de columna triunfal*, que se dispondría sobre las ruinas de la Bastilla, y que fue descrito con precisión en el catálogo de la exposición:

32. *Ouvrages de peinture, sculpture, et architecture, gravures, dessins, modèles, &c. exposés au Louvre, par ordre de l'Assemblée Nationale* (Paris: Imprimerie des batimens du Roi, 1791), 2.

33. El número de expositoras aumentó a lo largo de la última década de la centuria, siendo 48 en 1793 (casi un 10,5 % del total de artistas); en 1795 fueron 24 las participantes (casi un 10 %), en 1796 el porcentaje se redujo a algo más del 7,8 % (20 de 256); en 1798 supusieron casi un 9,5 % (24 de 254), y en 1799 superaron el 15 % (36 de 239).

34. Conocida como Antoinette Gensoul-Desfonds, se formó con Carlini en Londres, siendo su actividad, como la de otras dos escultoras que se referirán a continuación —Julie Charpentier y Milot— destacada por la crítica coetánea y por la historiografía decimonónica: Aubin-Louis Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts* (Paris: J. N. Barba, Librairie Palais-Royal, 1838), 545; *The London Encyclopedia or Universal Dictionary of Science, Art, Literature, and practical Mechanics* (London: Thomas Tegg, 1845), 693.

35. Defonds presentó en 1791 dos obras en barro cocido, un *Busto* y un *Grupo alegórico*; en 1793 presentó, además del *Proyecto de Columna triunfal* que se menciona a continuación, las esculturas *Joven tocando la flauta*, *Michel le Peletier en su lecho de muerte escribiendo sus últimas palabras* y *Un africano mordido por una serpiente*; en 1796 presentó *La Captivité comptait les heures*, *l'Amour qui vient la visiter les couvre d'un voile*, modelo en escayola.



Fig. 3. Antoinette Gensoul, *Marianne*, 1794. Terracota, 31,75 x 20,32 x 16,77 cm. Colección particular (Francia).

“Una viga, símbolo de la Unión, lleva la Libertad que depende de Francia. Alrededor cuelgan los Retratos de Grandes Hombres, el tiempo los consolida allí. / La fama publica sus acciones y la Historia las escribe. / La Base es una de las Torretas de la Bastilla, que serviría como caseta de vigilancia. / El primer grupo es el Despotismo que recae ante los Derechos Humanos, presentados por la Ley. / La segunda, la Filosofía desenmascarando el Fanatismo. / El tercero, Caridad que libera a un preso”³⁶.

Antoinette Gensoul ejecutó un año después una significativa escultura, desconocida hasta este momento, titulada *Marianne* (1794) (Fig. 3), en la que, demostrando nuevamente su adhesión al ideario de la Revolución, representaba a la figura que simbolizaba los valores de la primera República. La escultura, en la que la artista reivindica su autoría firmando como “Citoyenne Gensoul”,

36. *Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure exposés au Salon du Louvre* (Paris: Imprimerie de la Veuve Hérissant, 1793), 62.

está fechada, aplicando el “calendario republicano”, el “12 fructidor l’ane 2^o”, es decir, el 28 de agosto de 1794, apenas un mes después de la finalización de la Convención Jacobina y del inicio de la Convención Termidoriana. Estas circunstancias permiten comprender el modelo de Marianne que ha recreado la escultora en su obra, encarnándola en el busto de una mujer de apariencia popular, sus hombros cubiertos por una pañoleta anudada y sus cabellos ligeramente recogidos con una diadema. Antoinette Gensoul ha preferido una imagen de Marianne menos agresiva, eliminando cualquier atributo belicoso y sustituyendo el gorro frigio —que conllevaba un significado más insurgente— por un atributo menos subversivo y más habitual, una diadema. Con su actitud desinhibida y segura, su mirada puesta en un horizonte elevado y una sonrisa de satisfacción personal en sus labios, la artista alejó a Marianne de los prototipos alegóricos clásicos y violentos, otorgando más importancia a la representación naturalista del mito, y recreando en ella la fuerza y la sencillez del espíritu de las mujeres que participaron en la Revolución.

Junto a Antoinette Gensoul, también concurrieron al Salón otras escultoras como Julie Charpentier, Milot o Lamaistre (madame Drouin) y, aunque en un número sustancialmente menor, tuvieron un lugar específico en las exposiciones las grabadoras³⁷ y las bordadoras³⁸.

Con respecto a las temáticas o asuntos representados, se advierte la misma heterogeneidad que caracterizaba a las ediciones anteriores, predominando los retratos. Dicho lo cual, es destacable que también a través de este género, las artistas pusieran de manifiesto su compromiso con la República, ensalzando en algunos de ellos a los protagonistas del nuevo régimen³⁹, así como a personajes

37. Madame Cernel —presentó 14 grabados, algunos de ellos originales— y Linger, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure exposés au Salon du Louvre* (Paris: Imprimerie de la Veuve Hérisant, 1793), 38, 91. La pintora y grabadora Sophie Janinet (1779-1819) concurreó en 1799 con un bajo relieve imitando el bronce y que representaba *La Paz*, *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivants* (Paris: Imprimerie des Sciences et Arts, 1799), 87.

38. En 1793 presentaron las hermanas Cointreau, Louise y Marie, dos bordados: el primero obtuvo el Prix d'encouragement au Lycée des Arts, y el segundo representaba el emblema patriótico del Gallo. Métoyen, Profesora de bordado para sordomudos en la Maison de l'Institution Nationale, presentó en 1793 un bordado basado en la pintura *Perroquets* de la artista Capet, poniendo en valor la creatividad de su colega; posteriormente, en 1795 y 1796, presentó varias obras inspiradas en motivos orientales.

39. La pintora Lefebvre presentó en 1793 *Le Portrait d'un electeur de 1792*; Adélaïde Labille-Guiard presentó en 1791 diferentes retratos de figuras vinculadas al régimen político —*Retrato de Robespierre*, *Retrato de Beauharnois* o *Retrato de d'Aguillon*, Diputados de la Asamblea Nacional— o al sistema artístico, como *Retrato de Lebreton, chef des bureaux des Musées, à l'Instruction publique* en 1795. También Marie-Guillemine Benoist presentó en 1796 varios retratos, entre ellos, *Portrait du citoyen Lenoir, conservateur du Musée des monumens Français* y *Portrait du citoyen Mazade, administrateur du théâtre des Arts*.

históricos que podían interpretarse como afines al ideario revolucionario. En este sentido ha de ubicarse el busto *Algernon Sidney, martyr de la Liberté en Angleterre*, presentado por la escultora Milot en el Salón de 1799.

Además de asuntos relacionados con el proceso revolucionario, las artistas concurren al Salón con obras de temáticas diversas, descollando especialmente géneros que posteriormente les serían obstaculizados, como los temas históricos, mitológicos y literarios —Henriette Rat presentó en 1799 la pintura *Platon tenant son traité de l'Immortalité de l'Ame*; Le Roux de la Ville presentó las pinturas *Scène tirée de Clarisse Harlove* y *Les adieux de Psyché à sa famille*; Desmarquest y Félicité Laborey, entre otras artistas, presentaron bacantes desnudas en 1793—, y también los asuntos alegóricos —Leroux de la Ville aineé presentó *L'Innocence entre le vice & la Vertu* en 1791—. Igualmente, el género del paisaje fue cultivado por algunas pintoras, así como las escenas costumbristas y las naturalezas muertas, asunto que tuvo entre sus más importantes representantes a la citada Anne Vallayer.

Dicho lo cual, en el amplio y heterogéneo corpus de obras que las artistas presentaron en los Salones, sobresalen especialmente, por su número y por su significado, aquellas en las que las creadoras reivindicaron su profesión a través de representaciones de mujeres artistas o de sus propios autorretratos⁴⁰. En algunos de esos autorretratos se advierte la intención de la autora por transmitir una imagen de las artistas que permitiera satisfacer, al mismo tiempo, el ideal de mujer hegemónico y las aspiraciones profesionales como creadoras. En este sentido, es destacable la pintura *La artista y sus ocupaciones* (h. 1791) (Fig. 4) presentada por Marie-Nicole Vestier (o Dumont) (1767-1846) en el Salón de 1793, en la que la artista resuelve a la perfección ese difícil equilibrio; conforme a ello, se autorretrata en pleno ejercicio de su actividad como pintora, con la paleta y los pinceles en su mano izquierda, mientras con la derecha atiende a su hijo/a, dispuesto/a en una cuna junto a ella, compaginando, de esta forma, su labor como profesional del arte y como madre; asimismo, su rol como esposa y garante del hogar está refrendado por la presencia de su marido en el retrato que está pintando y por la elegante indumentaria blanca que viste; complementa el discurso de la pintura el entorno de la escena, un acogedor y aislado espacio doméstico, de carácter privado, en el que se advierte un clavecín con partituras musicales, construyendo un ideal afín a los postulados revolucionarios⁴¹.

40. Sobre este asunto, cfr. Marie-Joe Bonnet, "Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles)", *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, núm. 49 (2002), 140-167; Séverine Sofio, "Portrait of the Artist at Work", *Arts et Savoirs*, núm. 6 (2016), <https://journals.openedition.org/aes/795>. Para la relación de obras protagonizadas por mujeres pintando y autorretratos de las autoras en los salones desde 1770 a 1804, cfr. Bonnet, *Liberté*, 197-198.

41. Martine Lacas, *Peintres femmes 1780-1830. Naissance d'un combat* (Paris: Flammarion, 2021).



Fig. 4. Marie-Nicole Vestier (Dumont),
La artista y sus ocupaciones, h.
1791. Óleo sobre lienzo, 54 x 44 cm.
Musée de la Révolution Française
(Vizille, Francia).

Dichos postulados serían, no obstante, cuestionados por algunas artistas a través de las obras que presentaron en los Salones, en las que, además, reivindicaron su independencia, su capacidad intelectual y su talento creativo a través de personajes de la antigüedad clásica, como Aspasia y Safo, en un momento en el que el modelo hegemónico de mujer se correspondía más bien con otro personaje clásico: Cornelia, madre de los Graco. Frente al estereotipo ejemplar de madre abnegada y dedicada al ámbito doméstico que representaba Cornelia, la pintora Marie Genevieve Bouilard eligió a Aspasia para encarnar su *Autorretrato como Aspasia* (1794) (Musée des Beaux-Arts d'Arras, Francia), presentado en el Salón de 1795, en el que defendía el ideal de mujer culta, sensual y, sobre todo, emancipada y con presencia e influencia en el espacio público⁴². Otras artistas también transmitieron discursos contrahegemónicos

42. En el Salón de 1796 presentó otras dos versiones de su autorretrato como *Aspasia*; *Explication* (1796), 18.



Fig. 5. Aimée Duvivier, *Autorretrato*, h. 1790. Óleo sobre lienzo, 55 x 40 cm. Colección particular.

a través de la figura de la poeta Safo, como Marie-Guillemine Laville (Benoist)⁴³ o la escultora Milot, que presentó en 1795 el *Retrato de la ciudadana Pipelet, autora de Safo*.

Ese mismo discurso, que ponía en valor la actividad creativa de las artistas, fue difundido por algunas autoras a través de sus autorretratos y representaciones de pintoras trabajando en sus estudios. Es el caso de Aimée Duvivier (h. 1766-1854), quien ejecutó su *Autorretrato* (Fig. 5) y presentó en el Salón de 1791 la pintura *Une femme peintre à son chevalet*.

El Salón de 1793 fue especialmente prolífico en la exhibición de obras sobre mujeres artistas: Émilie Bounieu (h. 1767-1831) presentó *Une Femme qui peint* —tema que volverá a presentar en 1802—, Lucile Foullon (1882-1827) exhibió *Le Portrait d'une jeune Personne à son chevalet* —en la misma disposición que su *Autorretrato* ejecutado en 1806—, Louise Catherine Guéret (1755-1851) presentó *Une Femme à son chevalet* y *Une moderne Dibutade*, mientras su hermana, Anne

43. Lévy Marianne, *Marie-Guillemine Laville-Leroux et les siens: une femme peintre de l'Ancien régime à la Restauration (1768-1826)* (Paris: L'Harmattan, 2018).



Fig. 6. Anne Guéret, *Retrato de una artista apoyada en su portafolio*, h. 1793. Pastel sobre papel. Colección particular.

Guéret, concurreció con el pastel *Portrait d'une Artiste appuyée sur un portefeuille*, posiblemente un autorretrato (Fig. 6); también la escultora Julie Charpentier presentó un *Autorretrato* de busto en terracota⁴⁴.

El interés de las artistas por visibilizar su actividad profesional como creadoras se intensificó durante la segunda mitad de la década de 1790. Ejemplos de ello es Adèle Romany (1769-1846), quien presentó en 1795 *Portrait de femme artiste*; en 1796 concurrieron Jeanne-Philiberte Le Doux (1767-1840) con *Le repos de la peinture*, Constance Mayer (1775-1821) con *La citoyenne Mayer, peinte par elle-même, montrant une esquisse du portrait de sa mère* —en el que el propio título reivindicaba su condición de ciudadana y de pintora—, y Marie-Victoire Lemoine (1754-1820) con el conocido *L'intérieur d'un atelier de femme* (1789)⁴⁵. En 1798, presentaron Constance Marie Charpentier (1767-1849)

44. La obra (40 x 34 x 21 cm.) se conserva en el Musée de Blois (Francia).

45. La pintura (116,5 x 88,9 cm.) se conserva en el Metropolitan Museum of Art (New York). La artista se autorretrataría en varias ocasiones: *Retrato de mujer artista* (h. 1795-1799, 91 x 73,5 cm.),



Fig. 7. Adélaïde Labille-guiard, *Portrait de la Citoyenne Capet peignant en miniature*, h. 1798. Óleo sobre lienzo. Paradero desconocido.

un *Portrait d'une femme peintre*, Elisabeth Gabiou (Chaudet) (1767-1832) *Une jeune fille dessinant* y Adélaïde Labille-Guiard *Portrait de la Citoyenne Capet peignant en miniature*⁴⁶ (Fig. 7).

En el último *Salon* del siglo presentó su *Autorretrato* la miniaturista Rosalie Lebrun-Vaysse, y Adèle Romany concurreció con el *Portrait de la Citoyenne R. en pied, dessinant dans un paysage*, en la que la pintora reivindicaba tanto la actividad artística de la protagonista —más aún, disponiéndola en el espacio público—, como su condición de ciudadana. Elementos que también había reclamado anteriormente en la pintura *Retrato de una artista*⁴⁷ (h. 1795) (Fig. 8).

Autorretrato con caballete (54 x 44 cm.) Sobre Marie-Victoire Lemoine y Chaudet, cfr. Carole Blumenfeld, *Je déclare vivre de mon art. Dans l'atelier des soeurs Lemoine et Chaudet* (Grasse: Musée Jean-Honoré Fragonard, 2023).

46. La pintura (78,5 x 62,5 cm.), se encuentra actualmente en paradero desconocido.

47. La referida pintura (128,2 x 96,5 cm.) pertenece al National Museum of Women in the Arts (New York). Su protagonista ha sido identificada tradicionalmente con mademoiselle Halbou.



Fig. 8. Adèle Romany, *Retrato de una artista* (h. 1795). Óleo sobre lienzo. 128,2 x 96,5 cm. National Museum of Women in the Arts (New York).

Esta última pintura, protagonizada por una mujer en la que se destaca su autosuficiencia para el ejercicio de las artes, tanto en la pintura como en la música, es toda una declaración de intenciones que sintetiza las reivindicaciones que las artistas dirigieron a la sociedad desde los Salones: el reconocimiento del importante papel que desempeñaban como creadoras y como ciudadanas para el progreso de las artes y para el avance social.

Refencias bibliográficas

- Auricchio, Laura. "Self-Promotion in Adélaïde Labille-Guiard's 1785 Self-Portrait with Two Students". *The Art Bulletin*, núm. 89 (2007): 45-62.
- . *Adélaïde Labille-Guiard: Artist in the Age of Revolution*. Los Ángeles: Getty Publications, 2009.
- Baillio, Joseph y Salmon, Xavier. *Elisabeth Vigée Le Brun*. París: Rmn, 2015.

