

---

ARANDA BERNAL, Ana, "Ser mujer y artista en España en la edad moderna", *Roldana*.  
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla, 2007, pp. 33-54.

---

# SER MUJER Y ARTISTA EN LA ESPAÑA DE LA EDAD MODERNA

**Ana Aranda Bernal**

*Cómo se van a entender las vidas de las mujeres, si todos los libros los escriben los hombres.*  
Christine de Pisan: *Cité des Dames*, 1405.

El conjunto de obras que, durante los siglos del Renacimiento y el Barroco, puede identificarse en España con mujeres artistas es muy reducido, lo que contrasta con las numerosas referencias a la existencia de pintoras, grabadoras o escultoras en el mismo periodo<sup>1</sup>. Este hecho es algo común en toda Europa, pero desde hace años algunas historiadoras e historiadores del arte investigan las circunstancias de las vidas de estas creadoras, de su producción y del aislamiento en el que la mayoría de ellas trabajaron. De igual modo se indaga sobre su exclusión de los centros de la teoría artística y puestos de enseñanza, lo que les impidió legar directamente su talento y experiencia a las generaciones posteriores<sup>2</sup>. Sin embargo, aunque esta línea de investigación es admitida como políticamente correcta, se difunde en círculos restringidos, pues aún no es relevante su consideración.

Esta situación hace que el estudio de la vida y la obra de Luisa Roldán se convierta en una ocasión magnífica para ahondar en el conocimiento del arte realizado por mujeres. Porque a primera vista puede parecer que los investigadores han tenido acceso a la información bibliográfica y documental que ha permitido recomponer fácilmente la vida de esta escultora y adjudicarle su obra dispersa, aunque parte de su catálogo esté aún por determinar. En una lectura simplista, esto puede llevar a suponer que si ha sido posible realizar esta labor con Luisa Roldán, el desconocimiento generalizado sobre otras escultoras o pintoras en el panorama artístico español se debe a que no existieron o a que sus creaciones no tuvieron significación,

**Luisa Roldán, *La Virgen, San José y Jesús dando los primeros pasos* (detalle).**  
Museo de Bellas Artes, Guadalajara.

cuando lo cierto es que nuestra ignorancia sobre este tema responde a que nos hallamos dando los primeros pasos de una apasionante investigación.

La verdad es que Luisa Roldán no fue una excepción en la práctica artística, sino en cuanto a las circunstancias que dieron lugar a su visibilidad mientras vivió y a la pervivencia de su memoria en los siglos siguientes. Siempre es importante estudiar las condiciones históricas concretas en las que se ha desarrollado la creatividad, pero esto se incrementa en el caso de las mujeres y se convierte en imprescindible descubrir los resquicios que ellas encontraron para poder compaginar dos situaciones contradictorias, ser mujer y ser artista.

Al analizar la fortuna historiográfica de Roldán, su rareza, percibiremos claramente el contraste que se produjo con la situación de otras muchas artistas, conducidas por ello al olvido.

### **EL TALLER COMO ESPACIO FAMILIAR, COMO ESPACIO CON MUJERES**

Luisa Roldán y el resto de las mujeres que se dedicaron profesionalmente al arte durante este periodo tuvieron en común un requisito imprescindible: el oficio de la familia en la que nacieron. Que su padre, Pedro Roldán, tuviera un taller de gran prestigio en Sevilla, permitió a sus hijas, las escultoras Luisa y María Roldán, subir los dos peldaños primeros pero más restrictivos, acceder a la formación y hacerlo en el ámbito privado, el destinado a las mujeres, sin tener por ello que romper ninguna norma social establecida. Y en circunstancias semejantes se puede citar a otras artistas como Francisca Roldán, hermana de las anteriores y dedicada al encarnado, dorado y estofado de las tallas realizadas en la casa paterna; también a Isabel Sánchez Coello (1564-1612), hija del pintor de cámara de Felipe II Alonso Sánchez Coello; o a las pintoras Margarita y Dorotea Macip, las hijas de Juan de Juanes (fallecidas en 1613 y 1609 respectivamente). A lo largo del siglo XVII también vivieron y trabajaron en circunstancias coincidentes las grabadoras Ana de Heylan y María Eugenia de Beer, nacidas en España de padres flamencos; y las sevillanas Luisa Morales y María de la Concepción Valdés, hijas de Juan Valdés Leal. Ya en el siglo XVIII se pueden citar, entre otros, los casos de las hermanas Clara y Ana Meléndez, hijas del miniaturista de cámara Francisco Antonio Meléndez, o de Ana María Mengs, cuyo padre fue Antón Rafael Mengs<sup>3</sup>.



**María Eugenia de Beer**, Frontispicio de los *Discursos espirituales* de D. Juan de Palafox. Estampa. Biblioteca Nacional, Madrid.

Pero los ejemplos citados son heterogéneos porque, si bien el taller paterno es el nido perfecto en el que comenzar a formarse, no debemos pasar por alto la ganancia que el trabajo de la joven reporta al negocio en el caso de talleres muy productivos y de los que no pueden salir ya que les está prohibido agremiarse. El caso de las Macip o las Roldán es sintomático e ilustra sobre la importancia que, desde la Edad Media hasta fechas recientes, ha tenido el trabajo artístico cooperativo en el taller, una participación que se diluye en el producto final y cuya principal consecuencia es que los historiadores del arte adjudiquemos la autoría de las obras a quien firma contratos y cartas de pago o, en el mejor de los casos, a quien dirige creativamente el negocio y se constituye en la personalidad visible de un estilo a cuya definición pueden haber contribuido varios artífices. Por esa razón los comitentes no se opusieron a que los hijos de Juan de Juanes se responsabilizaran de la terminación del retablo que adornaba la capilla mayor de la parroquia de Bocairrente, destruido en 1936. El pintor se había trasladado a este

pueblo con su familia en 1578 con la previsión de terminar la obra en tres años. Pero murió a fines de 1579 y fueron Margarita, Dorotea y Vicente Juanes quienes terminaron la obra. Sin embargo, continúa siendo muy complicado determinar la participación de cada uno. El experto José Albí atribuye al mismo pincel que, por correspondencias cronológicas y referencias orales, podría ser el de Margarita, el *Retablo de las Almas* en la parroquia de Santa Cruz de Valencia y la pintura del *Salvador*, (colección John Ford, Londres). Considera que ciertas características de estas obras, como una reacción barroquizante frente a algunos de los excesos clasicistas de Juanes, la intención de ahondar en la expresividad o el acertado uso del claroscuro que evidencia la influencia de Ribalta, podrían singularizar la obra de esta pintora pero, en todo caso, formando parte del consolidado y exitoso estilo juanesco<sup>4</sup>.

Inés Salcillo contribuyó con su trabajo a la elevadísima producción del taller de escultura de su hermano Francisco, en el que, respondiendo al carácter cooperativo de la época, se conjugaron a la perfección la creatividad del maestro y la colaboración de diversos familiares, oficiales y ayudantes<sup>5</sup>. Pero tengamos en cuenta que si Inés, nacida en 1717, hizo de la policromía y el estofado una profesión, se debió a que había podido aprender el oficio, como el resto de sus hermanos, en el taller de su padre, Nicolás Salcillo. Actualmente es incluida entre los doradores y estofadores más relevantes del periodo, siendo su trabajo el que eleva la calidad general de la policromía en las tallas de Salcillo<sup>6</sup>.

## **CIRCUNSTANCIAS QUE HACEN VISIBLES A LAS ARTISTAS O LAS CONDUCEN AL OLVIDO**

Que la historia del arte occidental se haya vinculado estrechamente a la determinación de la autoría, y que esto constituya la base de la valoración económica de las obras, ha perjudicado a creadores de ambos sexos, pero es habitual la tendencia a catalogar el arte producido por mujeres como de inferior calidad y suele alcanzar por ello menor valor crematístico. Por ello, cualquier estudio sobre las artistas debe analizar cómo se ha escrito la historia del arte, especialmente si se pretenden revisar los numerosos casos de atribución a hombres de obras realizadas por artistas mujeres<sup>7</sup>.

Pero, a pesar de todo y en medio de este panorama, Luisa Roldán se hizo visible. El primer factor que contribuyó a ello se mani-

festó ya con motivo de su matrimonio y fue su carácter resuelto; que una muchacha de diecinueve años en el siglo XVII se opusiera a la voluntad de su padre y recurriera a la justicia para poder casarse con quien ella había elegido, indica que estamos ante una mujer muy dispuesta al riesgo con tal de conseguir sus objetivos, actitud que mantuvo a lo largo de su vida.

Esta fortaleza de carácter se pudo asentar no sólo en sus indiscutidas capacidades artísticas, sino en una evidente seguridad en sí misma. Desde niña debió de oír elogios en el taller, seguramente de algunos de los artistas contemporáneos amigos de la familia y del mayor prestigio en la ciudad, como Murillo, Bernardo Simón de Pineda o Juan Valdés Leal, padrino de su hermana Isabel. Tuvo la oportunidad de medirse con su padre, hermanos y compañeros oficiales, y a esto se suma la demanda de obras que a través de Pedro Roldán le llegan pronto y con éxito de clientela. Todo ello le permitió ser ambiciosa y no se trataba sólo de soñar con la fama como otras muchas creadoras debieron de hacer, sino que ella pudo considerar sus aspiraciones fundamentadas y no vio impedimento en medirse con los otros maestros sevillanos que a lo largo del siglo habían hecho el camino entre Sevilla y Madrid con la intención de conquistar la Corte. Y aunque no todos alcanzaron el mismo éxito, los aspirantes se llamaron Velázquez, Zurbarán, Cano, Herrera el Mozo o Luisa Roldán.

Otra cuestión determinante en su visibilidad fue el hecho de que Luisa Roldán se casara con el escultor Luis Antonio de los Arcos, es decir, alguien con capacidad ante el gremio, al que ella no podía pertenecer por ser una mujer, para firmar los contratos de las obras que la escultora fue realizando una vez que abandonó la tutela de su padre. Durante los años en que la pareja vivió en Sevilla y Cádiz, antes de buscar fortuna en la Corte, Arcos contrató esculturas que son atribuibles por estilo a su esposa o, al menos, muestran la participación de ambos. En todo caso, fue una ventaja que las dotes artísticas del marido no llegaran nunca a ensombrecerla y, sin embargo, Luisa pudiera servirse de la presencia pública y reconocible del hombre para cuestiones administrativas que estaban vedadas a las mujeres casadas<sup>8</sup>.

Es evidente, por otro lado, que conseguir el puesto de escultora de Cámara de Carlos II y Felipe V le dio un renombre impagable y justifica la amplia bibliografía que se le ha dedicado desde muy temprano. Luisa Roldán no ha tenido que esperar, como otras creadoras, a que las investigaciones desde la perspectiva



Luisa Roldán, *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña* (detalle). Museo de Bellas Artes, Guadalajara.

de género se ocupen de definir su personalidad artística e incorporarla a los estudios de historia del arte. Referencias a su obra o a su vida aparecen publicadas en un libro del mismo siglo XVIII, tres trabajos sobre ella se divulgaron en el XIX y al menos otros cuatro fueron escritos en los primeros treinta años del siglo XX<sup>9</sup>. Y ella misma favorece el conocimiento de su quehacer al firmar, con el orgullo de exhibir el cargo de escultora de Cámara, numerosas obras<sup>10</sup>.

Las circunstancias concretas que se dieron en la vida de Luisa Roldán, imprescindibles para que los historiadores del arte no la hayan olvidado, raramente se han repetido en otras artistas, pero ello no significa que sólo exista un camino hacia el éxito. El caso de la pintora Josefa de Ayala ilustra sobre la complejidad de estos procesos<sup>11</sup>.

Josefa de Ayala había nacido en Sevilla en 1630, hija del pintor portugués Baltasar Gómes Figueira y de la española Catali-

na de Ayala. Pero desde la infancia hasta su muerte, en 1684, vivió en la pequeña aldea lusitana de Obidos con un paréntesis de varios años en Coimbra<sup>12</sup>. Las circunstancias vitales de la artista favorecieron su dedicación a la pintura; el oficio del padre dio lugar a relaciones de amistad en el mismo ámbito, entre las que destaca que el pintor zurbaranesco Bernabé de Ayala debió de pertenecer a la familia materna, y que la niña fue apadrinada en el bautismo por Francisco de Herrera el Viejo. Pero además, una de sus hermanas estuvo casada con el pintor portugués José Pereira da Costa y su hermano, Antonio de Ayala, se dedicó a la misma actividad<sup>13</sup>.

Las influencias zurbaranescas parecen dominarla especialmente, sobre todo en el uso del color y las luces, pero también se aprecian en su obra ideas extraídas de Murillo para componer los temas sagrados y, como describe el profesor Hernández Díaz en los años cincuenta, con un revelador uso de los calificativos, «la sugestión de Herrera el Viejo por su dibujo apretado, fuerte, de intensa virilidad»<sup>14</sup>. De manera inconsciente, al escoger los términos del análisis, el especialista está mostrando una mentalidad común a muchos historiadores del arte hasta finales del siglo XX, pues si los trazos son enérgicos y expresivos, inmediatamente se asimilan a lo masculino.

Comenzó su carrera realizando grabados a buril, entre los que destaca la *Alegoría de los Estatutos de la Universidad de Coimbra*, pintó lienzos y cobres con numerosas escenas religiosas y se le atribuyen algunos retratos. Pero en su trabajo destacan especialmente las naturalezas muertas, bodegones y fruteros. Sin embargo, es evidente, según lo visto en otras artistas, que esto no hubiera bastado para que la pintora Josefa de Ayala, como personaje, haya estado bien definida desde hace tanto tiempo aunque su catálogo todavía esté formándose. Más aún si tenemos en cuenta que su vida transcurrió en una pequeña aldea en donde no parece que actuara en busca de la fama o el reconocimiento artístico.

Se puede considerar determinante para fijar la memoria de su fortuna el hecho de que ya en 1734 fuera incluida en el *Teatro heroico, abecedario historico e catálogo das mulheres illustres em armas, letras, accoens heróicas e artes liberaes*, escrito por Damiao Froes Perym. Este autor cuenta cómo «era famosa dentro y fuera del reino portugués por sus pinturas», que hasta su casa acudió la clientela y retrató a la reina. Naturalmente se ve en la necesidad de justificar el prestigio moral



Josefa de Ayala, *Santa Paula*, c. 1657. Óleo sobre lienzo. Iglesia parroquial de Louriña (Portugal).