- Bellier de la Chavignerie, Émile y Auvray, Louis. *Dictionnaire général des Artistes de l'École Française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nous jours*, t. I. París: Librairie Renouard, 1882.
- Blumenfeld, Carole. *Je déclare vivre de mon art. Dans l'atelier des soeurs Lemoine et Chaudet*. Grasse: Musée Jean-Honoré Fragonard, 2023.
- Bonnet, Marie-Joe. "Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles)". *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, núm. 49 (2002): 140-167.
- . *Liberté, égalité, exclusión. Femmes peintres en Révolution 1770-1804*. París: Vendémiaire Éditions, 2012.
- Castellas-Moite, Anne. *L'âme des Romaines dans les femmes françaises*. París: Chez Gueffier le jeune, 1789.
- Condorcet, Nicolas de. "Sur l'admission des femmes au droit de cité". *Journal de la Société de 1789*, 3 de julio de 1790: 1-13.
- Liste des tableaux et des pièces de sculpture exposez dans la cour du Palais Royal par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'académie Royale*. París: Imprimerie de Pierre Le Petit, 1673.
- Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposez dans la grande gallerie du Louvre, par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie royale*. París: Imprimerie de Jean-Baptiste Coignard, 1699, 1704.
- Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie Royale*. París: Imprimerie de J. J. E. Collombat, 1757.
- Explication des Peintures, Sculptures, et Gravures de Messieurs de l'Académie Royale*. París: Imprimerie de Herissant Père, 1763, 1765, 1767, 1771.
- Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale*. París: De l'Imprimerie de la Veuve Herissant, 1783.
- Ouvrages de peinture, sculpture, et architecture, gravures, dessins, modèles, & c. exposés au Louvre, par ordre de l'Assemblée Nationale*. París: Imprimerie des batimens du Roi, 1791.
- Démoris, René, dir. *Hommage à Elizabeth Sophie Chéron. Texte & Peinture à l'âge Classique*. París: Université Sorbonne Nouvelle, 1992.
- Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravures, exposés au Sallon du Louvre*. París: Imprimerie de la Veuve Hérissant, 1793.
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins, modèles, etc. exposés dans le Grand Sallon du Museum, au Louvre, par les Artistes de la France, sur l'invitation de la Commission exécutive de l'instruction publique*. París: Imprimerie de la Veuve Hérissant, 1795.
- Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivans*. París: Imprimerie des Sciences et des Arts, 1796, 1798, 1799.

- Gabet, Charles Henri Joseph. "Vien (Mme. Marie Reboul)". En *Dictionnaire des artistes de l'école française, au XIXe siècle*, 690. Paris: Chez Madame Vergne, 1854.
- Godineau, Dominique. "Le genre de la citoyenneté, ou quelle identité politique pour les femmes pendant la Révolution française?". En *Genre, femmes, histoire en Europe, France, Espagne, Autriche*, dirigido por Anna Bellavitis y Nicole Edelman, 315-339. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011.
- Gordon, Felicia y Furbank, Philip Nicholas. *Marie Madeleine Jodin 1741-1790*. London: Routledge, 2001.
- Hottle, Andrew D. "Present but Absent: The Art and Life of Madame Vien". *Southeastern College Art Conference Review*, no 16 (2014): 424-442.
- Jodin, Madeleine. *Vues législatives pour les femmes adressées à l'Assemblée Nationale*. Paris: Chez Mame, Angers, 1790.
- Lacas, Martine (dir.). *Peintres femmes 1780-1830. Naissance d'un combat*. Paris: Flammarion, 2021.
- Marianne, Lévy. *Marie-Guillemine Laville-Leroux et les siens: une femme peintre de l'Ancien régime à la Restauration (1768-1826)*. Paris: L'Harmattan, 2018.
- Millin, Aubin-Louis. *Dictionnaire des Beaux-Arts*. Paris: J. N. Barba, Librairie Palais-Royal, 1838.
- Noël, Denise. "Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle". *Clio*, núm. 19 (2004): 85-103.
- Passez, Anne-Marie. *Adélaïde Labille-Guiard*. Paris: Flammarion, 2008.
- Madame E.A.R.T.L.A.D.C.S. *Avis important d'une femme, sur le Sallon de 1785. Dédié au femmes*. Paris: 1785.
- Roland Michel, Marianne y Kahng, Eik. *Anne Vallayer-Coster. Peintre à la cour de Marie-Antoinette*. Marseille: Yale University Press, 2003.
- Serrette, Renaud. "De Versailles à Rambouillet: quatre dessus-de-porte de Madeleine Boullogne retrouvés". *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, núm. 19 (2016): 87-92.
- Sofio, Séverine. "Portrait of the Artist at Work". *Arts et Savoirs*, núm. 6 (2016) <https://journals.openedition.org/aes/795>.
- . *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIIIe-XIXe siècles*. Paris: CNRS Éditions, 2016.
- Sutherland Harris, Ann y Nochlin, Linda. *Femmes peintre 1550-1950*. Paris: Éditions des Femmes, 1976.
- The London Encyclopedia or Universal Dictionary of Science, Art, Literature, and practical Mechanics*. London: Thomas Tegg, 1845.

Françoise Duparc: mujer, pintora y académica del siglo XVIII

FRANÇOISE DUPARC: 18TH CENTURY
WOMAN, PAINTER AND ACADEMICIAN*

María del Mar Albero

Universidad de Murcia

Resumen

La extraordinaria calidad de la pintura de Françoise Duparc contrasta con los pocos datos que tenemos, hasta la fecha, de su vida y su obra. Contamos con los documentos notariales que dan noticia del matrimonio de sus padres y de su bautismo en Murcia, su inclusión en catálogos de obras expuestas en Londres en dos ocasiones, en 1763 y 1766, su nombramiento como miembro de la *Academia de Pintura de Marsella* en 1766 y el inventario de sus bienes. Junto a ello, algunas fuentes antiguas narran los hitos principales de su vida, donde se destaca su formación en el taller de Van Loo y su itinerancia por diferentes cortes europeas. Pero, sobre todo, han llegado hasta nosotros cinco pinturas de una calidad excepcional que sitúan a Françoise Duparc entre las mejores pintoras de retratos de la Francia de la segunda mitad del siglo XVIII.

Palabras clave

Françoise Duparc; pintora; retrato; siglo XVIII; Francia; Inglaterra.

Abstract

The extraordinary quality of Françoise Duparc's painting contrasts with the little information we have, to date, about her life and work. Some notarial documents

* Este trabajo está dedicado a todas las artistas cuyas vidas y obras fueron invisibilizadas por el hecho de ser mujeres.

provide information about his parents' marriage, her baptism and the inventory of her assets. Besides, we know about her inclusion in catalogues of works exhibited in London on two occasions, in 1763 and 1766, and her appointment as a member of *L'Académie de peinture de Marseille*. In addition, we have some ancient sources that narrate the main milestone of her life: her training with Van Loo and her amazing itinerancy through different European courts. But, above all this, we have five magnificent paintings whose exceptional quality places her among the best portrait painters of France in the second half of the 18th century.

Keywords

Françoise Duparc; painter; portrait; XVIIIth century; France; England.

I. Nacimiento y primera infancia en Murcia

Antoine Duparc, hijo único del también escultor Albert Duparc y discípulo de Puget, llegó a Murcia, como muy tarde, en febrero de 1718. Algunos autores motivan su marcha de Marsella debido al nuevo matrimonio de su padre, quien atravesaba una época de estrecheces económicas, lo que le habría obligado a rebajar considerablemente las dotes por matrimonio de sus hijas¹. Sin embargo, su biógrafo, el historiador Billioud, da cuenta de que en 1717 participaba en la construcción del baldaquino de la Cartuja de Montrieux², por lo que la razón de su traslado habría que buscarla en la posible recomendación de algún conocido para que se le asignase el encargo de la fabricación de unas cartelas en madera para las lámparas de plata de la Capilla Mayor de la catedral de Murcia, cuyo contrato fue firmado el 22 de febrero de 1718³. La hipótesis más aceptada es que, probablemente, llegase a Murcia amparado por la amplia colonia de comerciantes franceses que estaba establecida en aquellos años en el barrio murciano de San Antolín y que se ocupaba del comercio de todo tipo de materias primas como seda, vino, barrilla, esparto, etc. En ese emplazamiento conocería a una

1. Para el estudio de la saga de artistas de la familia Duparc vid. Joseph Billioud, *Les Duparc, trois générations d'artistes marseillais* (Marsella: Institut historique de Provence, 1938).
2. La biografía de Antoine Duparc está recogida en Joseph Billioud, "Un Sculpteur marseillais nomade aux XVIIIème siècle: Antoine Duparc (Provence, Spagne, Normandie)", *Bulletin Officiel du Musée du Vieux Marseille*, núms. 51 y 52 (nov. y dic. 1936): 165-187 y "Un Sculpteur marseillais nomade aux XVIIIème siècle: Antoine Duparc (Provence, Spagne, Normandie) (Suite)", *Bulletin Officiel du Musée du Vieux Marseille*, núm. 53 (enero y marzo 1937): 1-21.
3. Archivo Catedral Murcia, *Actas Capitulares*, años 1716-19, folio 285 vuelto. Cfr. Apéndice Documental, Ítem y "Cuentas de Gastos de la Fábrica Mayor de los años 1718 a 28", núm. de orden 509, año 1719. Cfr. Apéndice Documental, documento núm. 1.

joven de origen marsellés, Gabrielle Nègrelle, con quién contraería matrimonio y establecería su hogar y taller en Murcia. La partida de desposorios certifica que el matrimonio se celebró en la parroquia de San Antolín, el 29 de julio de 1719, entre “Antonio de Paz” y “Gabriela Negrel” ambos marselleses⁴. De la unión de Antoine y Gabrielle nacieron varios hijos de los que se conservan varias partidas bautismales. Fueron bautizados como: Juan Antonio, 28 de mayo de 1720 en la parroquia de Santa María; Francisca María Teresa, 15 de octubre de 1726 en la parroquia de San Juan Bautista; Clara Josefa Antonia, 9 de marzo de 1728 en la parroquia de San Juan Bautista y Clara Jerónima, 1 de marzo de 1730, en la parroquia de San Juan Bautista⁵. Durante el periodo en el que el escultor trabajó en Murcia realizó numerosos encargos⁶, por lo que vivió con el desahogo suficiente como para poder adquirir varios inmuebles y llegar a aceptar aprendices como Joaquín Laguna o Pedro Bres⁷. No se sabe la razón, pero en 1730 Antoine Duparc vendió sus propiedades en Murcia y abandonó la ciudad definitivamente junto a toda su familia, regresando a Marsella⁸. El motivo habría que buscarlo, quizás, en las oportunidades que le ofrecía su ciudad natal que, debido a la epidemia de peste que había sufrido justo diez años antes, había perdido la mitad de su población, y cuya recuperación favorecía una gran oferta de trabajo. De hecho, en septiembre de 1731, Antoine Duparc recibió el encargo de la construcción del altar mayor del santuario de Notre-Dame de la Garde, en Marsella, lo que le sitúa en la ciudad desde, al menos, esa fecha, adquiriendo en 1732 un terreno para construir una casa en la Rue Armény⁹. A partir de ese momento comenzó una segunda época para un escultor experimentado que, con treinta y dos años, abrió un nuevo taller, aceptó importantes encargos y gozó de una gran fama, sobre todo en el ámbito de la escultura religiosa.

4. Parroquia de San Antolín, Libro de desposorios 6º, 1697-1723, f. 243 v.

5. La partida de bautismo del primogénito, Juan Antonio, se encuentra en la Parroquia de Santa María, Libro de bautismos 12º, 1719-1726, f. 15 v.; la del bautismo de Françoise en Parroquia de San Juan Bautista, Libro de bautismos 6º, 1708-1736, f. 181.

6. Para la actividad artística de Antoine Duparc durante su etapa en Murcia vid. María del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll, “La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol. 37, núm. 1-2, (curso 1978-79): 151-188 y David López García, *Antonio Dupar y Francisco Salzillo* (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1970).

7. López García, 8. En Archivo Histórico de Murcia, notario B. Ruiz y Ayllón, 24 de agosto de 1725, folio 720; Archivo Histórico de Murcia, leg. núm. 2.424; notario, D. Ayllón Carrión, años 1726-27, 16 de julio de 1727, folio 413.

8. Según Sánchez-Rojas Fenoll, “La etapa murciana”, 154: “sus últimas noticias sobre su estancia en Murcia son del 13 de enero de 1730, en el que cobra, y así consta notarialmente, el resto del importe de las posesiones vendidas en el 1728 y el 1 de marzo de 1730, fecha en la que bautiza a su hija Clara-Jerónima”. Archivo Histórico de Murcia (en adelante, AHM). Notario, Pérez Mexía. Año 1730, ff. 12 y 46.

9. Jules Belleudy, “Françoise Duparc”, *Memoires de l'Institut Historique de Provence*, tomo V (3ª y 4ª trimestres 1928): 200.

Según estos datos, Françoise Duparc nació en Murcia en octubre de 1726 y marchó a Marsella a lo largo de 1730. Por lo que, como mucho, su estancia en Murcia se limitó a los primeros cuatro años de su vida, tiempo insuficiente como para poder afirmar que tuvo su primera formación en tierras murcianas. Tendría que esperar hasta que pasaran unos años antes de iniciar su instrucción en el arte de la pintura.

2. Sus años de formación: Aix-en-Provence

La Marsella a la que llegó la familia Duparc era una ciudad que se recuperaba de la gran epidemia de peste (1720-1722) que había causado la muerte de la mitad de su población. Para entonces, la actividad mercantil del puerto, principal fuente de ingresos, ya se había restablecido. Junto a ello, la llegada de decenas de miles de inmigrantes favoreció la aparición de influencias culturales de todo el mediterráneo. En ese ambiente, y en el taller de su padre, debieron instruirse, en un principio, al menos dos de sus hijas, las jóvenes Françoise y Claire Josephe y, años más tarde, el hermano pequeño Rahpaël, quien nacería en Marsella en 1736 y llegaría a tener fama como escultor¹⁰. Aunque socialmente la pintura, junto a la música, el canto, la danza o la poesía, se encontraban entre las actividades apropiadas para la formación de los jóvenes de ambos sexos de familias adineradas, el objetivo no era que llegasen a un grado suficiente de profesionalización, sino que alcanzasen la admiración de sus coetáneos y se desenvolviesen con soltura¹¹. No es el caso de las hermanas Duparc que gozaron, gracias a su parentesco con el escultor, de una poco habitual y temprana formación artística. En una sociedad dominada por los hombres, dónde era excepcional que una mujer tuviese instrucción en cualquier ámbito del saber, ya fuera en los campos de las artes o las ciencias, o que se ganaran su propio sustento, las hermanas Duparc se iniciaron con su padre en los rudimentos del arte de la pintura¹². Desde las biografías más antiguas se afirma que, años

10. La primera biografía conocida de la pintora aparece tan solo diez años después de su fallecimiento en Claude-François Archard, *Historie des hommes illustres de la Provence ancienne et moderne*, (Marsella: Imprimerie de Jean Mossy, 1788), premier partie, 583-584. Son varios los autores que, tomando como referencia este texto, reproducirán la misma biografía de la pintora en otras obras. Ya en el siglo XX, será Jules Belleudy quien realice un estudio con mayor profundidad y quien aporte más datos acerca de la biografía de la pintora. Belleudy, *Memoires*, 198-208.

11. Edmond Goncourt y Jules Goncourt, *La femme au dix-huitième siècle* (París: Firmin Didot, 1862); Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (Londres: Thames and Hudson, 1991).

12. Las escasas biografías que se conocen de pintoras del siglo XVIII ponen de manifiesto que muchas de ellas eran hijas de pintores, lo cual les permitió el acceso a una temprana formación

más tarde, desde 1742 y hasta 1745, cuando Françoise contaba entre dieciséis y diecinueve años, se integró en el taller del pintor Jean Baptiste Van Loo (1684-1745) quien, después de haber trabajado en Roma, Turín, París y Londres, acabó volviendo por motivos de salud a su ciudad natal, Aix-en-Provence¹³. Como es sabido, la pintura de Van Loo abarcaba diferentes géneros pictóricos como mitologías y cuadros de temática religiosa, pero sobre todo, alcanzó una gran fama retratando a nobles y monarcas. Su estilo era el reflejo de la corte de Versalles, heredera del rey sol, en la que el esplendor caracterizaba la apariencia tanto masculina como femenina. Durante los años centrales del siglo XVIII, el lujo se convirtió en símbolo de un estatus superior en toda Francia, siendo la imagen cortesana el resultado de la propaganda de un régimen basado en los dictados del poder absoluto. En la capital y en las provincias francesas, los nobles y los aristócratas mostraban, a través de sus retratos, una posición de privilegio que se enfrentaba a la cada vez más fuerte competencia burguesa. El estilo de la familia Van Loo se adaptó pronto a las demandas de la alta sociedad francesa. Para ello, magnificaba la imagen de los retratados en obras de gran impacto visual, captando a la perfección la imagen de la elegancia y superioridad de las clases más altas. Este tipo de retrato, reservado únicamente para aquellos que ejercían el poder, era de una pintura brillante y colorida con fuertes contrastes cromáticos que plasmaba el preciosismo de los detalles de los bordados, encajes, joyas, cintas y pasamanerías, mientras los rasgos físicos de los retratados reflejaban expresiones de superioridad, felicidad y opulencia¹⁴.

Françoise recibió en ese ambiente la formación propia del taller de pintura, pero también tuvo oportunidad de convivir con los protagonistas de este tipo de obras, ya que se relacionó con los personajes más influyentes de la vida cultural e intelectual de Aix-en-Provence¹⁵. Es el caso del Conde de Valbelle, en cuya residencia se organizaban tertulias que eran frecuentadas por enciclopedistas

en el ámbito de las artes. Este sería el caso de Angelica Kauffmann (1741-1807); Mary Moser (1744-1819); Anna Dorothea Therbusch (1721-1782); Anna Vallayer-Coster (1744-1818); Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842) o Marie-Denise Villers (1774-1821).