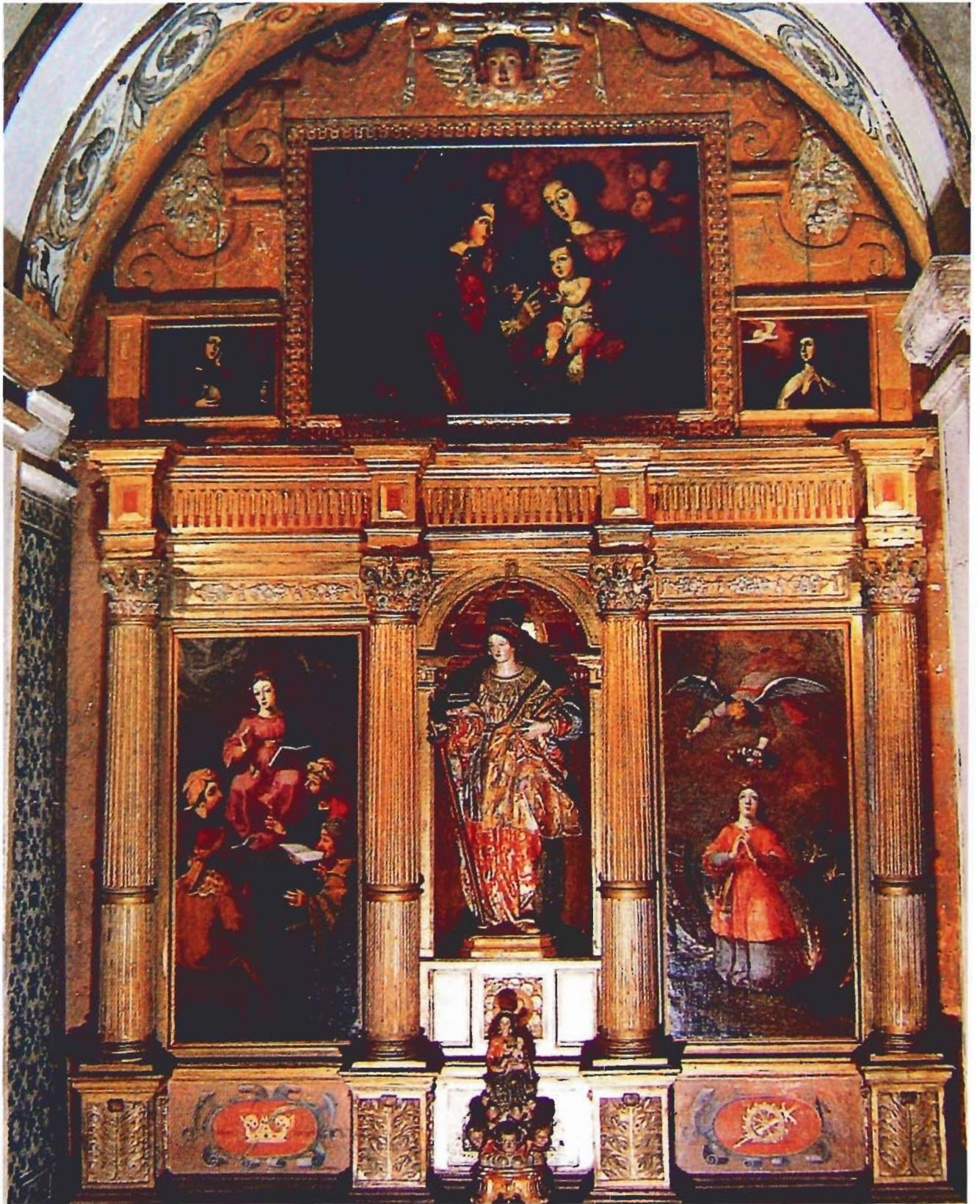
de una mujer que ejerce un oficio público, pues *«practicaba la perfección en su arte al aplauso de la fama y los elogios por su honestidad, viviendo toda su vida en celibato casto»*. Y en el intento de enaltecer la virtud de la pintora llega al extremo de eliminar a los hombres como posibles compradores o aficionados a su arte, pues indica que *«Josefa fue visitada por muchas mujeres que frecuentaban Caldas de Reinha, cerca de Obidos, para conversar con ella, para verla pintar o para verse retratadas por ella»*<sup>15</sup>. Pero esta insistencia en mantener limpio el honor de la artista no es algo excepcional; Vasari ya citaba en su obra a cuatro mujeres artistas, de las cuales una era monja y otra aristócrata; las dos profesionales son Sofonisba Anguissola y Propercia di Rossi y, en ambos casos, ensalza como su mejor cualidad la virtud. Y tampoco debemos olvidar que Antonio Palomino en su escueta descripción de Luisa Roldán como escultora se había referido a su *«modestia suma, habilidad superior y virtud extremada»*<sup>16</sup>.

A esta visibilidad que otorga la letra impresa hay que sumar su pertinaz costumbre de firmar las obras que realizó. Pudo hacerlo porque no debió pertenecer a gremio alguno y quizá eso explique, además de las razones familiares, su permanencia en la pequeña Obidos, en donde no tendría que rendir cuentas a ninguna institución, en lugar de trasladarse a ciudades como Coimbra o Sevilla, mucho más enriquecedoras artísticamente pero por las que habría tenido que sacrificar su autonomía trabajando para el taller de algún maestro varón. También es posible que con la firma desee dejar clara su autoría en relación a las obras pintadas por su hermano o su padre, con quien vivió en la casa familiar de Obidos hasta la muerte de éste en 1674, compartiendo algunos encargos, como una serie con las alegrías de los meses del año en 1668<sup>17</sup>.

Por otro lado, la carestía de artistas activos en Portugal durante el periodo barroco, pues la mayoría se había integrado en escuelas españolas, favorecería su especial visibilidad para los historiadores del arte. El hecho es que, ya en 1949, se organizó una exposición de su obra en el Museo de Janelas Verdes, de Lisboa. Y muy acertadamente, el mismo Hernández Díaz, cuando le encargaron un estudio que pusiera en orden las pinturas conocidas en 1954, indica que esto *«contribuyó a formar ambiente, con sentido moderno, en torno a su labor»*<sup>18</sup>.

Aunque viviendo circunstancias muy distintas, Luisa Roldán o Josefa de Ayala han formado parte del selecto grupo que, en diferentes lugares de Europa, alcanzaron en vida gran renombre y cuyos éxitos fueron citados como prueba de lo que una mujer era capaz de hacer; pero, de manera tramposa, se afirmaba que estaban dotadas milagrosamente de cualidades que las capacitaban para triunfar, y no servían como modelo a las mujeres corrientes, a quienes se les negaba algo que se mantiene hoy en día: el derecho de las mujeres a no ser excelentes. Cuando se pormenorizan los hechos queda en evidencia que, efectivamente, no pudieron ser un referente para otras artífices, pero no porque sus capacidades fueran excepcionales, sino porque ellas tuvieron acceso al aprendizaje en el taller de sus padres, pero la mayoría no contó con la contribución de los otros factores descritos que apoyaran la continuidad de sus carreras artísticas.

Por otro lado, es frecuente el caso de artistas muy reconocidas en su momento, pero cuya memoria se fue ocultando debido al tratamiento recibido por la historiografía. Margarita Caffi



Retablo de Santa Catalina. Pinturas de Josefa de Ayala, 1661. Igreja de Santa Maria, Obidos (Portugal).

fue una pintora muy prolífica y estimada en su momento que se dedicó a la representación de flores, género que se estimó siempre apropiado para las mujeres. Su obra se importó a España desde fechas muy tempranas, como demuestra la frecuencia con que su nombre se cita en los inventarios reales y colecciones privadas de Madrid durante los siglos XVII y XVIII, sin embargo, ha experimentado erróneas atribuciones. Un ejemplo es el *Jarrón con flores* del Museo Cerralbo de Madrid, atribuido a Juan de Arellano en el inventario de 1927 y más tarde a Philipp Peter Roos, hasta que una restauración ha revelado la firma de la pintora<sup>19</sup>.