13. Archard confirma este extremo y añade que el motivo de la elección de Jean Baptiste Van Loo como maestro es que él y Antoine Duparc eran amigos. Archard, *Historie des hommes illustres*, 583.
14. Charissa Bremer-David, ed., *Paris: Life and Luxury in the Eighteenth century* (Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2011).
15. Louis Gimon, *Chroniques de la ville de Salon depuis son origine jusqu'à 1792, adaptées à l'histoire* (Aix: Veuve Remondet-Aubin, 1882) y Fanny Reboul, "Les fonctions sociales des femmes dans l'espace public à Salon de Provence au XVIIIe siècle", *Rives méditerranéennes* [en línea], Varia, publicado en línea el 30 de julio de 2008, consultado el 11 de enero de 2024. <http://journals.openedition.org/rives/2593>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rives.2593>.

y filósofos como Voltaire, Diderot, d'Alembert y Rousseau¹⁶. Tras la muerte de su maestro, su etapa de formación finalizó de forma abrupta, propiciando su traslado a París, con su hermana Claire Josephe, nacida en Murcia en 1728 y que, según algunos autores, también era pintora¹⁷.

3. La gran incógnita: su estancia en el París de mitad de siglo XVIII

Aunque no están localizados los documentos que acrediten su actividad en París, todo hace indicar que fue allí donde convivió con su hermana hasta su muerte, acaecida en 1763. En ese momento, huyendo de la tristeza del luto, viajó a Inglaterra, donde ya cercana a los cuarenta años trabajó como retratista¹⁸.

El ambiente artístico oficial del París de mitad de siglo estaba presidido por la *Académie royale de peinture et de sculpture* que, desde mediados del siglo XVII, regulaba y dictaba las reglas oficiales del arte y el buen gusto y donde las mujeres a duras penas tenían cabida. Pero, junto a ello, también tenían gran importancia los salones literarios, que propiciaban unas ideas y un arte menos encorsetado y rígido. Estos espacios reunían a gran parte de la alta sociedad parisina con filósofos, pintores y literatos en torno, habitualmente, a una anfitriona que era quien realmente los presidía. Los salones ofrecían unos ambientes de mayor libertad para la cultura y el pensamiento y, el hecho de que la mayoría fuesen organizados por mujeres, favoreció la formación cultural de algunas jóvenes miembros de la nobleza, auspició el patronazgo femenino, amparó la contribución de las mujeres al desarrollo de las artes y la literatura y propició el incremento cuantitativo y cualitativo de mujeres artistas¹⁹.

En el ámbito de la educación, aunque a partir del siglo XVIII cada vez más mujeres tenían acceso a la cultura en Europa y crecía el número de novelistas,

16. André Bouyla d'Arnaud, *Évocation du vieil Aix-en-Provence* (París: Minuit, 1964).

17. Archard realiza la única aproximación al carácter de la joven y, en una descripción que podría basarse en un interés por mostrar las virtudes propias de una doncella de la época, afirma: "Desde su infancia, Françoise Duparc fue parca en tiempo y nunca lo prodigó en vanas diversiones. El lápiz o el pincel eran sus únicos entretenimientos; pronto sus progresos se vieron anunciados por los éxitos más brillantes. En realidad, sus numerosas ocupaciones le inspiraban un amor por el recogimiento constante, y esta inclinación influyó en su carácter, siempre melancólico". Archard, *Historie des hommes illustres*, 583.

18. Desde la biografía realizada por Archard, se mantiene que se trasladaron a París para tener la oportunidad de estudiar *in situ* las grandes obras de arte que allí se conservaban. Archard, 583.

19. Goncourt y Goncourt, *La femme*; Antoine Lilti, *Le Monde des salons, Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle* (París: Fayard, 2005) y Jean Viguier, *Filles des Lumières: femmes et sociétés d'esprit à Paris au XVIIIe siècle* (Bouère: Dominique Martin Morin, 2007).

poetisas, pintoras, pensadoras, etc., existía una enorme desigualdad con la formación que recibían los hombres. Estos obstáculos, sin embargo, no fueron suficientes para evitar que el siglo XVIII se convirtiese en un siglo en el que, según los documentos, cerca de trescientas mujeres trabajaran como artistas profesionales, muy lejos de las apenas diez documentadas en el siglo XV en toda Europa²⁰. Los motivos de este incremento son varios, pero indudablemente están ligados a la madurez social, no solo intelectual, que las mujeres adquirieron en ese siglo. En cualquier caso, y en lo que respecta a las artes, el hecho de que, salvo poquísimas excepciones, no fuese hasta el siglo XIX cuando las mujeres fueron admitidas en las academias artísticas, limitó en gran manera las posibilidades de que las jóvenes alcanzasen un grado de profesionalización suficiente en campos como la música, la pintura, la escultura o la literatura²¹. En un mundo contrario a la idea de que las mujeres trabajasen para tener ingresos y que consideraba que el lugar de cualquier doncella era el hogar, gran parte de las mujeres instruidas en las artes tuvieron esa oportunidad por ser hijas de artistas. El hecho de recibir la formación en el taller familiar, facilitó enormemente el acceso a su formación a pintoras como Anne Vallayer-Coster (1744-1818), Angelica Kauffmann (1741-1807), Rolinda Sharples (1793-1838), Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), Mary Moser (1744-1819) o la misma Françoise Duparc (1726-1778)²². Otro factor que habría que tener en cuenta es el del patronazgo femenino que, de forma cada vez más habitual, buscaba entre las pintoras del momento artistas capaces de realizar sus encargos. Es el caso, de la princesa María Adelaida de Francia, hija de Luis XV y María Leszcynska, cuyo mecenazgo le reportó a Labille-Guiard numerosos encargos para realizar retratos de algunas de las damas de su familia y llegó a otorgarle una pensión gubernamental o, el caso más conocido, el de la reina María Antonieta, que escogió a la pintora Vigée Le Brun para encargarle sus retratos, los de los príncipes y otros nobles de la corte de Versalles. Caso aparte es el de la reina Charlotte de Mecklemburgo-Strelitz, verdadera mecenas de las artes, quién se convirtió en reina de Gran Bretaña a

20. Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin, (eds.), *Women artists: 1550-1950*, catálogo de exposición (Los Ángeles: County Museum of Art, 1976): 41.

21. Hasta ese momento, por ejemplo, su formación en el campo del dibujo anatómico quedaba reducido a la copia de dibujos o grabados, ya que no estaban autorizadas a estudiar anatomía a través de modelos del natural, ya fuera de hombres o de mujeres. Gill Perry y Colin Cunningham, (eds.), *Academies, museums and canons of art* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1999). Un libro imprescindible para conocer el funcionamiento de las academias sigue siendo Nikolaus Pevsner, *Academies of Art: Past and Present* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973), para el caso concreto de las mujeres en la Academia Francesa, vid. Octave Fidière, *Les Femmes artistes à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Paris: Charavay Frères, 1885).

22. Caroline Chapman, *Eighteenth-century women artists. Their trials, tribulations and triumphs* (Oxford: Unicorn, 2017), 43 y ss.

los diecisiete años al casarse con el rey Jorge III²³. Llegados a este punto habría que preguntarse si estas artistas tenían características comunes que gustaban a princesas y reinas y la respuesta es afirmativa. Los retratos realizados por Vigée Le Brun y Labille Guillard y las pinturas de flores de Moser son de una delicadeza exquisita en los que la dulzura y amabilidad de los personajes así como la belleza de las flores son ejecutadas con una técnica perfecta²⁴.

Todavía no se ha localizado documentación que acredite la fecha en la que llegó Françoise Duparc a París. Es posible que no partiese inmediatamente en 1745, cuando falleció su maestro, y que coincidiese con el viaje que hizo allí su padre entre 1754 y 1755 para colocar el altar de mármol que realizó para la iglesia de Chartreux²⁵. Si, por el contrario, las hermanas se instalaron en la capital de Francia en 1746, unos meses después del fallecimiento de Van Loo, Françoise habría vivido allí desde los diecinueve años hasta que cumplió treinta y siete, edad en la que debería haber concluido sus estudios y se habría iniciado en la práctica profesional. Durante unos años debió continuar su formación con otros pintores, incluso tendría sentido que su nuevo maestro fuese Charles Amédée Van Loo, hermano de Jean-Baptiste, que fue nombrado en 1749 director de la recién creada *École royale des élèves protégés* o de Louis-Michel Van Loo, hijo de su maestro, que volvió a instalarse en París a partir de 1753, después de su larga estancia en Madrid. Ambos artistas eran por entonces afamados pintores que trabajaban para la corona francesa, realizando algunos de los mejores retratos Luis XV y de su esposa, María Leczinska, y de los principales miembros de la corte. Tampoco sería descabellado pensar que si no alumnas, podrían al menos haber estado en la órbita del pintor pastelista Pierre Bernard (1704-1777), primo de su padre y, por lo tanto, tío de las jóvenes Duparc, que en 1748 se había instalado en París y cuya pintura estaba durante esos años evolucionando desde la técnica del óleo al pastel²⁶.

Por el momento se desconoce qué actividad llevaron a cabo las hermanas Duparc durante los años que vivieron en París o qué género cultivaron, al igual que si llegaron a exponer su obra o qué encargos realizaron y para quién. En cuanto a lo personal, entendemos que, al no cambiar su apellido, Françoise no llegó a contraer matrimonio. Aunque esta circunstancia tampoco se podría afirmar ya que son varias las pintoras que, como Mary Moser, no cambiaron su

23. Heidi Strobel, "Royal "Matronage" of Women Artists in the Late-18th Century", *Woman's Art Journal*, (otoño 2005 - invierno 2006), vol. 26, núm. 2, 3-9.

24. Howard V. Evans y Charlotte B. Evans, "Women Artists in Eighteenth-Century France", *Man and Nature / L'homme et la nature*, núm. 1, (1982): 199-207. <https://doi.org/10.7202/1011803ar>.

25. Belleudy, *Memoires*, 200.

26. Neil Jeffares, *Dictionary of pastellist before 1800*, consultado el 15 de enero de 2024, <http://www.pastellists.com/Articles/Bernard.pdf>.

apellido al casarse, e incluso algunas, como la misma Moser, Vigée Le Brun o Labille-Guiard, se separaron o divorciaron de sus respectivos maridos.

También ignoramos el motivo por el que Françoise Duparc decidió abandonar París en 1763 para instalarse en Londres. Según sus biógrafos, el motivo fue la tristeza que le produjo el fallecimiento de su hermana pequeña en sus propios brazos. Desde la biografía de Archard, se afirma que durante el periodo en el que se le supone viviendo en París, Françoise realizó un viaje a Rusia, a la corte de Catalina la Grande²⁷. Aunque esta idea, a priori, parezca poco creíble, no hay que olvidar que, durante toda su vida, la zarina de Rusia sintió una enorme atracción por el mundo intelectual galo, lo que propició un renacimiento de la cultura, las ciencias y artes sin precedentes en su país, atrayendo a numerosas artistas francesas a su corte²⁸. De sobra es conocida su labor de mecenazgo. Durante los años de su reinado, no solo adquirió importantes colecciones de arte, sino también impulsó notablemente la carrera de algunas mujeres artistas francesas contemporáneas de Duparc como Mary Moser o Vigée Le Brun. Hay un detalle que, aunque es recogido por Billioud, a veces ha pasado desapercibido entre sus biógrafos, y es que su hermana pequeña, Claire-Jérôme, se casó el 18 de diciembre de 1753 con Charles Bombe, un funcionario de la compañía de recaudación de impuestos *Fermes Réunés* que, junto a otros 1.500 funcionarios franceses, entraron al servicio de Federico II de Prusia. Este puesto obligó su traslado a Breslau, actual Wroclaw, en Silesia, donde llegaría a tener una muy buena posición social ya que entre 1760 y 1782, ostentó el cargo director de impuestos especiales y peajes. Por lo tanto, según Billioud, no parecería descabellado pensar que Françoise se desplazase hasta Breslau y, a continuación, hasta territorios rusos²⁹.

4. Su estancia en Londres y las únicas exposiciones documentadas

“Londres fue el teatro de su gloria”. Estas palabras, escritas por primera vez por Archard, se van a repetir en todas las biografías de Françoise Duparc³⁰ y es que, si la posible visita a Rusia de Duparc por el momento no está documentada, parece más evidente la participación de Françoise Duparc en

27. Archard, *Historie des hommes illustres*, 582.

28. Rosalind Blakesley, *Women Artists in the Reign of Catherine the Great* (Londres: Lund Humphries, 2023).

29. Joseph Billioud, “Un peintre de types populaires: Françoise Duparc, de Marseille (1726-1778)”, *Gazette des Beaux-Arts*, (oct. 1938), 176.

30. Archard, *Historie des hommes illustres*, 583: “Londres fue el escenario de su gloria: allí se admiró su talento, se vendieron sus obras y su fortuna creció en muy poco tiempo”.

dos exposiciones pictóricas en Londres que ratificarían la noticia de que, al menos, estuvo viviendo en la capital de Inglaterra hasta 1766. Según los datos que proporciona Étienne Parrocel y que recoge Servian en el *Journal des artistes*³¹, Duparc habría realizado el retrato del Conde de Northampton, que a continuación habría sido grabado por Ford, pero partiría de una afirmación errónea ya que como indica Auquier en el *Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins*, el retrato es de Lord Harrington, no Northampton, y su autor fue el pintor irlandés Barthelemy Dupan³². Probablemente, la similitud entre los apellidos Duparc y Dupan fue el motivo de la confusión. Los errores a la hora de escribir su nombre o su apellido la acompañarían toda su vida y añaden una enorme dificultad a la hora de localizar sus datos en archivos parroquiales, históricos, académicos y también sus obras en documentos relativos a exposiciones de obras de arte.

En el diccionario de artistas perteneciente a la *Society of Artists of Great Britain, 1760-1791* y la *Free Society of Artists, 1761-1783*, antecesoras de la *Royal Academy of Arts*, que Algernon Graves publicó en 1907, constan dos nombres que podrían corresponder a Françoise Duparc. En la primera ocasión es citado como Du Parc, Mrs., pintora al pastel y en la segunda como Du Part, Mrs., pintora³³. En la primera entrada figura que Du Parc, Mrs., pintora al pastel, expuso en la exposición organizada por la *Society of artists* en Mr. Williamson's, Princes Street, Leicester Fields en 1766 un *Retrato de una dama*, pintado al pastel, un *Retrato de un caballero* y un *Retrato de un joven*. A continuación, otra entrada del diccionario añade que Du Part, Mrs., pintora, expuso en una exposición organizada por la *Free Society* en Mr. Gosset's, Berwick Street, Soho (un fabricante de marcos) en 1763 el *Retrato de una anciana*, el *Retrato de una joven* y el *Retrato de un joven negro con una cesta de flores*. La información de la exposición de 1766 viene, además, recogida en el *Catalogue of the pictures, sculptures, designs in architecture, models, drawings, prints, etc exhibited by the Society of Artists of Great Britain at the Great Room, Spring-garden, Charing-Cross. April the 21st, 1766*³⁴ en cuya página número nueve aparecen los siguientes datos: Mrs.

31. Étienne Parrocel, *Annales de la Peinture* (Marsella; Ch. Albessard et Bérard, 1862): 377; Ferdinand Servian, "Une artiste du XVIIIe Siècle", *Journal des Artistes*, n13 del año 29, serie 5ª, domingo 10 de abril de 1904, 4399.

32. Philippe Auquier, *Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins*, (Marsella: Balatier, 1908) 89.

33. Algernon Graves, *The Society of Artists of Great Britain, 1760-1791, the Free Society of Artists, 1761-1783: a complete dictionary of contributors and their work from the foundation of the societies to 1791* (Londres: G. Bell & sons, 1907), 83.

34. *Catalogue of the pictures, sculptures, designs in architecture, models, drawings, prints, etc exhibited by the Society of Artists of Great Britain at the Great Room, Spring-garden, Charing-Cross. April the 21st, 1766. Being the seventh year of their exhibitions* (Londres: Society by William Bunce, 1766), 9.

Du Parc, At Mr. Williamson's Princes Street, Leicester Fields, 112 *Portrait of a lady*; in crayons, 113 *Ditto of a gentleman*; ditto, 114 *Ditto of a child*; ditto. Por el momento, estos son los únicos datos localizados en los catálogos consultados de las exposiciones realizadas por ambas sociedades de artistas. A partir de la fundación de la *Royal Academy of Arts*, en 1769, esta centralizó la actividad artística y la convocatoria de concursos y exposiciones. En *The Royal Academy of Arts, a complete dictionary of contributors and their work, from its foundation in 1769 to 1904*, publicada de nuevo por Algernon Graves, en 1905, y en la que lista de nuevo a todos los artistas que expusieron obras a partir de 1769, no hay ninguna noticia sobre Françoise Duparc ni ninguna otra pintora con apellidos que puedan invitar a pensar en otra confusión, por lo que parece poco probable que continuase en Londres a partir de esa fecha³⁵. Llegados a este punto, hay que señalar la hipótesis de Neil Jeffares quien, en su *Dictionary of pastellists before 1800*, apunta la idea de que en ninguno de los casos anteriores se trataría de Françoise Duparc. Según su teoría, ambas entradas corresponderían a Anne-Marie-Élisabeth Rosa Du Parc, conocida como *La Francesina*. Se trataría de una cantante de ópera francesa, principal soprano de Handel, que envió en 1762 un retrato realizado al pastel a la *Artists Society* como artista honoraria y que en 1769 recibió como herencia, los materiales de pintura del pintor al pastel, Joseph Groupy, quien debió haber sido su maestro³⁶. De nuevo, y al ser estos los únicos datos que tenemos de su actividad en Londres entre 1763 y 1766, la falta de apoyo documental no permite afirmar cuál de las dos pintoras son las que exponen en Londres, ni aventurar la fecha y los motivos de la vuelta de Françoise a la Provenza, donde aparece instalada en 1771.

El año 1761 fue determinante para las artes en Reino Unido en general y para Londres en particular, ya que el 8 de septiembre se celebraron las bodas entre el rey Jorge y la reina Charlotte³⁷. La educación que había recibido de niña la joven reina fue decisiva en cuanto a su apoyo a las mujeres artistas en su nuevo país. Durante su infancia, en Mecklenburg-Strelitz, gozó de una amplia formación en diferentes campos como música, danza o dibujo. En esos años, fue alumna de Johann Christian Bach y es destacable que su tutor, Gottlob Burchard Genzmer, tenía una gran amistad con Johann Joachim Winckelmann, cuyas lecciones sobre arte tendrían un impacto decisivo en los gustos de la joven. Además

35. Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts, a complete dictionary of contributors and their work, from its foundation in 1769 to 1904* (Londres: Henry Graves, 1905).

36. Neil Jeffares, *Dictionary of pastellist*. Servian, también señala la existencia de una actriz llamada Duparc que actuaba en Londres en el siglo XVIII, en su caso, preguntándose si eran ambas la misma persona. Servian, "Une artiste du XVIIIe Siècle", 4399.

37. Strobel, Artistic y Jane Roberts y Christopher Lloyd, *George III & Queen Charlotte: Patronage, Collecting and Court Taste* (Londres: The Royal Collection, 2004).

de la atracción por estos temas, la reina se interesó por la educación de las mujeres, lo que motivó que tanto ella como sus hijas tuvieran una educación superior a la media de sus contemporáneas y que, desde el momento de su llegada a Londres y hasta el final de sus días, comisionara numerosos encargos a mujeres artistas³⁸. Este ambiente, propicio a las mujeres artistas, culminó cuando en 1768 se estableció la *Royal Academy of Arts*, que contaba entre sus treinta y seis miembros fundadores con dos mujeres pintoras, Angelica Kauffmann y Mary Moser, algo que no volvería a repetirse hasta mucho tiempo después³⁹. De nuevo, desconocemos los motivos por los que Françoise Duparc abandonó la ciudad de Londres en un momento tan favorable para las mujeres artistas, para instalarse de nuevo en una Francia inestable, con una importante crisis financiera en la que comenzaba a gestarse la Revolución Francesa. En esta ocasión, quizás sintiendo el peso de la edad, volvió a la ciudad paterna, Marsella, después de un breve paso por París durante el que sufrió otro triste episodio. Viviendo allí, perdió a otro de sus hermanos⁴⁰.

5. El retorno a Marsella y su nombramiento como académica

Los datos que se tienen de los últimos años de su vida, en los que residió en Marsella, son también escasos. Según recoge Archard, después de la muerte de su hermano en París y debido al exceso de trabajo, "la pintora, cansada, creyó que el aire de su tierra natal le haría la vida más feliz", llegando en un estado tan lastimoso que no sentía fuerzas ni para coger el pincel⁴¹. En esos

38. Entre las pintoras, escultoras y aquellas que dominaban el retrato sobre tapiz, que podrían haber coincidido con Duparc en la ciudad de Londres durante aquellos años, figuran Catherine Read (1723-1778), Angelica Kauffmann (1741-1807), Mary Moser (1744-1819), Mary Black (1737-1814), Anne Seymour Damer (1748-1828), Mary Morris Knowles (1733-1807), Mary Delany (1700/15-1788) y Patience Wright (1725-1786). La mayoría de ellas grandes retratistas también. Una de las primeras obras que recoge la actividad de las artistas británicas es Ellen C. Clayton, *English female artists* (Londres: Tinsley Brothers, 1876), 2 vols.

39. Sidney C. Hutchison, *The history of the Royal Academy (1768-1886)* (Londres: Chapman & Hall, 1986) y David Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England* (New Haven: Yale University, 1992), 259-61.

40. Archard, *Historie des hommes illustres*, 583.

41. Archard, *Historie des hommes illustres*, 584. Servian, en la semblanza que hace de la pintora en la carta al director del *Journal des Artistes*, insiste en la idea de que tenía un carácter melancólico y que este rasgo de su personalidad, junto a los problemas familiares que le acosaron durante los últimos años de su vida, así como su desdén por la fama y la gloria fueron los motivos por los que era muy poco conocida en su ciudad y entre sus compatriotas. Servian, F., "Une artiste du XVIIIe Siècle" en *Journal des Artistes*, núm. 13 del año 29, serie 5ª, domingo 10 de abril de 1904, 4399.

días, recibiría una importante cantidad de dinero de parte de la zarina de Rusia, Catalina la Grande⁴², quizás por algún encargo realizado durante los años anteriores. Aunque este aspecto no está documentado, y únicamente se conoce por los datos que ofrecen sus biógrafos, no sería de extrañar atendiendo a la experiencia de otras artistas contemporáneas suyas.

En 1776, dos años antes de su fallecimiento, los miembros de la Academia de Marsella resolvieron nombrarla académica y, ante la situación de la pintora, decidieron eximirle de presentar una obra⁴³. El 3 de abril de 1778, aquejada de varias dolencias y con cincuenta y un años, otorgó testamento dejando como heredera universal a su hermana Claire Duparc, quien en ese momento residía en Silesia y a la que dejó todos sus bienes salvo algunos objetos. Entre ellos legó: su reloj de oro a su hermano Raphael; cuatro cuadros a la ciudad de Marsella, concretamente el *Retrato de una mujer vestida de blanco sentada sobre una silla*, el *Retrato de una joven vendedora de té*, el *Retrato de una costurera* y el *Retrato de un hombre portando una bolsa* para que fuesen expuestos en la sala grande del ayuntamiento de la ciudad; a los Padres del Oratorio “un cuadro que representa a la *Santísima Virgen sosteniendo en sus manos a un niño Jesús*”; al Sr. Salze, subdelegado del intendente, cuya esposa era su mejor amiga “dos cuadros de La Croix, con un marco dorado que representan dos *Paisajes marinos*”⁴⁴; al señor Perier, el mayor, “un pequeño cuadro en miniatura, con marco dorado, que representaba a *Dos niños besándose*”; a Mademoiselle Perier-Salze “otro cuadro que representa a un *Negrito con una cesta de flores en las manos*”⁴⁵, y en cuanto a los otros cuadros que se encontraban en sus habitaciones, los legó al señor Chaulier, su albacea, pidiéndole que los aceptase, a excepción de los retratos familiares, que debía entregar a sus hermanos, Claire y Raphael Duparc, en caso de que los solicitasen⁴⁶. Junto al documento testamentario, Belleudy dio a conocer también inventario de sus bienes⁴⁷. Françoise Duparc falleció el 11 de octubre de 1778 y fue enterrada en el cementerio de Saint-Ferréol. Una semana después, el 19 de octubre, el procurador Joseph Lavabre, siguiendo las instrucciones del albacea testamentario, Jean-Baptiste Chaulier, solicitó a la autoridad judicial competente que realizase el inventario del mobiliario dejado por Françoise Duparc.

42. Archard, *Historie des hommes illustres*, 584.

43. Desde 1762, la pintora francesa Marie-Anne Loir (ca. 1705-1783), era miembro de la Academia de Marsella, por lo que, Duparc sería la segunda mujer en entrar en esta institución. Evans y Evans, “Women Artists”.

44. Podría tratarse del marsellés Charles-François Lacroix (1700-1782), pintor de paisajes marinos y paisajísticos del siglo XVIII, que trabajó en el círculo de Joseph Vernet.

45. Un cuadro de una temática similar al expuesto en la exposición organizada por la *Free Society* en Mr. Gosset’s, Berwick Street, Soho, Londres, en 1763.

46. Desconocemos si finalmente sus hermanos reclamaron los retratos de la familia o si, por el contrario, pasaron a engrosar la colección de Chaulier.

47. Belleudy, *Memoires*, 202.

Ese mismo día se realizó el registro en presencia del sustituto del teniente y del procurador del rey⁴⁸. Entre los objetos que se encontraban en la vivienda, que tenía cinco o seis habitaciones repartidas en dos pisos, se inventaría numeroso mobiliario. Son destacables: “una mesa o cómoda ... con dos cajones, uno de los cuales contiene un estuche de escritura y el otro un retrato en miniatura, unos pinceles y dos paletas para los colores de las miniaturas” lo que nos daría la primera noticia de que la pintora realizaba pinturas en miniatura, algo muy común entre las artistas de la época. En el mueble contiguo: “una mesita o cómoda ... con dos cajones que contienen una pequeña miniatura de dos amores”. En total, en la planta alta se encontraron “veinticuatro cuadros y retratos, grandes y pequeños, terminados o sin terminar y “en un cajón ... una caja de dulces que llevaba el retrato del padre de la difunta” y en la planta baja “diecisiete pinturas y retratos de grandes y pequeños” mientras que en otra habitación se localizó “un pequeño caballete usado para pintar”⁴⁹. Los cuatro lienzos que legó a la ciudad de Marsella fueron conservados en el Ayuntamiento y figuraron en 1861, bajo el número 290, en la *Exposition des Beaux Arts* de concurso regional. Entraron a formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Marsella el 17 de julio de 1869, donde actualmente están todos expuestos en la misma sala⁵⁰.

6. Su producción artística

De los cuarenta y un lienzos que, tras la muerte de Françoise Duparc, se inventariaron en su casa, solo se conocen los cuatro que legó al Ayuntamiento de esa ciudad. Actualmente están expuestos en el Museo de Bellas Artes de Marsella como: *Hombre con bolsa* (núm.160); *La costurera* (núm.161); *La vendedora de tisana* (núm.162) y *La anciana* (núm. 163)⁵¹. No obstante, hay un quinto lienzo, el *Retrato de anciana*, que se encuentra en la Galería Nacional de Victoria en Melbourne y, aunque hay ciertas dudas acerca de una sexta obra, el *Retrato de una joven*, del Museo Hyacinthe-Rigaud, de Perpignan, la plataforma web del Ministerio de Cultura de Francia mantiene su autoría⁵².

48. Belleudy, *Memoires*, 203.

49. Belleudy, *Memoires*, 203-204.

50. Auquier, *Catalogue des peintures*, 91.

51. Billioud, “Un peintre de types”, 173-184. El *Retrato de anciana* fue donado por el abogado y político Howard Spensley en 1939 a la Galería Nacional de Victoria en Melbourne junto con su colección de cerámica italiana, bronce y dibujos de antiguos maestros. Nacido en Inglaterra, emigró muy joven a Australia. Después de desarrollar una carrera política y jurídica brillante, volvió a Londres. En los años siguientes reunió una importante colección de obras de arte que, finalmente, fue legada para su exposición en Australia.

52. Plataforma abierta del Patrimonio del Ministerio de Cultura de Francia, consultado el 8 de enero de 2024, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0491000188>. Llama la atención que en esta base de datos siga apareciendo que nació en Marsella en 1705.

Si analizamos las obras, y teniendo en cuenta que son las únicas que conocemos, es muy difícil determinar a qué periodo de su cronología pertenecen. En cualquier caso, al menos tres de ellas, tienen una calidad excepcional que solo pueden haber sido pintadas por una artista de gran talento en el culmen de su carrera, se trata de *La costurera*, *La vendedora de tisana* y *La anciana sentada* del Museo de Marsella. Aunque las otras tres obras son también soberbias, las tres primeras tienen una calidad excepcional.

Las seis pinturas pertenecen al género del retrato, pero no el tipo de retrato que realizaba su maestro, Van Loo, y que practicaban la mayor parte de las pintoras de su época como Vigée Le Brun, Angelica Kauffmann o Mary Moser. A diferencia de ellos, que retrataban a miembros de las clases más altas de la sociedad, nobles o aristócratas vestidos con ricas indumentarias y colores brillantes, Françoise Duparc retrata personajes populares en la sencillez de sus quehaceres diarios. Salvo el retrato de la anciana conservado en Melbourne, que podría ser de un ama de casa perteneciente a la burguesía, el resto de los retratados son una criada anciana sentada en una silla, una costurera, una vendedora de tisana, un anciano, quizás un recadero o tendero, portando una bolsa y una joven criada sentada. Todos ellos son cuadros que muestran una sensibilidad más cercana a la pintura de género holandesa que al gran gusto francés. Su estilo intimista recrea figuras modestas, que recuerdan a las de Chardin, a quien Françoise pudo haber conocido. Son pinturas sin efectos ni artificios que transmiten emociones sosegadas y evocan la vida tranquila de gente sencilla. La pintora muestra en estos lienzos, al igual que le sucedía al pintor francés, la capacidad de transmitir vida a imágenes de mujeres laboriosas, inmersas en quehaceres cotidianos como coser, vender tisana o descansar en una silla⁵³. Su obra conocida, no obstante, no tiene ninguna carga reivindicativa y, a diferencia de otros pintores de temas similares como Greuze, no pretende transmitir mensajes moralizantes. Françoise tan solo refleja la vida interior de personajes populares en sus labores diarias, mostrando, eso sí, a través de su pincel, su personalidad y su ánimo. Estos cuadros, que no muestran una excesiva atención por detalles accesorios, consiguen representar las calidades táctiles de la sencilla indumentaria de sus protagonistas, demostrando su conocimiento de texturas, pliegues y botonaduras. Las mujeres llevan la cabeza cubierta con cofias y van vestidas con camisas y pañuelos de algodón en colores marfileños. En cuanto a los adornos, solo *La costurera* y *La anciana* del Museo de Melbourne, llevan el habitual lazo azul cerúleo adornando sus cofias,

53. La comparación entre su obra y la de Chardin, ya fue realizada en Philippe Auquier, "An Eighteenth-Century Painter: Françoise Duparc" en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, mar. 1905, vol. 6, núm. 24 (1905): 477.

muy frecuente en la época⁵⁴. Duparc aprovecha la ductilidad del algodón para hacer un verdadero alarde en las arrugas de las mangas, los pliegues de las pañoletas, los frunces de las cofias y los repliegues de las faldas. Solamente *La vendedora de tisana* y el *Hombre con bolsa* portan indumentaria en colores pardos. Al desempeñar trabajos fuera de las casas debían abrigarse y para ello, el hombre lleva una casaca grisácea sobre la que destaca la botonadura dorada y la joven un pañuelo decorado con franjas verdes.

Si Duparc se muestra como una experta en la apariencia de los tejidos, no es menos hábil a la hora de representar los rasgos físicos. Con un dibujo firme y un excelente dominio de la luz, ilumina de frente los rostros de esta galería de seres humanos, que no son de repertorio y donde se puede vislumbrar la personalidad de cada uno. Los protagonistas de las obras son, principalmente, criados, quizás las dos mujeres que adornan sus cofias con lazos azules puedan ser pequeño burguesas retratadas en la intimidad de su hogar, pero los otros cuatro podrían ser: un recadero o vendedor ambulante⁵⁵, una vendedora de tisana⁵⁶, una joven criada sentada en una silla y, probablemente, una lavandera, cuyas manos enrojecidas pueden delatar su quehacer diario. Los seis retratos capturan a sus protagonistas en un momento preciso de la vida cotidiana. Destacando sus figuras de los fondos neutros, captan un instante sin pose ni artificio y, aunque trata los personajes con respeto y sensibilidad, no cae en el edulcoramiento que a menudo protagoniza los retratos de otros autores de mitad del siglo XVIII. Todos sus protagonistas, salvo *La costurera*, miran hacia el exterior del cuadro, buscando la mirada del espectador. La mujer, que está concentrada en su labor, es la única que se ve acompañada por un pequeño mueble donde están depositados sus útiles de costura y se muestra indiferente a lo que sucede a su alrededor. Françoise Duparc demostró una gran habilidad para representar sus miradas profundas, rostros serenos y semblantes con un punto melancólico, en una magnífica representación que a veces se ha querido ver de lo que eran los tipos provenzales⁵⁷ (Figs. 1 a 6).