En el caso de Luisa Roldán es necesario matizar el hecho de que se la haya relacionado de forma tan marcada con los belenes. De hecho, su fama se ha divulgado popularmente gracias a esta miniaturización de su arte, en su mayor parte atribuida, cuando lo cierto es que este tipo de obras representa un porcentaje muy pequeño de su producción y eran realizadas también por otros escultores de las escuelas sevillana y granadina. Pero claro, no debemos olvidar el asunto del candor. El imaginario colectivo adjudica a las artistas unas mayores dosis de emotividad expresiva que a sus compañeros.

Desde el surgimiento de la historia del arte como disciplina, el objeto artístico tiene un valor primordial y se identifica con la visión del artista como genio solitario. Para establecer y divulgar una fama, en la que juegan un papel muy destacado los intereses de coleccionistas y museos, se han utilizado los textos monográficos y los catálogos. Pero la obra de las artistas, habitualmente menos valorada y fruto de un trabajo que se ha desarrollado sobre todo en la cooperación de los talleres, no ha tenido cabida en ellos. El número de mujeres artistas conocidas en su época y de las cuales no existe hoy obra alguna es consecuencia de este concepto.

Un alto porcentaje de creadoras abandonaba el trabajo tras casarse y comenzar a tener hijos, dada la dificultad de compatibilizar las tareas. Esto ocurría especialmente cuando sus maridos no pertenecían al mismo oficio y, teniendo en cuenta que los matrimonios se celebraban mientras son muy jóvenes, resulta que la producción por la que podemos conocerlas no había alcanzado la madurez. Aquéllas que pudieron seguir adelante conciliando las responsabilidades familiares con la profesionalización artística, también sufrieron los impedimentos de lo que hoy llamaríamos doble jornada, y como consecuencia ejecutaron



**Margarita Caffi**, *Jarrón con flores*, c. 1700. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes, Sevilla.

una obra menos numerosa y de tamaño más reducido, cuando resulta que se tiende a conceder un valor añadido a las obras de concepción monumental.

Aunque no ha quedado rastro de su obra, hay referencias a la pintura de Isabel Sánchez Coello mientras estuvo soltera, años en los que debió convivir en la Corte con Sofonisba Anguissola, cuya estancia en España se prolongó desde 1559 a 1580. Sin embargo, Sánchez Coello se casó con un regidor de Madrid, tuvo un hijo y no volvió a pintar, quizá porque estos cambios en su vida coincidieron con la muerte de su padre, ocurrida cuando ella tenía veinticuatro años, pero también porque su posición social acomodada, sin ser noble, la alejaba de la idea de entender la práctica artística de manera profesional. Es difícil imaginar otra cosa cuando a la propia Anguissola, después de vivir y trabajar durante veinte años en la Corte española, enseñando a pintar a la reina y a las infantas, a la vez que realizaba numerosísimos encargos, no se la consideraba una profesional de la pintura ni cobraba por ello, sino por ser dama de la reina. Y otro tanto le sucedió a Inés Salcillo, que trabajó en el taller de su hermano Francisco hasta que se casó, por cierto a una edad muy avanzada para la época, con treinta y un años.

Existe otra circunstancia relacionada con el estado de las mujeres en la que es preciso detenerse. Se trata de la viudedad que, en el caso de quienes se dedicaron a la promoción artística, abre tan interesantes perspectivas por la independencia de acción

que les proporciona y, sin embargo, pudo poner en situaciones complicadas a las que se ganaban la vida con oficios artísticos.

Por un lado, no debemos olvidar la frecuencia con que la incapacidad o la muerte del marido acarrea la ruina económica de la familia. Por eso no serían raros los casos como el de María Millet, que no parece haber tenido intenciones creativas propias, pero se hizo cargo de la gestión del trabajo pictórico en el taller durante los últimos años de la vida de su marido, Alonso del Arco. Se trata de la consideración de una empresa común y Palomino cuenta que ella orientaba a los numerosos discípulos a bosquejar cuadros, utilizando estampas como modelos, para que el maestro sólo tuviese que retocarlos<sup>20</sup>.

Cuando se quedan solas deben renegociar sus relaciones económicas y administrativas con personas e instituciones públicas. Pocos ejemplos son tan explicativos como el de María Rodríguez de la Puente, a la que en 1582 el cabildo catedralicio de Cuenca encomendó el cuidado de las vidrieras del templo mayor. Llevaba años trabajando con su marido, Pedro de Valdivieso, en el taller de la familia y al quedar viuda se puso al frente del negocio dispuesta a cumplir los compromisos que el difunto había firmado. Fue nombrada maestra vidriera de la catedral, pero, en vez de recibir el salario estipulado de seis mil maravedíes anuales, el cabildo la obligó a conformarse con tres mil maravedíes «*para ayuda de sus necesidades*»<sup>21</sup>. Ella consideraba injusta esta situación y al cabo de dos años da a los capitulares el siguiente ultimátum: o le pagaban el sueldo completo que había cobrado su marido por el mismo cargo o se marchaba a Toledo, lo que surtió un efecto inmediato y solucionó su situación.

Desde luego, la opción más socorrida era un nuevo matrimonio. El marido de María de la Encarnación era el escultor Juan de Torres y contrató con los frailes del Colegio de San Basilio Magno de Sevilla la realización de un retablo de ensamblaje para el altar del comulgatorio de la iglesia. Sin embargo, falleció sin haber acabado el trabajo y la viuda se casó al poco tiempo con un maestro zapatero. En junio de 1650 el nuevo matrimonio se comprometió con los frailes a terminar la obra cuya escritura de cancelación tuvo lugar, efectivamente, en noviembre del año siguiente. La documentación no permite averiguar si Torres había dejado su tarea muy avanzada o si su mujer trabajaba habitualmente en el taller mientras él vivía, quizá en las labores de policromía. También resulta sólo una posibilidad, que no confirman los datos, el que María de la Encarnación se hiciera sólo respon-



Sofonisba Anguissola, *Retrato de la infanta Catalina Micaela*, 1585. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, Madrid.

sable de la gestión del encargo, actividad con la que también podía estar familiarizada en vida de su marido, subcontractando a un escultor que no se menciona y que acabaría el trabajo, lo que también tiene su interés para comprender el papel desarrollado por las mujeres en la sociedad y la economía durante este periodo. Pero lo que parece evidente es que ella encontró uno de esos resquicios por los que ha aflorado la actividad artística de tantas mujeres a lo largo de la historia. El nuevo matrimonio se comprometió con los frailes a terminar el retablo, pero es necesario reflexionar sobre si puede haber intervenido en la obra un maes-

tro zapatero o simplemente su función ante el escribano era que María de la Encarnación estuviera «*en presencia y con licencia de su marido*» a la hora de cancelar la escritura. Suponiendo la vigilancia permanente del gremio, ¿qué es más irregular, que se haga cargo de la obra un zapatero o una mujer? Si aceptamos que María de la Encarnación se ocupara habitualmente de tareas artísticas y, dadas las circunstancias que se vivieron en Sevilla en aquellos meses, con la enorme mortandad producida por la peste de 1649 y la consiguiente desprotección en la que se vieron muchos huérfanos y viudas supervivientes, no sería extraño que el gremio de escultores admitiera que la mujer de un afiliado fallecido se hiciera cargo de un contrato ya firmado por el difunto, cuyo incumplimiento podía acarrear para los herederos la pérdida de la fianza que se hubiera estipulado, aunque quizá para ella fuera la última obra de su vida, que ahora compartiría con un maestro zapatero<sup>22</sup>.

## ¿APRENDIZAS, MAESTRAS, PROFESIONALES O DAMAS AFICIONADAS?

Para entender la dedicación femenina a actividades artísticas no conviene pasar por alto el análisis del proceso de aprendizaje, porque las limitaciones del sistema gremial abocaban a una instrucción intuitiva e imitativa en el taller de sus familiares desde pequeñas.