Por último, se debe apuntar la posibilidad de que la pintora hubiese practicado también un género muy común en Francia e Inglaterra en el siglo XVIII, como son las pinturas en miniatura. Tal como se ha indicado anteriormente, Belleudy recoge que en el inventario testamentario se cita una cómoda en

54. Estas cintas eran muy populares en Francia en el siglo XVIII y adquirieron una connotación virtuosa, siendo más adecuadas en el entorno doméstico que los adornos de joyas brillantes.

55. En el catálogo del museo, de 1877, aparecía como *Retrato del centenario Annibal Camoux*, un hombre muy conocido en la zona por su longevidad y pertenecer al grupo de hombres buenos. Joseph Vernet lo representó en su obra *El puerto de Marsella* en 1754.

56. Charles Bourgeois, "A propos d'un tableau: La Marchande de tisane de Françoise Duparc", *Revue d'histoire de la pharmacie*, 58e année, núm. 206 (1970) 172-176.

57. Auquier, "An Eighteenth-Century Painter", 478.



Fig. 1. Françoise Duparc, *Hombre con bolsa*, 1745-1778. Óleo sobre lienzo, 78 x 64 cm. Museo de Bellas Artes. Marsella.



Fig. 2. Françoise Duparc, *La costurera*, 1745-1778. Óleo sobre lienzo, 78 x 64 cm. Museo de Bellas Artes. Marsella.



Fig. 3. Françoise Duparc, *La vendedora de tisana*, 1745-1778. Óleo sobre lienzo, 73 x 58 cm. Museo de Bellas Artes. Marsella.



Fig. 4. Françoise Duparc, *La anciana*, 1745-1778. Óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm. Museo de Bellas Artes. Marsella.



Fig. 5. François Duparc, *Retrato de anciana*, 1745-1778. Óleo sobre lienzo, 42 x 30 cm. Galería Nacional de Victoria. Melbourne.



Fig. 6. François Duparc, *Retrato de una joven*, 1745-1778. Óleo sobre lienzo, 35 x 47 cm. Museo Hyacinthe-Rigaud. Perpignan.

cuyos cajones había “un retrato en miniatura, unos pinceles y dos paletas para los colores de las miniaturas” y en otro mueble “una pequeña miniatura de dos amores”⁵⁸. Aunque nunca antes se había considerado que François Duparc hubiese cultivado este tipo de pintura, el hecho de que tuviese varias miniaturas entre sus pertenencias y, sobre todo, que guardase cerca pinceles y paletas específicos para realizarlas, apunta esta posibilidad. No sería de extrañar. Si las dificultades para poder formarse en el campo de la anatomía propiciaron que el género del retrato se convirtiese en el más practicado entre las mujeres artistas del siglo XVIII, la pintura en miniatura permitía además aprenderlo y realizarlo bajo la protección del hogar familiar. Por sus reducidas dimensiones, no precisaba disponer de un gran espacio y además se consideraba una práctica limpia y que podía llegar a ser lucrativa. De este modo, muchas pintoras profesionales y aficionadas se decantaron por este tipo de obras. Podían ser de flores, retratos o pequeñas mitologías, como es el caso de los amorcillos que poseía Duparc⁵⁹.

58. Quizás podría tratarse del “pequeño cuadro en miniatura, con marco dorado, que representaba a *Dos niños besándose*” que recogía el inventario de sus bienes. Belleudy, *Memoires*, 203-204.

59. Entre otras pintoras del siglo XVIII, practicaron la pintura en miniatura: Vigée-Le-Brun, Marie-Gabrielle Capet, Constance Mayer, Labille-Guiard o Rosalba Carriera. Chapman, *Eighteenth-century women*, 104-126.

7. Biógrafos y estudiosos de Françoise Duparc

Observando la calidad de las pinturas y la trayectoria vital de Françoise Duparc, teniendo en cuenta que fue nombrada académica y, especialmente, que vivió en el siglo XVIII, un siglo en el que hay un enorme afán por recoger las vidas de los artistas en grandes diccionarios, parece sorprendente que tengamos tan pocos datos de su vida y, sobre todo, que se desconozca la localización de prácticamente toda su obra. A ello hay que sumar que su primera biografía conocida se realiza en 1788, tan solo diez años después de su muerte, lo que todavía provoca una mayor sorpresa. Su autor, Claude-François Archard, médico, correspondiente de la Société Royale de Paris, de la Académie des Belles-Lettres, Sciences & Arts de Marseille y de las Arcades de Rome, fue quien recogió los principales hitos de su vida en *Historie des hommes illustres de la Provence ancienne et moderne*⁶⁰. Su texto ha servido de referencia desde entonces, fijando algunas cuestiones que se han ido repitiendo constantemente, como su formación con Van Loo en Aix-en-Provence, su estancia en París, su viaje a Londres, en el que nos habla de las exposiciones, su vuelta a Marsella, su nombramiento como académica y el envío de una suma de dinero por parte de Catalina la Grande. Es Archard quien narra la anécdota sucedida en el taller de Van Loo cuando una jovencísima Françoise Duparc le muestra la copia que ha realizado del retrato del conde de Vence junto al original y su maestro le invita a corregir una serie de fallos en el lienzo que resulta ser de su propia autoría. Este relato, con independencia de su veracidad o no, indica la voluntad de Archard de ensalzar las virtudes pictóricas de la joven en los inicios de su andadura artística que fue continuada en el resto de biografías. Esta leyenda y otros datos fueron recogidos por el siguiente escritor Étienne Parrocel, miembro de la Académie de Marseille en *Annales de la Peinture* publicado casi cien años después, en 1862⁶¹. Este nuevo texto aporta un dato hasta la fecha desconocido pero equivocado, como es la fecha de nacimiento, que la sitúa en 1705, y mantiene otros errores como la autoría del retrato de Northampton.

En 1904, Ferdinand Servian, crítico, historiador del arte y miembro de l'Académie de Marseille, escribió una carta al director del *Journal des Artistes* que fue publicada en la sección *Tribune des Idées*, titulada "Une artiste du XVIIIe Siècle"⁶². En unos años en los que se estaban organizando importantes exposiciones de autores como Boucher, Chardin, Latour o Fragonard en Bruselas

60. Archard, *Historie des hommes illustres de la Provence ancienne et moderne*, 583-584.

61. Parrocel, *Annales de la Peinture*, 79, 222 y 376-378.

62. Servian, "Une artiste du XVIIIe Siècle", 4399.

y en París, Servian reivindicaba la recuperación y el estudio de la pintora. El académico se lamentaba de que la vida de Duparc era “casi desconocida, a pesar del inmenso talento revelado por sus obras y de la fama que dio a su nombre durante su vida”, quejándose de que “Los registros de la antigua Academia de pintura y escultura guarden silencio sobre ella”. Por último, afirmó que “El día que Marsella finalmente decida rendir homenaje a sus hijos gloriosos, ese día Françoise Duparc no será olvidada”, y que pensaba ofrecer “detalles desconocidos, ya que ella es la autora de un retrato, hoy desaparecido, de Monsieur, hermano de Luis XVI, que el príncipe regaló a la ciudad cuando llegó en 1777”, una obra que nunca desveló y que en la actualidad sigue siendo desconocida.

No obstante, los textos que recogen con una mayor exactitud la vida de Françoise Duparc son los de Philippe Auquier, conservador del Museo de Bellas Artes de Marsella, quien publicó dos nuevas biografías. La primera apareció en marzo de 1905 en *The Burlington Magazine* y la segunda, en la que mantiene los mismos datos, en 1908 en el *Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins* del museo. Aunque Auquier sigue en lo fundamental a los autores anteriores, es quien desvela el error de la atribución del retrato del conde de Northampton y quien informa de la inclusión de Duparc en el *Dictionnaire des Artistes qui ont pris part aux principales Expositions de Londres de 1760 a 1893*, de Graves, entre otras cuestiones⁶³.

Mención aparte merece la biografía que, en 1928, Paul Solari publicó bajo el título “Une Enigme Artistique: Francoise Duparc 1705(?)–1778” en la revista *Provincia, Revue Trimestrielle d'Histoire et d'Archéologie Provençales*⁶⁴. Solari, de nuevo, recurrió a los textos previos, sobre todo al de Archard y al de Auquier y no aportó ningún dato nuevo. La novedad de este texto es que, por primera vez y, después de escribir una biografía que sigue al pie de la letra prácticamente las anteriores, genera la duda acerca de si los retratos legados al Ayuntamiento de Marsella eran de la autoría de Françoise Duparc, llegando a expresar la opinión de que no. Basó sus conjeturas en que son muy pocas las obras conocidas de la artista, que ninguna de las que legó al Ayuntamiento de Marsella está firmada, y que Moulinneuf, secretario general y presidente de la Academia, fue quien entregó la obra de recepción en nombre de la pintora, ya que esta nunca fue a ninguna sesión de la misma. El texto de Solari se publicó en el número correspondiente al primer y segundo trimestres de 1928 y unos meses más tarde, en el número perteneciente al tercer y cuarto trimestre del

63. Auquier, *Catalogue des peintures* y Auquier, “An Eighteenth-Century Painter”, 477–480.

64. Solari, Paul, “Une Enigme Artistique: Francoise Duparc 1705(?)–1778”, *Provincia, Revue trimestrielle d'Histoire et d'Archéologie Provençales, Société de statistique, d'histoire et d'archéologie de Marseille et de Provence*, Tomo VII, 1ª y 2ª trimestres (1928): 8–14.

mismo año, Jules Belleudy, historiador, crítico de arte y coleccionista publicaba el artículo titulado sencillamente “Françoise Duparc” en la revista *Mémoires de l’Institut Historique de Provence*⁶⁵. En su trabajo, Belleudy hace una profunda crítica al texto de Solari al que censura que no ofrezca razones válidas para sostener sus afirmaciones y que se fundamente únicamente en sospechas que no puede probar. Belleudy, después de desmontar la teoría de Solari, afirmaba que si no se puede “sustituir una fábula por una verdad probada o desenmascarar una evidente impostura... prefiero contemplar al santo en su hornacina”. En un ejercicio de investigación más profunda, Belleudy es quien localiza y publica algunos datos del testamento de la pintora, así como su inventario de bienes, ofreciendo una información que refuerza cada vez más la teoría de una carrera internacional de grandes éxitos que, si bien, ha quedado en el olvido, es el fundamento de la gran maestría alcanzada en sus obras.

De entre las fuentes antiguas hay que nombrar por último el texto que publica Paul Vitry, historiador del arte y conservador del departamento de escultura del Museo del Louvre, en enero de 1930, en el apartado dedicado al Museo de Marsella del *Bulletin des Musées de France* bajo el título “Les peintures de Françoise Duparc”⁶⁶. De nuevo se trata de un texto reivindicativo de la figura de Duparc, después de la duda manifestada por Solari, según Vitry una duda que habría ido “más allá de la medida de la prudencia crítica”⁶⁷.

En los últimos cien años, aunque las obras de Françoise Duparc han suscitado una enorme admiración entre los visitantes del Museo de Bellas Artes de Marsella, la investigación ha avanzado muy poco. Algunas de sus obras han sido objeto de estudio y otras han viajado a otros países, en los que han formado parte de grandes exposiciones, como la celebrada en el Museo Thyssen Maestras. Pero ni la autora, ni las obras han sido objeto de estudio en profundidad, tan solo son recogidas en diccionarios de artistas⁶⁸.

8. Conclusión

Analizados los datos sobre los que tenemos certeza, podemos afirmar que la pintora Françoise Duparc formó parte del escaso y mal conocido grupo de excelentes pintoras del siglo XVIII. Un grupo que, aunque evidentemente

65. Belleudy, *Memoires*, 198-208.

66. Paul Vitry, P., “Les peintures de Françoise Duparc”, *Bulletin des Musées de France*, 2^a, núm. 1 (enero 1903): 21-22.

67. Vitry, “Les peintures de Françoise Duparc”, 21-22.

68. Entre otros diccionarios que recogen a Françoise Duparc vid. Delia Gaze, (ed.), *Concise Dictionary of Women Artists* (Londres y Chicago: Fitzroy Dearborn, 2011).

fue menor en número con respecto al de los varones, no lo fue en cuanto a la calidad de su producción artística. En concreto, puede ser considerada como una de las mejores maestras, no solo de la llamada escuela provenzal, sino de la pintura de retratos del siglo XVIII. De su pintura, intimista y de gran naturalidad, conocemos apenas seis lienzos protagonizados por tipos populares, hombres y mujeres que, miembros de una sociedad modesta, se asoman a nuestros días con la mirada clara y directa, plasmando su carácter y su personalidad.

Hasta la fecha, se desconoce la formación que recibió, si aprendió lecciones de anatomía, si encontró inspiración en autores antiguos o contemporáneos, la evolución de su estilo o los géneros que cultivó. Aunque su traslado a París, cuando murió su maestro, debió facilitar el conocimiento de las colecciones principales de la capital francesa, no tenemos la seguridad de que visitase la colección del Palais-Royal o que conociese las obras que integrarían los fondos de la Royal Academy de Londres a partir de 1768, pero lo lógico es pensar que, en parte, así fue. Más difícil es suponer si viajó a otras ciudades o si la pintura fue su fuente de ingresos durante su vida. Si abrió taller o si trabajaba en su casa, si tuvo ayudantes o si expuso en otras ocasiones. Todo ello son cuestiones que quedan abiertas a la espera de que la investigación iniciada aporte nuevos datos en los próximos años. En cualquier caso, sí podemos afirmar que se trata de una artista absolutamente única en su género, que precisa de un estudio profundo que ayude a desvelar algunas de las cuestiones fundamentales que aún permanecen como grandes incógnitas y, sobre todo, que permita localizar en museos y colecciones el resto de su obra para poder así devolverle el papel principal que le corresponde en la Historia del Arte.

Referencias bibliográficas

- Archard, Claude-François. *Historie des hommes illustres de la Provence ancienne et moderne*. Marsella: Imprimerie de Jean Mossy, 1788.
- Auquier, Philippe. "An Eighteenth-Century Painter: Françoise Duparc". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 6, núm. 24 (Mar 1905): 477-478.
- . *Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins*. Marsella: Balatier, 1908.
- Belleudy, Jules. "Françoise Duparc". *Memoires de l'Institut Historique de Provence*, tomo V (3^{er} y 4^o trimestres 1928): 200.
- Billioud, Joseph. "Un Sculpteur marseillais nomade aux XVIIIeme siecle: Antoine Duparc (Provence, Spagne, Normandie)". *Bulletin Officiel du Musée du Vieux Marseille*, núms. 51 y 52 (nov. y dic. 1936): 165-187.

- . "Un Sculpteur marseillais nomade aux XVIIIeme siecle: Antoine Duparc (Provence, Espagne, Normandie)(Suite)". *Bulletin Officiel du Musée du Vieux Marseille*, núm. 53 (1937): 1-21.
- . "Un peintre de types populaires: Françoise Duparc, de Marseille (1726-1778)". *Gazette des Beaux-Arts* (oct. 1938), 176.
- . *Les Duparc, trois générations d'artistes marseillais*. Marsella: Institut historique de Provence, 1938.
- Blakesley, Rosalind. *Women Artists in the Reign of Catherine the Great*. Londres: Lund Humphries, 2023.
- Bourgeois, Charles. "A propos d'un tableau: La Marchande de tisane de Françoise Duparc". *Revue d'histoire de la pharmacie*, 58e année, núm. 206 (1970): 172-176.
- Bouyla d'Arnaud, André. *Évocation du vieil Aix-en-Provence*. Paris: Minuit, 1964.
- Bremer-David, Charissa (ed.). *Paris: Life and Luxury in the Eighteenth century*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2011.
- Catalogue of the pictures, sculptures, designs in architecture, models, drawings, prints, etc exhibited by the Society of Artists of Great Britain at the Great Room, Spring-garden, Charing-Cross. April the 21st, 1766. Being the seventh year of their exhibitions*. Londres: Society by William Bunce, 1766.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- Chapman, Caroline. *Eighteenth-century women artists. Their trials, tribulations and triumphs*. Oxford: Unicorn, 2017.
- Clayton, Ellen C. *English female artists*. Londres: Tinsley Brothers, 1876, 2 vols.
- Evans, Howard V. y Evans, Charlotte B. "Women Artists in Eighteenth-Century France". *Man and Nature / L'homme et la nature*, núm.1 (1982) 199-207.
- Fidière, Octave. *Les Femmes artistes à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris: Charavay Frères, 1885.
- Gaze, Delia, ed. *Concise Dictionary of Women Artists*. Londres y Chicago: Fitzroy Dearborn, 2011.
- Gimon, Louis. *Chroniques de la ville de Salon depuis son origine jusqu'à 1792, adaptées à l'histoire*. Aix: Veuve Remondet-Aubin, 1882.
- Goncourt, Edmond y Goncourt, Jules. *La femme au dix-huitième siècle*. Paris: Firmin Didot, 1862.
- Graves, Algernon. *The Royal Academy of Arts, a complete dictionary of contributors and their work, from its foundation in 1769 to 1904*. Londres: Henry Graves, 1905.
- . *The Society of Artists of Great Britain, 1760-1791, the Free Society of Artists, 1761-1783: a complete dictionary of contributors and their work from the foundation of the societies to 1791*. Londres: G. Bell & sons, 1907.