Aún son una rareza los documentos en que se compromete el aprendizaje de un oficio artístico para una niña o la enseñanza de una maestra. Pero quizá el rescate de nueva documentación permita que no se vea como excepcional el hecho de que un padre contrate, en la Sevilla de 1534, la instrucción de su hijo con Isabel Fernández *la pintora*<sup>23</sup>. Las condiciones son las habituales en estas escrituras, pero es muy relevante el reconocimiento público que se hace de esta mujer como profesional, implícito en el compromiso de que «*le mostreys e enseñéis el dho. Vro. Ofiço de pintora bien e complidamente segund q. lo vos sabey*», aunque no se la llegue a definir como maestra<sup>24</sup>.

En el caso generalizado de los muchachos, iban ascendiendo conforme avanzaba su formación por los diferentes grados de aprendiz, oficial y maestro tras ser finalmente examinado, lo que permitía la opción de abrir taller y tienda propios. Aunque aparezcan casos como el de Isabel Fernández, no parece

que ese fuera un camino seguido por las mujeres, pues entrañaba grandes impedimentos. En 1516, Mari Gutiérrez de Valdelomar había elevado una reclamación a los reyes. Se trata de una vecina de Huete cuyo oficio era el de «*dorar y estofar y guarneçer imágenes de bulto y talla de retablos y hazer otras cosas anexas a la pintura (...) y que el dicho ofiço sabe e alcança tan perfectamente como cualquier pintor, e que la suso dicha ha sido asi visto e examinado en muchas obras que ha hecho por pintores expertos e se ha dado por bueno e bien fecho*»<sup>25</sup>. Aunque Gutiérrez no especifica que sus problemas se deriven de ser una mujer, considera un agravio que Hernando Rincón, pintor de cámara de indudable prestigio y a quien Fernando el Católico había nombrado veedor y examinador de pinturas, que se hallaba en la localidad para hacer lo propio con los pintores y entalladores del lugar, no la quiera examinar «*por enemistad que el e los parientes que en la dicha ciudad tienen a su cabsa le tienen*»<sup>26</sup>. No se conoce la manera en que se resolvió este asunto pero, dadas las circunstancias sociohistóricas, conforme avanza el siglo las posibilidades de que una mujer fuese examinada para maestra iban reduciéndose hasta resultar impensables.

La solución práctica para las artistas era continuar amparadas, en muchos casos en el taller heredado del padre, por alguno de los hermanos varones, como en una permanente minoría de edad. En otros, constituía un buen recurso la dependencia y representatividad de un marido que ejerciera el mismo oficio y, por tanto, perteneciera al gremio, como ya se ha comentado con respecto a Luisa Roldán.

Y cuando la enseñanza en el marco gremial comenzó a ser sustituida por la desarrollada en las academias, la gran mayoría de las artistas permanecieron aisladas de estos centros y pocas pudieron tener discípulos.

Sin embargo, aun dentro de ese mundo gremial, los artistas que sobresalieron de la masa de artesanos activos fueron aquellos cuyos intereses, aparte del genio artístico, se basaban en el saber científico y teórico, lo que aumentaba su situación ventajosa con respecto a sus compañeros. Tengamos en cuenta, en el caso de la pintura, la importancia que cobran a partir del Renacimiento los conocimientos de geometría y matemáticas. Sin embargo, el estudio se organizaba en dos vertientes según los sexos, quedando para las niñas las reglas aritméticas básicas que, junto con las virtudes cristianas, les permitirían dirigir sus casas y



Álbum de dibujos de María Luisa de Orleans, anterior a 1679. Pluma sobre papel. Biblioteca Nacional, Madrid.

cumplir adecuadamente el papel de esposas y madres. Por tanto, difícilmente podían adquirir los conocimientos conectados con las bases de representación en que se fundamentará la pintura una vez acabada la Edad Media.

A su vez, al establecerse la visión pictórica asentada en principios científicos enseñados a los hombres, esa pintura se organizaba cada vez más con arreglo a las expectativas y las convenciones masculinas. Si a ello se suma la rigidez de las normas

morales, encontramos que estaba absolutamente vedado a las mujeres un ejercicio imprescindible, consistente en el dibujo del cuerpo humano del natural. Como aparece en las cartas de examen de Juan Bautista Vázquez o Martínez Montañés, también se exigía a escultores o imagineros que supiesen representar una figura desnuda y otra vestida<sup>27</sup>. Era habitual que el dibujo del natural se practicara en las academias, y si la de Domingo Martínez en la Sevilla del siglo XVIII fue definida con este término por Ceán Bermúdez se debe, en gran parte, a que contrata-

ba modelos para enseñar a sus discípulos, ya que así tenían la posibilidad de ser corregidos mientras realizaban el trabajo<sup>28</sup>. A pesar de ello, hay que advertir que el decoro también obstaculizaba que los pintores copiaran un cuerpo desnudo femenino, por lo que era habitual que en los talleres se sirvieran de figuras de yeso, generalmente Venus, para facultar a los aprendices en la representación de esta anatomía.

Pero en el caso de las artistas, el posado de los modelos en las academias fue el principal impedimento para que las mujeres ingresasen en ellas. Y esta situación complica la posibilidad de hacer pintura de historia, género de la más alta consideración y, a la vez, conduce irremediamente a la práctica de una pintura considerada secundaria, como la significativa dedicación al retrato que se ha descrito, especialmente en miniatura, que incluso puede explicar la marcada tendencia de las pintoras a realizar autorretratos, dada la restricción de acceso a otros modelos.

Para dar idea del acceso femenino a la creación, además de poner de relieve la práctica artística profesional, se debe describir la actuación de las aficionadas al arte durante este periodo, las de aquellas damas pertenecientes a la realeza, aristocracia o familias acomodadas, para las que la pintura, sobre todo, formó parte de su cuidada educación.

Hasta la fundación, en el segundo cuarto del siglo xix, de escuelas de arte especializadas para mujeres, la enseñanza del dibujo y la pintura o escultura a las jóvenes de alta extracción social se equiparaba a actividades como el bordado, la realización de encaje, la danza y la interpretación de música. Todo ello quedaba incluido en una formación de corte humanista y se buscaba que la docencia fuera impartida por un maestro consagrado. Con ese pretexto llegó Sofonisba Anguissola a la Corte de Felipe II, pues ella y sus hermanas habían recibido en Cremona una formación esmerada que incluía la práctica artística. Eran damas y, como tal, Sofonisba se convirtió a su vez en maestra de Isabel de Valois y las infantas<sup>29</sup>. Es posible que coincidiera en el Real Alcázar con doña Catalina de Mendoza (1542-1602), hija del marqués de Mondéjar y dama de doña Juana de Austria, de la que no conocemos su obra pero sí las referencias a que fue monja pintora<sup>30</sup>. El hecho es que Anguissola abrió a las mujeres la posibilidad de pintar como una actividad socialmente aceptable. Su carrera sufrió los habituales inconvenientes que se están poniendo de relieve en este trabajo, como una relativa falta de preparación técnica compara-



Tapiz de la Virgen de los Desamparados sobre cartón de Isabel de Farnesio. Palacio Real, Madrid.

da con la de los principales pintores de su tiempo, así como la atribución durante el siglo xix de muchas de sus obras a artistas varones, como Alonso Sánchez Coello, Giovanni Moroni o Tiziano. Pero igual que ocurre con otras creadoras, su pintura fue bien valorada y comprendida por sus contemporáneos. Ahora bien, en lugar de cobrar por su trabajo como cualquier otra profesional, recibía ricos regalos, ya que su posición social como dama de la reina le impedía vender su obra. En realidad la invitación a Anguissola para que acudiera a la Corte de Felipe II fue un precedente para otras artistas que, excluidas de la ayuda institucional –enseñanza académica, patrocinio papal y cívico, gremios y talleres–, encontraron respaldo en las cortes europeas entre los siglos xvi y xvii.