- Harris, Ann Sutherland y Nochlin, Linda, eds. *Women artists: 1550-1950*. Los Ángeles: County Museum of Art, 1976.
- Hutchison, Sidney C. *The history of the Royal Academy (1768-1986)*. Londres: Chapman & Hall, 1986.
- Lilti, Antoine. *Le Monde des salons, Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*. París: Fayard, 2005.
- López García, David. *Antonio Dupar y Francisco Salzillo*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1970.
- Parrocel, Étienne. *Annales de la Peinture*. Marsella: Ch. Albessard et Bérard, 1862.
- Perry, Gill y Cunningham, Colin, eds. *Academies, museums and canons of art*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1999.
- Pevsner, Nikolaus. *Academies of Art: Past and Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- Roberts, Jane y Lloyd, Christopher. *George III & Queen Charlotte: Patronage, Collecting and Court Taste*. Londres: The Royal Collection, 2004.
- Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen. "La etapa murciana del escultor marcellés Antonio Dupar". *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, vol. 37, núm. 1-2 (curso 1978-79): 151-188.
- Servian, Ferdinand. "Une artiste du XVIIIe Siècle". *Journal des Artistes*, núm. 13 del año 29, serie 5ª, domingo 10 de abril de 1904, 4399.
- Solari, Paul. "Une Enigme Artistique: Francoise Duparc 1705 (?) - 1778". *Provincia, Revue trimestrielle d'Histoire et d'Archéologie Provençales, Société de statistique, d'histoire et d'archéologie de Marseille et de Provence*, Tomo VII, 1er y 2ndo trimestres (1928): 8-14.
- Solkin, David. *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University, 1992.
- Strobel, Heidi. "Royal "Matronage" of Women Artists in the Late-18th Century". *Woman's Art Journal*, núm. 2 (2005): 3-9.
- Viguerie, Jean. *Filles des Lumières: femmes et sociétés d'esprit à Paris au XVIIIe siècle*. Bouère: Dominique Martin Morin, 2007.
- Vitry, Paul. "Les peintures de Françoise Duparc". *Bulletin des Musées de France*, núm. 1, (1903): 21-22.

Webgrafía

Jeffares, Neil. *Dictionary of pastellist before 1800*. <http://www.pastellists.com/>

Consultado el 15 de enero de 2024.

Reboul, Fanny. "Les fonctions sociales des femmes dans l'espace public à Salon de Provence au XVIIIe siècle". *Rives méditerranéennes*. <https://journals.openedition.org/rives/2593> DOI: <https://doi.org/10.4000/rives.2593>.

Consultado el 14 de enero de 2024

La proyección de las mujeres artistas de la Edad Moderna en la expografía contemporánea: fortalezas y debilidades en las praxis museísticas de ámbito nacional e internacional

THE PROJECTION OF WOMEN ARTISTS OF THE MODERN
AGE IN CONTEMPORARY EXPOGRAPHY:
STRENGTHS AND WEAKNESSES IN NATIONAL
AND INTERNATIONAL MUSEUM PRAXIS

Adrián Panadero Luna

Universidad de Sevilla

Resumen

El discurso de género aplicado a la Historia del Arte, el revisionismo de la disciplina desde una perspectiva feminista y la creciente pulsión investigadora hacia rescatar nombres, vidas y obras de mujeres artistas ha tenido, inevitable y gratamente, un impacto directo en la museología y la expografía del último tercio del siglo XX y, especialmente, del XXI. En los últimos años se han realizado, en el ámbito norteamericano, europeo y español una serie de muestras monográficas y colectivas vinculadas a mujeres artistas cuya producción se inserta en el marco de la Edad Moderna, de entre las cuales se analizarán algunos ejemplos con la intención de reflexionar acerca de sus fortalezas y debilidades museológicas.

Palabras clave

Expografía; Renacimiento; Barroco; Arte Feminista; Edad Moderna; Mujeres artistas.

Abstract

The gender discourse applied to Art History, the revisionism of the discipline from a feminist perspective and the growing research drive to rescue the names, lives and works of women artists has had, inevitably and pleasantly, a direct impact on museology and exhibition design in the last third of the 20th century and, especially, in the 21st century. In recent years, a series of monographic and collective exhibitions related to women artists, whose production is situated within the framework of the Modern Age, have been carried out in the North American, European, and Spanish contexts. Among these, some examples will be analyzed with the intention of reflecting on their musicological strengths and weaknesses.

Keywords

Expography; Renaissance; Baroque; Feminist Art; Modern Age; Women Artists.

I. Introducción

“El cuadro tiene miles de defectos, pero nada puede destruir el encanto de esta obra deliciosa [...] sólo una mujer, y una mujer bella, podría haber alumbrado una idea tan encantadora”. Fueron estas las palabras que la crítica decimonónica dedicó a uno de los autorretratos de la pintora parisina Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842). Suerte similar correría la obra *Retrato de Mademoiselle Charlotte du Val d'Ognes* (1801) de la artista Constance Marie Charpentier (1767-1849), previamente atribuida al neoclasicista Jacques-Louis David (1748-1825), siendo merecedora de la siguiente consideración por parte de James Lever: “Aunque el cuadro es muy atractivo como testimonio del periodo, tiene ciertos defectos en los que un pintor del calibre de David nunca habría incurrido”².

El uso del lenguaje profundamente condicionado por el machismo se ha erigido como uno de los actores potenciales que engrosan la desigualdad sistemática y estructural, contribuyendo a fraguar la escritura y, por tanto, posterior lectura patriarcal de la historia del arte. Este hecho innegable queda reflejado a la perfección en las dos opiniones dedicadas por la crítica a las artistas mencionadas, en las que priman adjetivos como “encantadora” o “deliciosa” o “atractiva”. Dotar de esta connotación a aquellas pinturas cuya manufactura

1. Mary D. Sheriff, *The Exeptional Woman: Elisabeth Vigée Le Brun and the Cultural Politics* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 202.

2. Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2007), 39.

corre a cargo de una mujer no es sino un recurso paupérrimo destinado a alimentar la errónea concepción de que existe un “estilo femenino”, inherente a la mujer por el mero hecho de serlo. El otro nexo común que parecen encontrar ambos críticos en el trabajo de Vigée Le Brun y de Charpentier no es otro que el defecto. De nuevo, las palabras empleadas no son baladíes, pues, mediante esta elección terminológica tratan de vincular su condición de mujer con la causa de esos “errores” artísticos, apoyándose en el arquetipo del gran genio masculino para sustentar su argumento comparativo.

Plenamente implantado en las entrañas de la sociedad este argumentario relativo a la creación artística de las mujeres, perpetuado por la Academia y la crítica, no resulta extraño que la entrada de ellas a las instituciones museísticas se convirtiese en un proceso arduo y, por consiguiente, paulatino. Los espacios expositivos comienzan tímidamente a revisar sus discursos en el último tercio del pasado siglo XX, en paralelo al nacimiento en Estados Unidos de la Tercera Ola del movimiento feminista, lo que evidencia una ausencia total de casualidad y retrata el más fidedigno reflejo del impacto y la fuerza titánica que crecía con fervor en la conciencia individual y colectiva de las mujeres.

2. Mujeres artistas de la Edad Moderna en la expografía contemporánea: errores y aciertos museológicos en la construcción del discurso feminista

Ante este favorable contexto, podría situarse el arranque de la expografía feminista en el año 1976. De la mano de Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, se inauguraba en diciembre la primera muestra dedicada exclusivamente a artistas mujeres acogida en una institución museística de renombre: Los Ángeles County Museum. Las comisarias del proyecto, titulado *Women Artists: 1550-1950*, recorrerían durante cinco años diferentes museos, archivos y colecciones particulares del mundo para poder recopilar un total de 150 obras de 84 pintoras distintas. Muchas de las piezas, hasta el momento, habían sido tratadas por sus instituciones de origen como auténticos deshechos despojados de valía, encontrando en su viaje Nochlin y Sutherland, entre otras tantas obras maltratadas, una pintura sobre madera de Judith Leyster profundamente afectada a causa de los gusanos³.

3. Grace Glueck, “The Woman as Artist”, *The New York Times Archives*, 25 de septiembre de 1977, consultado el 29 de noviembre de 2023, <https://www.nytimes.com/1977/09/25/archives/the-woman-as-artist.html>.

Si bien, hasta la fecha, es posible encontrar precedentes en muestras expositivas contemporáneas sobre mujeres artistas —especialmente en el ámbito norteamericano⁴— no existe una labor comparable en lo que atañe a cantidad y variedad de objetos artísticos. En el mejor de los escenarios, podían encontrarse algunas piezas de manufactura femenina en lo concerniente al arte contemporáneo, algo que, por supuesto, contemplaba *Women Artists* incluyendo entre sus filas obras de Sonia Delaunay (1885-1979), Georgia O'Keeffe (1887-1986) o Dorothea Tanning (1910-2012). No obstante, debe hacerse hincapié en el rescate de artistas de periodos anteriores, sistemáticamente desterradas al olvido por la historiografía tradicional del arte. Más allá de los nombres más sonados como Lavinia Fontana (1552-1614) o Artemisia Gentileschi (1593-1656), la muestra aglutinó una extensa variedad de creadoras que trabajaron en una cronología comprendida entre los siglos XVI, XVII y XVIII, compartiendo espacio por primera vez las pinturas de Sofonisba Anguissola (1535-1625) y su hermana, Lucía (1536-1565), Fede Galizia (1578-1630), Margherita Caffi (1648-1710) y Giulia Lama (1681-1747), rodeadas en el museo por decenas de artistas.

Igual reconocimiento merece, sin duda, el catálogo que acompañó a *Women Artists: 1550-1950*. En un momento en el que, en palabras de Maura Reilly “la bibliografía sobre artistas mujeres era escasa y, las monografías, una total rareza⁵”, Nochlin y Sutherland configuraron una herramienta que bien podría calificarse como un auténtico manual académico sobre artistas mujeres. El volumen, de casi 400 páginas, contenía un corpus teórico amplísimo abarcando el contexto de los siglos XV, XVI, XVII, XVIII, XIX y XX, así como distintas disciplinas (bordado, iluminación, pastel...), otorgando, además, una plural variedad geográfica, incluyendo los focos de Flandes, Italia, Francia y Estados Unidos. Culmina la publicación con una biografía exhaustiva de las 84 artistas participantes y una bibliografía específica relativa a cada una de ellas⁶.

La vorágine de manifestaciones artísticas, políticas y teóricas que estaban eclosionando a nivel internacional tuvo su eco en una España que, con ansias de renovación, abrazaba su recién recuperada democracia. Así, el 23 de septiembre de 1993, se inauguraba la primera muestra expositiva feminista del

4. La primera exposición sobre mujeres artistas realizada en Estados Unidos tuvo lugar en 1972, titulada *Old Mistresses: Women Artists of the Past* y acogida por la Walters Art Gallery de Baltimore. Bajo el labor curatorial de Ann Gabhart y Elizabeth Broun incluyó piezas de una treintena de artistas.

5. Maura Reilly, *Activismo en el mundo del arte: Hacia una ética del comisariado* (Madrid: Alianza Forma, 2018), 55.

6. Linda Nochlin/Ann Sutherland Harris, *Women Artists: 1550 - 1950* (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Los Angeles County Museum of Art, 21 de diciembre de 1976-27 de noviembre de 1977.

país: *100 %* (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla)⁷, comisariada por Mar Villaespesa y Luisa Moreno. La innovadora exposición, que albergaba piezas de casi una decena de artistas andaluzas, entre las que se encontraban Pilar Albarracín, María José Belbel, Salomé del Campo o Mercedes Carbonell, traía consigo un catálogo consagrado hoy como herramienta fundamental en la difusión de ideas vinculadas al feminismo y al arte para nuestro país. Bajo el subtítulo *Aracnologías*, la publicación compendia un embrionario recopilatorio teórico con textos de autoras como Gayle Greene, Elaine Showalter, Nancy Miller o Janet Wolff, muchos de los cuales se tradujeron al castellano por primera vez gracias al impulso de este proyecto curatorial⁸.

100 % sentaría las bases para que comisarios, artistas e instituciones españolas iniciasen una sinergia con resultados admirables, reflejados en muestras de referencia tanto individuales, citando, por ejemplo, la monográfica de Alicia Framis *Pabellón de Género*, comisariada por Margarita Aizpuru (Sala Alcalá 31, Madrid, 2018), como colectivas a la altura de *Kiss Kiss Bang Bang*, comisariada por Xabier Arakistain (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007) o la paradigmática *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2013) a cargo de Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo.

En su gran mayoría, las muestras emergentes en las que era aplicada una perspectiva de género, estaban destinadas a las corrientes insertas en el marco del arte contemporáneo y las últimas tendencias artísticas, algo fácilmente explicable por mero factor contextual. Por una parte, las artistas que habían sentido en su propia piel el clamor de liberación de la mujer que impregnó buena parte del siglo XX comenzaban a plasmar sus reflexiones y vivencias en su producción artística; por otra, al tratarse, en multitud de ocasiones, de artistas vivas, estas podían estar directamente implicadas en el proceso curatorial, contribuyendo a la construcción del discurso.

Sin embargo, cuando desde la curaduría, se trata de orquestar un proyecto expositivo vinculado a artistas mujeres cuya labor se desarrolló entre los siglos XVI, XVII y XVIII, resulta imposible establecer ese contacto directo que, si bien no imposibilita, si facilita inevitablemente la construcción de un discurso museográfico coherente con perspectiva de género. Citando a Linda Nochlin, una de las máximas referentes teóricas en materia de arte y mujeres,

7. Isabel Tejada Martín, "Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acento en lo autobiográfico", *Espacio, tiempo y forma*, núm. 8 (2020): 29-46.

8. Mar Villaespesa, dir., *100 %* (Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 23 de septiembre de 1993-07 de noviembre de 1993.

“la situación global de la producción artística, tanto en lo que respecta al desarrollo del creador como en lo relativo a la naturaleza y la calidad de la propia obra de arte, se encuentra en una situación social, es un elemento clave de esta estructura social”⁹. Nochlin comprendía, hace ya más de cuatro décadas que, si bien la situación de la mujer en el panorama artístico era una cuestión de género, también era una cuestión de clase, una problemática estructural conformada por una amalgama de factores contextuales.

Para la mujer artista moderna era casi un requisito obligado el haber nacido en el seno de una familia de pintores puesto que, dicha circunstancia, le proporcionaría de modo gratuito el acceso a pigmentos, lienzos y todo aquel material que le fuese necesario¹⁰. Del ámbito doméstico pudieron comenzar tímidamente a adentrarse en el profesional, siendo aceptadas en determinados espacios formativos durante los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, la Academia, erigida como institución principal para el desarrollo de las artes, bajo un sesgo patriarcal, no permitía a la mujer asistir a determinadas lecciones o ser partícipe de las reuniones que en ella se sucedían. Se tiene constancia de algunos intentos sutiles de aperturismo, como la declaración del monarca Luis XIV, quien indicó que *L'Académie Royale* de París debía ser lugar para cualquier artista con talento, independientemente de su género, lo que provocó que, en la temprana fecha de 1682, siete mujeres estuviesen matriculadas de manera oficial en la institución. Desgraciadamente, tras los procesos revolucionarios que asolaron Francia en el siglo XVIII, la recién fundada *Société Populaire et Republicaine des Arts* prohibió, sin excepciones, el acceso a las mujeres a la educación artística¹¹.

Situándonos en un contexto en el que la institución, la familia y el grueso de factores socio-políticos circundantes determinaban, en un altísimo porcentaje, el curso que seguiría la vida y trayectoria de una mujer artista, en nuestra contemporaneidad, no es posible construir una narrativa expositiva veraz sobre la materia aglutinando obras bajo un único nexo común: la firma de una mujer. Se trata de un craso error que ha sido casi una constante en la articulación de discursos museográficos insertos en esta línea temática, cuestión que bien podría ejemplificarse en la muestra organizada en el año 2019 por el Museo del Prado titulada *Historia de dos pintoras: Lavinia Fontana y Sofonisba Anguissola*.

9. Linda Nochlin: *Women, Art and Power & Other Essays* (Nueva York: Harper & Row, 1988), 158.

10. Algunos ejemplos: Fede Galizia (hija de Nunzio Galizia), Marietta Robusti (hija de Tintoretto), Lavinia Fontana (hija de Prospero Fontana), Elisabetta Sirani (hija de Giovanni Andrea Sirani).

11. Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2007), 28-40.



Fig. 1. Montaje en sala de la exposición *El arte de Clara Peeters* (Museo Nacional del Prado).