María Luisa de Orleans era una chiquilla cuando en 1679 llegó desde Francia para convertirse en la primera esposa de Carlos II, el rey que nombraría a Luisa Roldán escultora de

Cámara unos años después. Palomino cuenta que era aficionada a realizar miniaturas, pero la mejor muestra de su dedicación a la pintura como parte de su educación se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid: es un álbum de dibujos con ochenta y cinco páginas, de fecha anterior a su llegada a la Corte española. Su tamaño es de cuarto y contiene paisajes, caseríos, animales y figuras de pequeño tamaño en diferentes actitudes. Son los ejercicios a pluma en los que la alumna copia dibujos que su maestro ha realizado en la parte superior<sup>31</sup>.

Isabel de Farnesio también practicó la pintura durante toda su vida; pintó cartones para tapices, como el de la Virgen de los Desamparados, y realizó correctos retratos en pastel de Felipe V, de santas y personajes alegóricos que se conservan en La Granja de San Ildefonso. Pero aunque su formación artística fue mucho más profunda que la de otras reinas y se dedicó con ahínco al coleccionismo, para ella coger los pinceles era equiparable a las labores de aguja que compaginaba<sup>32</sup>. La educación de ambas reinas incluyó una esmerada formación musical y, de manera equiparable a la pintura, como dedicación que eleva el espíritu de las damas, las reinas María Luisa e Isabel fueron grandes aficionadas durante toda su vida tanto a la audición como a la interpretación.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, las académicas de Mérito de la Academia de San Fernando solían ser aristócratas. Conocemos los nombres de Bárbara M.<sup>a</sup> Hueva, Ángela Pérez Caballero, Mariana de Silva –duquesa de Huesca– o María Josefa Carón que fue nombrada en 1761 y es autora de un retrato al pastel de don Diego de Villanueva<sup>33</sup>. El desconocimiento actual sobre la mayoría de sus obras dificulta el análisis y la posibilidad de comprobar si son ciertas las consideraciones publicadas por Parada y Santín en 1903. Este autor consideraba, de manera muy significativa para determinar la fortuna de estas creadoras, que la titulación no significaba que se las equiparara en calidad artística ni prestigio con los hombres académicos, más bien que *«la práctica del arte se generalizó entre la aristocracia, siendo nuestras empolvadas damas agasajadas y llenas de distinciones, teniendo muchas de ellas el honor de ser admitidas como académicas, cosa que en verdad debieron más a su posición social, a su belleza y a las prácticas excesivamente galantes y cortesanas de la época, que al mérito de sus producciones»*<sup>34</sup>. También pertenecieron a la nobleza dos pintoras y académicas a

las que se relaciona con Goya; se trata de Margarita Waldstein, marquesa de Santa Cruz (1763-1809), cuyo autorretrato se conserva en Florencia en la Galería de los Uffizi; y Tomasa Palafox (1780-1835), a quien el maestro aragonés retrató pintando.

## LOS OBSTÁCULOS PARA LAS MUJERES ARTISTAS Y LOS RESQUICIOS POR DONDE SALVARLOS

A las trabas con las que indudablemente se enfrentan los creadores en cualquier tiempo y lugar, hay que añadir unas cuantas más, en el caso de las mujeres que vivieron entre los siglos XVI y XVIII, que obstaculizaron su desarrollo profesional. Desde el principio del Renacimiento, la división entre lo público y lo privado reestructuró el arte como una actividad pública, predominantemente masculina. Y, paralelamente, la distinción entre bellas artes y oficios artísticos llevó a una alta profesionalización de las primeras que, en general, excluyó a las mujeres por las dificultades para acceder a una enseñanza más compleja y la dedicación constante que exigía, incompatible con sus habituales responsabilidades domésticas. En estas circunstancias, fue sencillo mantener la actividad artística femenina en labores que ahora se acercaban a la artesanía, pero que, a su vez, se convirtieron en un resquicio que les permitía la expresión creativa.

Por ejemplo, había sido muy frecuente que las mujeres trabajaran en los talleres de iluminación de libros desde la Edad Media y ello se mantiene con el paso de los siglos, como confirman los casos sevillanos de Isabel Fernández que, en 1496, recibe con sus compañeros Juan de Castro y Alfonso Valdés el pago de algunas obras realizadas para la catedral hispalense; o el de una monja del convento de Santa Paula, cuyo nombre omite la documentación, que en 1513 ilumina historias para el misal del mismo templo mayor, por lo que recibe cuatro ducados, colaborando por las mismas fechas en otras iluminaciones con Nuño García y Diego Fernández<sup>35</sup>.

La equivalencia islámica en el arte de miniar libros habían sido las bellísimas copias del Corán realizadas durante el califato de Córdoba, responsabilidad generalizada de las mujeres ya que se atribuía a ellas mayor habilidad y limpieza en los trazos, a lo que se sumaba la ventaja de que cobraran salarios más bajos.



Ana Meléndez, escenas del Quijote, siglo XVIII. Temple sobre vitela. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

En el arrabal oriental cordobés en tiempos de Alhaquem II, unas ciento setenta mujeres calígrafas se dedicaban a la reproducción de códices alcoránicos<sup>36</sup>.

Durante los siglos XVII y XVIII se desarrolló espléndidamente la pintura de iluminación en pergamino, tanto en las cartas de profesión, libros de hermandad o de coro, como en documentos públicos librados por la Real Audiencia o las Chancillerías de Granada y Valladolid. En relación a éstos, se realizaron también pequeños retratos al óleo sobre naipes o cartulina, con la efigie del titular de la ejecutoria de hidalguía, que era pegado sobre algún folio de la misma<sup>37</sup>. Numerosos artistas se dedicaron a estas tareas y entre ellos destacó una mujer que vuelve a contar con las condiciones vitales atribuibles al resto de las creadoras; se trata de Ana Meléndez (1714-d.1773), cuyo padre fue Francisco Antonio Meléndez, el primer pintor que alcanzó el cargo de miniaturista de cámara, en 1725. El artista tuvo cuatro hijos: Clara murió en 1734, muy joven, pero sobresalió en la pintura de retratos según se desprende de los que existían en la antigua colección de don Nicolás Lameira<sup>38</sup>. Ana, Luis y José Agustín fueron destacados miniaturistas durante la segunda mitad del siglo XVIII, aunque Luis alcanzó gran reputación como pintor de bodegones<sup>39</sup>. Las circunstancias fueron propicias para que Ana Meléndez pudiera aprender y desarrollar su trabajo, pero, como contrapartida, su obra se encuentra diluida entre la de sus familiares. Fernando VI encargó a Luis Meléndez la pintura de los libros de coro de la Capilla Real para sustituir a los desaparecidos en el incendio del Real Alcázar, y se sabe que en esta tarea la pintora colaboró con su hermano. Además son obras suyas veinticuatro vitelas con escenas del Quijote, por todo lo cual fue nombrada académica supernumeraria de San Fernando en 1759.

Vemos que la pintura de miniatura no se reduce a la ilustración de libros o documentos, sino que el género fue enormemente fructífero en la producción de esos pequeños retratos, que no suelen superar los diez centímetros de altura, destinados a satisfacer una demanda natural, la de fijar la imagen de las personas queridas en reproducciones reducidas, formato que sería sustituido de manera definitiva en el siglo XIX por la fotografía. La mayor parte de las miniaturas que se pintaron en España entre los siglos XVI y XIX se han perdido o se conservan en colecciones europeas y norteamericanas, en un altísimo porcentaje catalogadas como anónimas, pues no es habitual que aparezcan firmadas. Sin embargo, la mayoría de las referencias



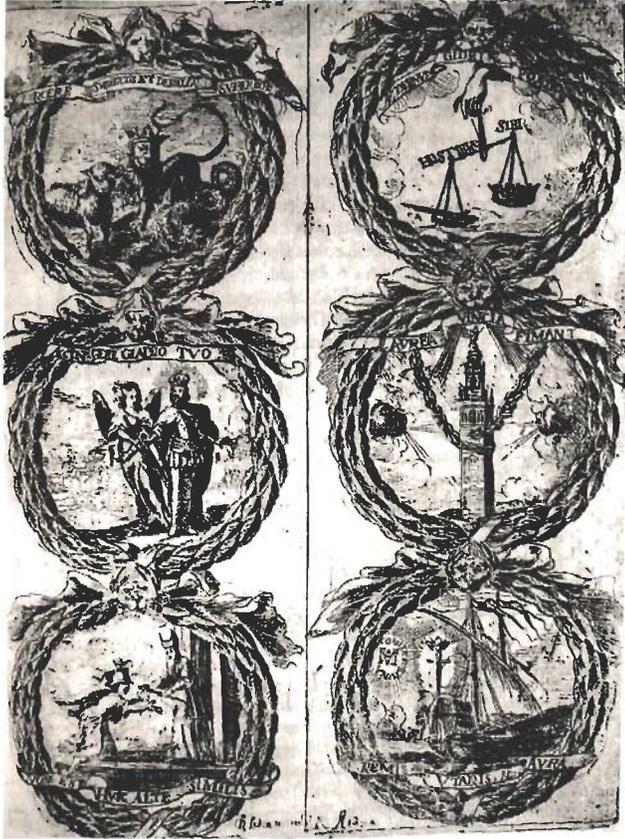
Miniatura a partir de un autorretrato de Antonio Rafael Mengs por su hija Ana María Mengs, c. 1800. Gouache sobre marfil. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

contemporáneas a la dedicación pictórica de las mujeres indica que éstas producían fundamentalmente miniaturas, un género considerado menor. Se dice que Isabel Sánchez Coello pintaba retratos y miniaturas, aunque hoy desconocemos su obra, y de Ana María Mengs se conserva una pequeña efigie en marfil del infante Luis Antonio de Borbón que deriva de la pintura de Antón Rafael Mengs del museo de Cleveland. No sabemos si esta artista recibió el pago correspondiente por la ejecución de esta obra, pero sí que la esposa del infante, María Teresa de Vallabriga, le regaló en agradecimiento un anillo de brillantes. Si ésta hubiera sido su única remuneración, se trataría de un ejemplo más de lo que tantas veces ocurrió a Sofonisba Anguisola en la Corte de Felipe II; no se concebía su dedicación a la pintura de manera profesional, a pesar de sus cualidades, sino como un entretenimiento. Desde luego, si Ana María Mengs había continuado pintando después de casarse en 1778, a ello contribuiría que su marido no fuera otro que el pintor y grabador Manuel Salvador Carmona.

Palomino cuenta de las hijas de Valdés Leal, «*la una doña María y la otra doña Luisa, ambas condecoradas con la habilidad de la pintura, así en miniaturas como al óleo y, especialmente en retratos, de gran felicidad*»<sup>40</sup>. Y «*por su habilidad en la miniatura mereció una pensión del rey de España y ser académica de mérito de la de San Fernando*» la pintora romana Catalina Cherubini, casada en 1750 con Francisco Preciado de la Vega<sup>41</sup>.

Junto a la iluminación de libros y el retrato en miniatura, técnicas como el grabado se mantuvieron lo suficientemente cercanas a la artesanía y a un tipo de disciplina de dedicación familiar, como para que fueran muchas las mujeres que lo practicaran. Ya se ha hecho referencia a Ana de Heylan (1612-1655), hija del pintor y grabador Francisco de Heylan, natural de Amberes. Ella nació en Granada de madre española y durante quince años realizó una copiosa producción, por lo general al aguafuerte, que destacó entre la obra del taller familiar<sup>42</sup>. Pocos años después desarrolló su trabajo María Eugenia de Beer, también hija de un pintor, Cornelio de Beer. En este caso presenta un estilo más personal en el que se aprecian las influencias de Velázquez y del arte flamenco. Como Heylan, se dedicó a las ilustraciones de libros, pero también grabó un original cuaderno para el príncipe Baltasar Carlos en el que, a través de veinticinco estampas, muestra diversas aves en las que la interpretación artística se pone al servicio de un afán de documentación de carácter científico<sup>43</sup>.

El matrimonio formado por el pintor sevillano Juan de Valdés Leal y doña Isabel de Morales y Carrasquilla tuvo cinco hijos. Tres de ellos se dedicaron a la pintura, Luisa, Lucas y María de la Concepción, nacidos en 1654, 1661 y 1664 respectivamente<sup>44</sup>. Aunque las dos mujeres, contemporáneas de Luisa Roldán, destacaron por su habilidad pictórica, sólo se conocen actualmente las tres estampas que Luisa de Morales grabó a buril en 1671 para el libro sobre las *Fiestas de la Iglesia Metropolitana de Sevilla al nuevo culto del Rey San Fernando*. El texto de Torres Farfán se completaba con la reproducción de los emblemas alusivos al santo que, bajo la dirección de Valdés, se habían colgado en el monumento de triunfo del interior de la catedral. En esta obra se pone de manifiesto la actitud del pintor que parece animar a sus hijos para que desarrollen su talento, pues Luisa tenía diecisiete años y Lucas, que también participó en este proyecto familiar, sólo once<sup>45</sup>.



Emblemas grabados por Luisa de Morales para el libro *Fiestas de la Iglesia Metropolitana de Sevilla al nuevo culto del Rey San Fernando*, de Torres Farfán, 1671.

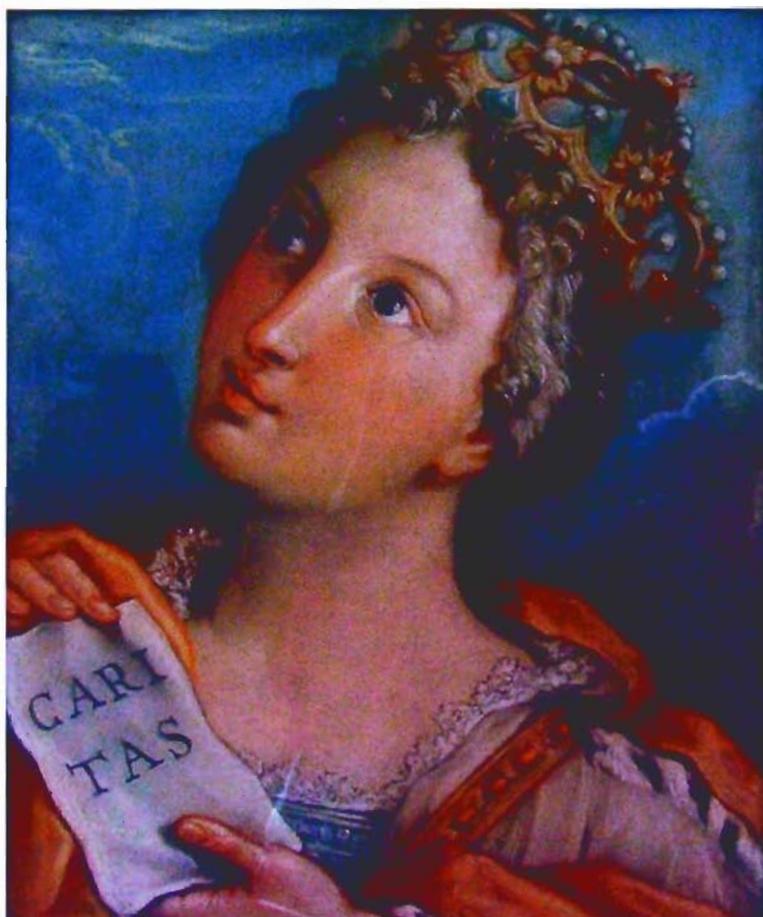
Se ha visto cómo el ejercicio de géneros considerados menores podía ser un camino que facilitaba a las mujeres la práctica de la creación artística, así como la circunstancia de estar casada con un hombre del mismo oficio que le prestase su representatividad pública. Pero ¿podría considerarse que el ingreso en la vida religiosa facilitarían la actuación artística a determinadas mujeres o las conducía a un aislamiento poco fructífero?