La institución, que había abierto sus puertas a las mujeres artistas tan solo dos años atrás con la muestra *El arte de Clara Peeters*, pecó entonces de errores propios de neófitos en la materia, como situar la temporal en una sala de dimensiones considerablemente reducidas (Fig. 1), localizada, además, en una esquina del claustro de los Jerónimos. La exposición sobre Anguisola y Fontana, comisariada por Leticia Ruíz Gómez y erigida como el segundo intento del Prado por implantar el discurso de género entre sus muros, trajo consigo mejoras notables. Se acompañó de un interesante abanico de actividades compuesto por conferencias, diálogos, cursos, una obra instalativa (*Habitando ausencias*, María Gimeno, 2019) e incluso la representación teatral de *La Baltasara*, vinculada a la realidad de las comediantes en la Edad Moderna a través de la figura de Ana Martínez, actriz del siglo XVII. Sin embargo, las ocho salas que conformaron la exposición no consiguieron establecer un discurso interrelacional verdaderamente construido entre Sofonisba y Lavinia.

Si bien la labor de recuperación de obras fue casi titánica, reuniéndose en la muestra más de cincuenta piezas de las autoras a través de negociaciones con diferentes instituciones europeas, no existía una conexión tangible más allá de su país de origen, el siglo que las vio nacer y su profesión artística. Las raíces de Anguisola, natural de Cremona, se vinculaban con la nobleza genovesa

y, su labor pictórica, permaneció durante un largo periodo estrechamente vinculada a la corte gracias a su posición como dama de compañía de la reina Isabel de Valois. Fontana, por su parte, era hija del pintor boloñés Prospero Fontana, de quien aprendió el oficio y, en cuyo taller desarrolló gran parte de su producción. Mientras Anguisola trabajó en el ámbito cortesano, Fontana se acercaría más al religioso, ejerciendo como pintora para los pontífices Clemente VIII y Paulo V¹².

El discurso museográfico, ante los hechos expuestos, peca de asemejarse a un dúo de muestras monográficas que coexisten en un mismo espacio expositivo. Esto se debe a la ausencia de diálogo entre la producción de dos personalidades a las que se ha tratado de enlazar bajo el pretexto de su identidad femenina, sirviéndose para ello de un criterio cronológico y geográfico que resulta insuficiente para establecer una relación que tampoco se ve sustentada con el contenido teórico del catálogo. Respecto a senda publicación, debe señalarse un subtexto relativo a la rivalidad puesto que, al adentrarnos en sus primeras páginas, la dirección de la institución se expresa en los siguientes términos: “lo que pretendemos al enfrentar a Sofonisba y Lavinia [...]”¹³. En este punto, es necesario volver a la cuestión del lenguaje y su crucial importancia en la curaduría, puesto que, de manera reiterada, el sistema patriarcal ha alimentado una escenografía de la competición entre mujeres que, en ningún caso, debe verse reforzada mediante un discurso museográfico que pretenda reivindicar la producción de dos artistas mujeres en clave de género.

La problemática planteada se ha convertido en un ejercicio reiterado por los museos durante el proceso de aprendizaje que atraviesa la expografía feminista, algo que ya detectaba Griselda Pollock al afirmar que, planteándose una historia del arte femenina, se crea “una cronología aislada y lineal que une a las artistas en virtud solamente de su sexo biológico”¹⁴. Un postulado que sería igualmente defendido en España por Patricia Mayayo, para la cual, las “exposiciones de mujeres”¹⁵ traen consigo un efecto perverso, al carecer de discurso teórico feminista por limitarse a reunir el trabajo de creadoras descontextualizadas sirviéndose de su condición de mujer como único hilo conductor.

12. Museo Nacional del Prado, “Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguisola y Lavinia Fontana”, consultado el 15 de noviembre de 2023, <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/historia-de-dos-pintoras-sofonisba-anguissola-y/5f6c56c8-e81a-bf38-5f3f-9a2c2f5c60eb>

13. Leticia Ruiz Gómez, ed., *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* (Madrid: Museo del Prado, 2019). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado en Madrid, 22 de octubre de 2019-2 de febrero de 2020.

14. Sofía Ángela Albero Verdú, “Debates fundamentales para una crítica feminista al museo de arte en el contexto español”, *Dossiers feministes*, núm. 23 (2018): 10.

15. Albero Verdú, 10.

Maura Reilly, pionera y una de las máximas exponentes teóricas del activismo curatorial a nivel mundial, evalúa en su obra *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (2018) una serie de técnicas y recursos museográficos como los relatos históricos no lineales, la tendencia revisionista o las *area studies*¹⁶, delimitando el marco de trabajo a problemáticas específicas como mujeres artistas racializadas, mujeres artistas LGTBI, etc. Los planteamientos de Reilly, cruciales en el desarrollo de un discurso museístico que potencie la deconstrucción y el cuestionamiento de lo canónicamente establecido, podrían entroncar con los postulados del museólogo Jacques Hainard (1943, Fleurier, Suiza). Hainard, propulsor de la museología de la ruptura, defiende que una exposición debe ser “desestabilizadora, para así obligar al observador a reflexionar, a poner en cuestión su conocimiento”¹⁷. El planteamiento que formula Laura Trafí-Prats en la publicación *Desacuerdos* 7 le permite establecer ciertos paralelismos con el discurso de Hainard al proponer el abandono de la “noción universalista, preestablecida y unitaria de la esfera pública en la que el museo ilustra al visitante a través de un ritual civilizatorio, basado en la experiencia espectral, para adoptar una visión plural de lo público en la que los diferentes sujetos están en permanente negociación y conflicto”¹⁸. El ideario museístico enmarcado en esta línea de pensamiento debe ser, ineludiblemente, el faro que alumbré las prácticas curatoriales feministas, rehuyendo los discursos pasivos que no contribuyen ni al revisionismo histórico ni al rescate de figuras femeninas del panorama artístico, relegadas a un olvido desolador.

Sería precisamente en nuestro país vecino, Francia, donde tendría lugar una de las muestras que, aún hoy, constituye una referencia internacional para la expografía feminista en clave revisionista, corriente nacida en la década de los setenta sustentada, según Reilly en “proceder al análisis y deconstrucción del canon resucitando a los Otros de la historia”¹⁹. Bajo el título *Élisabeth Louis Vigée Le Brun 1755 - 1842*, el Grand Palais parisino acogió, entre noviembre de 2015 y enero de 2016, la primera retrospectiva de tal dimensión dedicada a la artista²⁰, únicamente precedida por una modesta muestra realizada en el Kimbell Art Museum de Texas en 1982.

16. Juan Albarrán Diego, “Comisariar el activismo: Arte, política y exposiciones (dentro, alrededor y más allá de las instituciones)”, *Critique d'art*, núm. 51 (2018): 2.

17. Joan Manuel Pérez Meiss, “El Museo Impa como entrecruzamiento de saberes: museología de la ruptura, museos comunitarios y psicología social comunitaria”, en *VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXI Jornadas de Investigación Décimo encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR* (Buenos Aires: Facultad de Psicología, 2014), 136.

18. Laura Trafí-Prats, “De la cultura feminista en la institución arte”, *Desacuerdos*, núm. 7 (2012): 214.

19. Reilly, *Activismo*, 29.

20. Comisariada por Joseph Baillio y Xavier Salmon.

Tal y como ocurrió en la exposición del Prado sobre Anguissola y Fontana, la recuperación de piezas fue una tarea ardua, pero solventada con un éxito abrumador. Los factores contextuales intrínsecos a la Revolución Francesa obligaron a los compradores de Vigée Le Brun, en un alto porcentaje, a huir del país, lo que dispersó razonablemente la obra de la artista. A ello debe añadirse la propia trayectoria de la parisina, cuya abundante producción se desarrolló entre Italia, Austria, Suiza, Inglaterra y Rusia. Ante un panorama prácticamente inabarcable, que sitúa sus piezas a lo largo y ancho del continente europeo y parte del americano, el Grand Palais consiguió aglutinar en su retrospectiva la sorprendente cantidad de 160 obras, siendo algunas de ellas, hasta ese momento, casi imposibles de contemplar, como el *Autorretrato ante un caballero* (1790), cuya residencia habitual es el Corredor Vasariano de la Galería Uffizi, espacio cerrado al público entre 2016 y 2022 por labores de restauración.

La disposición de salas, tremendamente acertada, permitía un acercamiento total a los diversos aspectos de la vida y obra de la artista, ofreciendo una panorámica a través de estancias que versaban sobre su vida familiar, su formación, su relación con la familia real o su emigración, entre otros. Trazar, además, una cronología tan exhaustiva acerca de su trayectoria posibilitaba demostrar la variedad de géneros y técnicas que dominaba con soltura, pudiendo contemplarse en el Grand Palais dibujo, pastel, óleo sobre lienzo y óleo sobre madera²¹.

Más allá de lo puramente histórico artístico, la muestra contó con un programa cultural amplísimo, en el que se comprendía un ciclo de cinco conferencias, una obra de teatro o proyecciones cinematográficas entre las que se tuvo ocasión de visionar *The incredible life of Elisabeth Vigée Le Brun, Painter of Marie-Antoinette* (2015), una película documental dirigida por Arnaud Xainte y Frédéric Thibault realizada en exclusiva para la exposición. El Grand Palais se esmeró profundamente en acercar la muestra a los sectores más jóvenes de la población francesa, desarrollando una aplicación para dispositivos móviles con información detallada y audioguías, así como un álbum digital de alta calidad de imagen disponibles ambas en *Google Play* y *Apple Store*. En la dirección web de la exposición, era posible acceder a un dossier pedagógico, a un video educativo producido con motivo de la celebración del 8 de marzo titulado *Élisabeth Louise Vigée Le Brun: quelle femme!* así como a una serie de juegos virtuales de puzles y memoria (Fig. 2), recursos aún hoy disponibles

21. Melissa L. Hyde, "Elisabeth Louise Vigée Le Brun. Curated by Joseph Baillio, Xavier Salmon, Katherine Baetjer and Paul Lang. Paris, Réunion de musées nationaux-Grand Palais, 12 September, 2015 - 11 January 2016", *Early Modern Women*, 11, núm. 2 (2017): 179.



Fig. 2. Juego virtual creado para la exposición *Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1755 – 1842)* (Grand Palais).

para su uso y disfrute²². Las acciones expuestas suponen un ineludible motivo de elogio, al tratarse, por un lado, de una muestra sobre Vigée Le Brun sin parangón y, por otro, de un despliegue de medios y recursos escasas veces orquestado para una exposición monográfica dedicada a una artista mujer.

Retomando la cuestión del lenguaje tratada anteriormente, el proyecto—casi brillante— del Grand Palais no se encuentra exento de críticas. La sección del discurso museográfico relativa a la competencia de Vigée Le Brun se ubicaba en una sala titulada *Émulation et Concurrence Féminine*²³. En dicho espacio, únicamente podían contemplarse obras de artistas mujeres, lo que, si bien en mismo no supone problemática alguna, sí lo hace cuando, en el polo opuesto, se observa que todos los artistas que influyeron en ella, según la distribución museográfica, fueron hombres. Al orquestar el discurso de este modo, situando a sus compañeros masculinos como referentes y a sus compañeras femeninas como una suerte de imitadoras, se aísla a las artistas mujeres de una coexistencia profesional con los artistas hombres, como si ellas exclusivamente pudiesen medirse entre —o contra— ellas mismas.

La sala, además, refuerza la idea de “rivalidad” entre la artista y su contemporánea Adélaïde Labille-Guiard, asunto en el que también harán hincapié el folleto de la exposición, el catálogo y el dossier pedagógico. En ningún caso se pretende negar que existiese competencia entre ambas pintoras, pero, en

22. Grand Palais, “Joue avec Élisabeth Louise Vigée Le Brun”, consultado el 23 de noviembre de 2023, <https://www.grandpalais.fr/fr/article/joue-avec-elisabeth-louise-vigee-le-brun>.

23. Hyde, “Elisabeth”, 185.

palabras de Melissa L. Hyde para su reseña sobre la muestra, “presentarlas como rivales motivadas por su fijación mutua repite un movimiento de los críticos del XVIII, que las emparejaron en una especie de gueto artístico para niñas. Esto les niega un lugar en un mundo de hombres²⁴”.

El mencionado dossier de la muestra incluye una entrevista a uno de los comisarios, Xavier Salmón, entonces director del Departamento de Artes Gráficas del Museo del Louvre. Precisamente, cuando le preguntan acerca de la crítica decimonónica de los Salones, desde la que se hizo alusión a la “suavidad del dibujo” en la producción de Le Brun, Salmón no sólo la compara de nuevo con Labille-Guiard, sino que, además, afirma que el estilo de la segunda es “mucho más masculino²⁵”, potenciando así la obsoleta y arcaica idea de un “estilo femenino”, negada hasta la saciedad por la historiografía y la teoría del arte feminista.

La problemática de la competitividad asociada a las mujeres artistas en el discurso expositivo encuentra su resolución entre los muros del Bucerius Kunst Forum de Hamburgo gracias a la muestra *Ingenious Women. Women Artists and their companions*, inaugurada el 14 de octubre de 2023. Judith Leyster, Angelika Kauffamn o Marietta Robusti junto a una treintena de artistas comprendidas entre los siglos XVI y XVIII recuperan el espacio que les pertenece por derecho en la institución museística para situar ante el visitante una panorámica digna acerca de la mujer artista en la Edad Moderna.

Mediante un discurso curatorial revisionista, la organización de salas que proponen sus comisarias, Bodo Brinkmann, Katrin Dyblla y Ariane Mensger²⁶, se aleja de la cronología tradicional para fragmentarse en áreas que hagan de nexo común entre la vida personal y profesional de las diferentes artistas. De este modo, las obras se agrupan en epígrafes temáticos como “Mujeres artistas en la corte”, “Mujeres artistas sin marido” o “Carreras después del matrimonio²⁷” (Fig. 3). Bajo dichos axiomas, la obra de las pintoras coexiste en el espacio con otras de sus contemporáneos masculinos, ya fuesen familiares, maestros o compañeros de profesión exhibidos, en esta ocasión, en igualdad de condiciones, rehuyendo así de la rivalidad artística entre creadoras, pasando a integrarlas de lleno en el circuito artístico de la Edad Moderna, atendiendo

24. Hyde, “Elisabeth”, 186.

25. Grand Palais, “Elisabeth Louise Vigée le Brun: Le dossier pédagogique”, consultado el 28 de noviembre de 2023, <https://www.grandpalais.fr/fr/article/elisabeth-louise-vigee-le-brun-le-dossier-pedagogique>.

26. Kunstmuseum Basel, “Ingenious Women. Women Artists and their Companions”, consultado el 1 de diciembre de 2023, <https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2024/women-artists-and-their-companions>.

27. Bucerius Kunst Forum, “Ingenious Women. Women Artists and their Companions”, consultado el 1 de diciembre de 2023, <https://www.buceriuskunstforum.de/en/exhibitions/geniale-frauen>.



Fig. 3. Montaje en sala de la exposición *Ingenious Women. Women artists and their companions* (Bucerius Kunst Forum).

a factores contextuales, de clase e inherentes al hecho de ser mujer en un mundo orquestado por y para hombres.

En un intento fallido de construir un discurso similar, se enmarcaría la muestra *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1913)*, exhibida en el Museo del Prado entre el 6 de octubre de 2020 y el 14 de marzo de 2021. Si bien esta empresa comisariada por Leticia Ruíz Gómez trajo consigo la restauración de casi un centenar de obras²⁸, sus planteamientos fueron atacados de un modo devastador por público, prensa y crítica. Comenzando por el propio título, en primer lugar, hacer alusión al verbo “invitar”, definido por la Real Academia Española en el *Diccionario panhispánico de dudas* como “ofrecer a alguien algo por cortesía o amistad”²⁹ resulta incoherente ante la supuesta intencionalidad de dar a las mujeres artistas el lugar en el museo que merecen. La obra *Falenas* (1920) de Carlos Verger Fioretti (Fig. 4) se erige como cartel promocional de la empresa y, por tanto, ejerce de elemento identitario para una exposición que, tristemente, honra a su subtítulo limitándose a mostrar fragmentos de lo que pudo haber sido.

28. Beatriz Martínez López, “Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1913)”, *Archivo Español de Arte*, 94, núm. 373 (2021): 97-100.

29. Real Academia Española, “Diccionario Panhispánico de Dudas”, consultado el 1 de diciembre de 2023, <https://www.rae.es/dpd/invitar>.



Fig. 4. Cartel promocional de la exposición *Invitadas*, con la obra *Falenas* de Carlos Verger (Museo Nacional del Prado).

Podríamos desgranar otras cuestiones relativas a *Invitadas*, como la reiterada presencia de obras de “hombres artistas que pintan a mujeres”³⁰ o el tratamiento lingüístico que reciben algunos personajes históricos como Isabel II, denominada “reina intrusa” en el discurso de la muestra, omitiendo información de interés, precisamente en un espacio para las artes, como la labor de la monarca en el impulso de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes decimonónicas.

Si bien este proyecto escapa de nuestra cronología, nos sirve, sin embargo, para traer a colación la reciente muestra inaugurada el 31 de octubre de 2023 en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, con la que el paisaje curatorial español se redime de sus pecados. La iniciativa, comisariada por Rocio de la Villa, se desmarca de tratar a las mujeres artistas como invitadas para, ahora

30. José Antonio Luna, Nando Ochando y Leonardo Ibáñez, “Cinco razones por las que la exposición feminista ‘Invitadas’ del Museo del Prado no lo es tanto”, *El Diario*, 29 de noviembre de 2020, consultado el 22 de noviembre de 2023, https://www.eldiario.es/cultura/arte/5-puntos-des-montan-invitas-exposicion-feminista-museo-prado_130_6453801.html.



Fig. 5. Montaje en sala de la exposición *Maestras* (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza).

sí, tratarlas como *Maestras*. A través de casi un centenar de piezas enmarcadas entre finales del siglo XVI y el primer tercio del siglo XX, esta vez sí, todas ellas de impronta femenina, el museo construye un relato que bien podría encajar en la estrategia denominada por Reilly “exposición como poliálogo”³¹ en su ya referenciada publicación *Activismo en el mundo del arte*³².

Maestras rehúye del discurso lineal y de la agrupación inconexa de artistas femeninas por una mera condición biológica para construir un relato minuciosamente cuidado mediante una confluencia de áreas de estudio (periodos históricos, estilos pictóricos, temáticas artísticas) y bloques temáticos que facilitan el diálogo entre obra y visitante, así como entre los propios objetos artísticos.

De la Villa desempolva a multitud de artistas de la Edad Moderna, muchas de ellas desterradas a los almacenes, como podrían ser Anna María van Schurman (1607-1678), Louise Moillon (1610-1696), María Moninckx (1673-1757) o Françoise Duparc (1726-1778) consiguiendo, además de su rescate y revalorización, hacerlas entablar una conversación con artistas contemporáneas como Marie Laurencin (1883-1956), Jacqueline Marval (1866-1932) o María Blanchard (1881-1932).

Así, organiza una división de salas (Fig. 5) que pone de manifiesto una serie de cuestiones demandadas y reclamadas por el movimiento feminista más actual, como se puede apreciar en los espacios expositivos titulados “Trabajos, cuidados”, “Nuevas maternidades” o “Sororidad II: Complicidades”³³. Sirviéndose de piezas de la más diversa índole, la muestra transporta a quien la contempla por un viaje de deconstrucción, visibilidad y recuperación. El recorrido propuesto

31. Reilly, *Activismo*, 36.

32. El término “poliálogo”, tomado de la filósofa Julia Kristeva se refiere a “una interacción de varias voces, una especie de barbarismo creativo que rompe con los impulsos centristas, monólogos y colonizadores de la civilización”.

33. Rocio de la Villa, coord., *Maestras* (Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2023). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Madrid, 31 de octubre de 2023-4 de febrero de 2024.

para el Palacio de Villahermosa muestra sin temor a través de la pintura la importancia de los cuidados y la sororidad, la realidad laboral de las mujeres en distintos contextos histórico-políticos, la socialización femenina a través del tiempo, la reinterpretación desde el empoderamiento de personajes femeninos maltratados por el relato patriarcal y un largo etcétera. Todo gracias a una elección sumamente cuidada no sólo de las piezas seleccionadas, sino de la posición que debe ocupar cada una de ellas en el espacio expositivo. *Maestras* constituye un ejercicio paradigmático de conexión entre el feminismo presente y mujeres artistas que vivieron hace más de cuatro siglos.

3. Conclusiones

La entrada de las mujeres al museo, al igual que a otros espacios de los que han sido históricamente desplazadas conlleva, de un modo inevitable, un proceso de ensayo-error en un sinfín de ocasiones. Hace poco menos de un lustro, Semíramis González se preguntaba en su artículo para el diario *Huffington Post* si “¿tienen que ser invitadas las mujeres para estar en el museo?”³⁴; fueron bastantes los medios de comunicación que lanzaron críticos titulares acerca de la muestra del Prado. Janira Gómez, para la sección de cultura de *France 24* arrancaba su intervención con el siguiente: “El Prado refleja en *Invitadas* la misoginia del sistema artístico, pero no escapa de ella”³⁵. Hoy, tras la exposición *Maestras*, medios de prensa como *El Diario* se refieren a la muestra en términos muy distintos a lo contemplado con *Invitadas*: “*Maestras*, el correctivo sin paliativos del Thyssen al ninguneo a las mujeres en la historia del arte”³⁶. Incluso Radio Televisión Española publicó, dos días después de su inauguración un artículo en tono de ovación en cuyo encabezado se leía “*Maestras* da lecciones de arte y feminismo en el Thyssen”³⁷. No pretenden estos ejemplos continuar

34. Semiramis González, “¿Tienen que ser invitadas las mujeres para estar en el museo?”, *Huffington Post*, 13 de octubre de 2020, consultado el 5 de diciembre de 2023, https://www.huffingtonpost.es/entry/tienen-que-ser-invitadas-las-mujeres-para-estar-en-el-museo_es_5f84e14ac5b6e5c3200286ae.html.

35. Janira Gómez Muñoz, “El Prado refleja en *Invitadas* la misoginia del sistema artístico, pero no escapa de ella”, *France 24*, 9 de noviembre de 2020, consultado el 5 de diciembre de 2023, <https://www.france24.com/es/programas/cultura/20201109-cultura-invitas-exposicion-museo-prado-autocritica-misoginia>.

36. Laura García Higuera, “*Maestras*, el correctivo sin paliativos del Thyssen al ninguneo a las mujeres en la historia del arte”, *El Diario*, 30 de octubre de 2023, consultado el 5 de diciembre de 2023, https://www.eldiario.es/cultura/arte/maestras-correctivo-paliativos-thyssen-ninguneo-mujeres-historia-arte_1_10642174.html.

37. Ana Belén García Flores, “*Maestras* da lecciones de arte y feminismo en el Thyssen”, *RTVE*, 2 de noviembre de 2023, consultado el 5 de diciembre de 2023, <https://www.rtve.es/noticias/20231102/maestras-da-lecciones-arte-feminismo-thyssen/2459675.shtml>.

ninguna suerte de cruzada contra *Invitadas*, sino mostrar un panorama esperanzador, en el que el cuestionamiento del discurso ha tenido consecuencias positivas para un mejor planteamiento en nuestro presente y, por descontado, en nuestro futuro.

Las mujeres artistas no lo han tenido fácil en la construcción de la historia del arte y por ende, tampoco en el relato museológico ni museográfico. Cuanto más atrás dirigimos nuestra mirada en la línea temporal, más errores se han cometido en la reescritura de sus historias porque más complejas y restrictivas fueron las circunstancias sociológicas que las rodearon en vida. Desde que Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris inaugurasen en 1976 su *Women Artists: 1550-1950*, las acciones desempeñadas para rescatar a creadoras artísticas de la Edad Moderna a través del espacio expositivo han sido numerosas. Los ejemplos mencionados en el presente artículo constituyen apenas una ínfima parte de las labores realizadas, que en el año 2023 han sido absolutamente prolíficas. En los últimos meses, se han desarrollado muestras tanto individuales como colectivas en distintas partes del mundo vinculadas a mujeres artistas que vivieron entre los siglos XVI y XVIII, entre las que pueden destacarse *Sofonisba Anguissola: Portraits of the Renaissance* (Rijksmuseum Twenthe, Enschede), *Elegant Encounters: Rosalba Carriera-Pastel Perfection* (Gemäldegalerie Alte Meiser, Dresde), *Mary Beale: Experimental Secrets* (Dulwich Picture Gallery, Londres) o *Making Her Mark: A History of Women Artists in Europe, 1400-1800* (Baltimore Museum of Art, Baltimore)³⁸.

Dicha explosión denota, no sólo un interés creciente hacia la figura de estas artistas mujeres, sino también una toma de consciencia colectiva en aumento sobre la marginalidad a la que ha sido sistemáticamente sometida la mujer moderna en la historia del arte tradicional, nacida el periodo de esplendor del “gran genio masculino”. La realización de este tipo de muestras expositivas contribuye, por un lado, a la visibilidad y el reconocimiento de sus obras y, por otro, a suplir las carencias en la investigación científica de sus figuras, completando espacios que han permanecido durante siglos vacíos en las páginas de nuestra historia, y que ahora se reescriben gracias a elementos complementarios a lo expositivo, que van desde el catálogo hasta las propias cartelas. Precisamente, para que esta inclusión de sus vidas y obras a la disciplina haga justicia a todas ellas y, ante lo expuesto en las muestras comentadas, las praxis museísticas

38. Véase también *Artemisia Gentileschi: Coraggio e passione* (Palacio Ducal de Génova), *Lavinia Fontana: Trailblazer, Rule Breaker* (National Gallery of Ireland, Dublín), *Out of the Shadows: Female Artists from the Sixteenth to the Eighteenth Century* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), *Elisabetta Sirani. Maestra of Baroque Bologna* (Robert Simon Fine Art, Nueva York), *Strong women in Renaissance Italy* (Museum of Fine Arts, Boston) o *Muse or Maestra? Women in the Italian Art World, 1400-1800* (Kupferstichkabinett, Berlín).

feministas deben terminar de asentarse como “verdaderamente” feministas, cuidando al detalle la amalgama completa de factores que las conforman.

La revolución museológica y museográfica en clave feminista está implantándose con éxito. Ya son varias las instituciones que presentan en sus programas de planificación proyectos específicos permanentes con perspectiva de género, como bien ejemplifican el *Proyecto Kora* del Museo Nacional Thyssen Bornemisza o *Women of the Rijksmuseum* del centro homónimo. Es cuestión de justicia que no se detenga, desde la investigación y la expografía, esta labor de recuperación y revisionismo para que todas aquellas mujeres que alguna vez fueron borradas —hoy recuperadas— permanezcan en el museo y para que, las que aún se encuentran en el anonimato, pronto puedan acompañarlas en el camino.

Referencias bibliográficas

- Albero Verdú, Sofía Ángela. “Debates fundamentales para una crítica feminista al museo de arte en el contexto español”. *Dossiers feministes*, núm. 23 (2018): 5-22. <https://doi.org/10.6035/Dossiers.2018.23.1>
- De la Villa, Rocío (coord.). *Maestras*. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2023.
- Diego Albarrán, Juan. “Comisariar el activismo: Arte, política y exposiciones (dentro, alrededor y más allá de las instituciones)”. *Critique d'art*, núm. 51 (2018): 1-5.
- Hyde, Melissa L. “Elisabeth Louise Vigée Le Brun. Curated by Joseph Baillio, Xavier Salmon, Katherine Baetjer and Paul Lang. Paris, Réunion de musées nationaux-Grand Palais, 12 September, 2015 - 11 January 2016”. *Early Modern Women* 11, núm. 2 (2017): 179-191. <https://doi.org/10.1353/emw.2017.0018>.
- López Martínez, Beatriz. “Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)”. *Archivo Español de Arte* 94, núm. 373 (2021): 97-100.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- Nochlin, Linda. *Women, Art and Power & Other Essays*. Nueva York: Harper & Row, 1988. <https://doi.org/10.2307/431021>.
- Nochlin, Linda/Sutherland Harris, Ann. *Women Artists: 1550-1950*. Los Ángeles: Los Ángeles County Museum of Art, 1976.
- Pérez Meiss, Joan Manuel. “El Museo Impa como entrecruzamiento de saberes: museología de la ruptura, museos comunitarios y psicología social

- comunitaria". En *IV Congreso Internacional de Investigaciones y Práctica Profesional en Psicología. XXI Jornadas de Investigación Décimo encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. (Buenos Aires, s.f.o 2014)*. Buenos Aires: Facultad de Psicología, 2014.
- Reilly, Maura. *Activismo en el mundo del arte: Hacia una ética del comisariado*. Madrid: Alianza Forma, 2018.
- Ruiz Gómez, Leticia (ed.). *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.
- Sheriff, Mary D. *The Excepcioal Woman: Elisabeth Vigée Le Brun and the Cultural Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Tejada Martín, Isabel. "Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acento en lo autobiográfico". *Espacio, tiempo y forma*, núm. 8 (2020): 29-46. <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.28770>
- Trafi-Prats, Laura. "De la cultura feminista en la institución arte". *Desacuerdos*, núm. 7 (2012): 214-232.
- Villaespesa, Mar (dir.). *100 %*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993.

WEBGRAFÍA

- Bucerius Kunst Forum. "Ingenious Women. Women Artists and their Companions". Consultado el 1 de diciembre de 2023. <https://www.buceriuskunstforum.de/en/exhibitions/geniale-frauen>.
- García Flores, Ana Belén. "Maestras da lecciones de arte y feminismo en el Thyssen". *RTVE*, 2 de noviembre, 2023. Consultado el 5 de diciembre de 2023. <https://www.rtve.es/noticias/20231102/maestras-da-lecciones-arte-feminismo-thyssen/2459675.shtml>.
- García Higuera, Laura. "Maestras, el correctivo sin paliativos del Thyssen al ninguneo a las mujeres en la historia del arte". *El Diario*, 30 de octubre, 2023. Consultado el 5 de diciembre de 2023. https://www.eldiario.es/cultura/arte/maestras-correctivo-paliativos-thyssen-ninguneo-mujeres-historia-arte_1_10642174.html.
- Glueck, Grace. "The Woman as Artist". *The New York Times Archives*, 25 de septiembre, 1977. Consultado el 29 de noviembre de 2023. <https://www.nytimes.com/1977/09/25/archives/the-woman-as-artist.html>.
- Gómez Muñoz, Janira. "El Prado refleja en Invitadas la misoginia del sistema artístico, pero no escapa de ella". *France 24*, 9 de noviembre, 2020.

Consultado el 5 de diciembre de 2023. <https://www.france24.com/es/programas/cultura/20201109-cultura-invitas-exposicion-museo-prado-autocritica-misoginia>.

González, Semiramis. “¿Tienen que ser invitadas las mujeres para estar en el museo?”. *Huffington Post*, 13 de diciembre, 2020. Consultado el 5 de diciembre de 2023. https://www.huffingtonpost.es/entry/tienen-que-ser-invitas-las-mujeres-para-estar-en-el-museo_es_5f84e14ac5b6e5c3200286ae.html.

Grand Palais. “Joue avec Élisabeth Luise Vigée Le Brun”. Consultado el 23 de noviembre de 2023. <https://www.grandpalais.fr/fr/article/joue-avec-elisabeth-louise-vigee-le-brun>.

Kunstmuseum Basel. “Ingenious Women. Women Artists and their Companions”. Consultado el 1 de diciembre de 2023. <https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2024/women-artists-and-their-companions>

Luna, José Antonio, Nando Ochando y Leonardo Ibáñez. “Cinco razones por las que la exposición feminista “Invitadas” del Museo del Prado no lo es tanto”. *El Diario*, 29 de septiembre, 2020. Consultado el 22 de noviembre de 2023. https://www.eldiario.es/cultura/arte/5-puntos-desmontan-invitas-exposicion-feminista-museo-prado_130_6453801.html.

Museo Nacional del Prado. “Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana”. Consultado el 15 de noviembre de 2023. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/historia-de-dos-pintoras-sofonisba-anguissola-y/5f6c56c8-e81a-bf38-5f3f-9a2c2f5c60eb>

Real Academia Española. “Diccionario Panhispánico de Dudas”. Consultado el 1 de diciembre de 2023. <https://www.rae.es/dpd/invitar>.

Sobre los editores

LAURA ILLESCAS DÍAZ

Docente de Historia del Arte y coordinadora de la especialidad de Geografía e Historia en la Universidad Isabel I (Burgos, España). Sus principales líneas de investigación versan sobre el estudio de la orfebrería sacra y las manifestaciones festivas durante la Edad Moderna.

ANA MARÍA ÁGREDA PINO

Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Especialista en arte textil, bordado, indumentaria religiosa y revestimientos textiles arquitectónicos, en la actualidad es investigadora del proyecto I+D "Corpus Processionalium Hispanarum: Usos y costumbres en las catedrales hispanas hasta 1600", financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

MIGUEL HERMOSO CUESTA

Profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en pintura barroca en España e Italia. Además de numerosas publicaciones, ha sido comisario de la exposición *La pintura española en la Colección Joaquín Rivero* (Jaén y Úbeda 2007).

MAGDALENA ILLÁN MARTÍN

Catedrática de Historia del Arte y Directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Investigadora principal del Proyecto I+D+i Agencia femenina en la escena artística andaluza y miembro investigador del

proyecto *Las artistas en la escena cultural española y su proyección en Europa*. Ha orientado sus investigaciones al análisis de las artistas en España y Francia durante los siglos XVIII-XX y al examen de los discursos hegemónicos y contrahegemónicos sobre las representaciones de las mujeres en las artes.

Más allá de recuperar nombres de artistas olvidadas, este monográfico integrado por catorce trabajos tiene como propósito analizar los contextos en que estas crearon sus obras, sus acciones de mecenazgo, así como su propia representación en las manifestaciones artísticas, enmarcándose, por tanto, en la línea crítica iniciada en los albores del siglo XX por las intervenciones feministas en la Historia del Arte.



UNIVERSIDAD
PABLO DE OLAVIDE
SEVILLA



Universidad Zaragoza



Universidad
Isabel I



EnredARS



ubiCARS



Cátedra UNESCO
Educación Científica
para la Ciudadanía



unesco
Cátedra