Algunas hijas de pintores o escultores fueron monjas, lo que reportó con frecuencia a sus conventos obras ejecutadas por sus padres y que formaron parte de la dote<sup>46</sup>. Pero siguiendo ese hábito de formar a las niñas en el taller familiar, además algunas de las novicias eran artistas. Las hijas de Pedro de Mena, Claudia y Andrea, familiares de Luisa Roldán, ingresaron en el convento de Santa Ana del Císter de Málaga en donde tallaron varias imágenes y decoraron con dibujos sus propias cartas de profesión<sup>47</sup>.



Retrato de Diego Narbona. Grabado por María Eugenia de Beer sobre dibujo de Juan Bautista Maíno. Biblioteca Nacional, Madrid.

Lo mismo que el matrimonio, la toma de hábitos era una forma de adquirir estado y alejaba a las creadoras del medio cooperativo en el que trabajaban desde muy jovencitas. Parece que esto le ocurrió a María de la Concepción Valdés, hija y hermana de artistas, que dejó de pintar tras su profesión en el monasterio de San Clemente de Sevilla a los diecisiete años<sup>48</sup>. Lo cierto es que si envejecida, por la reclusión en el ámbito privado, es la indagación sobre la práctica artística de las mujeres en general, cuando se trata de atravesar las puertas de la clausura la investigación se vuelve aún más engorrosa. Por una parte, el afán de profesionalización desaparece definitivamente si en algún momento existió. Las motivaciones para crear son diferentes y están cargadas de una espiritualidad que las sucesivas generaciones de monjas se encargan de convertir en legendarias<sup>49</sup>.



Isabel de Farnesio, La Caridad, Palacio de la Granja de San Ildefonso, Segovia.

Es evidente que el aprendizaje artístico de las monjas que pintaron o esculpieron adoleció de los mismos inconvenientes que los vividos por el resto de las creadoras y sus consecuencias lastiman la calidad de las obras. Durante la Edad Media se mantuvo en toda Europa, especialmente en Italia, una tradición de mujeres instruidas y diestras dentro de las órdenes religiosas, volcándose la producción artística preferentemente hacia el miniado de libros que con frecuencia eran encargados desde el exterior. Sin embargo, las circunstancias fueron variando conforme avanzamos por el Renacimiento hacia el Barroco, y las obras de las monjas artistas cada vez más raramente salen de sus comunidades. El proceso de formación, por lo general imitativo, se convierte en puramente autodidacta cuando la religiosa ha pasado toda su vida aislada. Probablemente es el caso de Teresa del Niño Jesús (1662-1742), pintora y escultora

que llegó al monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles de Valladolid con ocho años y profesó con dieciséis<sup>50</sup>.

A pesar de la escasa información con que todavía se cuenta, entre la obra de las monjas artistas podríamos distinguir la de carácter devocional y los retratos, especialmente de hermanas muertas. Y además, son frecuentes las referencias a intervenciones que las religiosas con ciertas dotes artísticas y afición realizaban en sus conventos, por lo general tareas decorativas, e incluso pseudo-restauraciones y repintes que pueden resultar muy discutibles.

Josefa Sánchez fue una monja pintora, o una pintora que profesó. En la representación de un Crucificado con la imagen de la Dolorosa en la parte baja, localizado en el monasterio de San Antonio el Real en Segovia, esta artista no presenta un estilo novedoso.

so y responde a los cánones manieristas, pero tampoco difiere en cuanto a calidad técnica de los maestros de la escuela de Toledo con quienes guarda notables similitudes. Es un ejemplo más de los indicios, las huellas que se van revelando a veces de manera casi imperceptible, pero que ayudan a rescatar un trabajo artístico si cabe aún menos visible que el de otras artistas<sup>51</sup>.

Que los conventos atesoren los retratos de aquellas hermanas que han tenido trascendencia para la comunidad es algo habitual y, en numerosas ocasiones, el modelo es una monja difunta. Los inconvenientes de que un artista ajeno se pudiese introducir en la clausura para retratar a la religiosa que acababa de fallecer hace que, en la mayoría de los casos, estas *vera effigie* anónimas sean obra de una monja pintora, que se aplica en representar con pocos medios técnicos y expresivos, pero con absoluta devoción, el rigor de la muerte. Digamos que la necesidad se hace virtud<sup>52</sup>.

## REFLEXIÓN FINAL

Como se puede apreciar a lo largo de estas páginas, la escasa información que aún existe sobre las artistas de este periodo permite trazar sólo a grandes rasgos la situación en la que vivie-

ron y desarrollaron su actividad. Gracias a la posibilidad de profundizar en algunas biografías y que algunas artistas tengan sus obras catalogadas, el retrato de este panorama cobra más color en algunos momentos, y se puede percibir la cercanía de las vivencias.

Sin embargo, las escasas referencias bibliográficas y especialmente documentales, debido a la incapacidad administrativa de las mujeres para firmar contratos o cartas de pago, mantendrá gran parte del trabajo que realizaron diluido entre las obras de sus talleres.

La mayor esperanza sobre el futuro conocimiento de su quehacer, se centra en el descubrimiento de documentos privados y en las obras firmadas que podrían ir apareciendo conforme se avanza en las restauraciones. Así ocurrió tras la intervención de una *Virgen del Popolo* conservada en la Hispanic Society of America de Nueva York, que reveló la fecha de 1702 (4?) y el nombre de la pintora, María Villamor<sup>53</sup>. La continuidad de este proceso que sacará a la luz nuevos nombres, aumentando además el número de obras de ciertas artistas ya conocidas, hará posible iniciar estudios de estilos o evolución que ahora resultan impensables.



Luis Roldan,  
*Virgen de la leche.*  
Monasterio de clausura, Madrid.

<sup>1</sup> No se conocen datos sobre maestras de obras o arquitectas, ya que esto requería un trabajo público de dirección realizado por hombres, absolutamente vedado socialmente a las mujeres, aunque ello no fue impedimento para que algunas se dedicaran a la albañilería. Durante el siglo xiv, en Sevilla, las mujeres intervenían en faenas de la construcción como peones de albañil, según Carande, debido a la ausencia de mano de obra masculina. CARANDE, R., *Sevilla, fortaleza y mercado*. Sevilla, 1972, p. 51.

<sup>2</sup> Algunas obras fundamentales son: SAURET, T. (Coord.): *Historia del arte y mujeres*. Málaga, 1996; CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, 1999; Greer, G., *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters ant Their Work*, Londres/Nueva York, 2001; MUÑOZ LÓPEZ, P., *Mujeres españolas en las artes plásticas* Madrid, 2003; MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid. 2003.

<sup>3</sup> Pérez-Neu añade a Josefa María Larrañaga, muerta en 1728 e hija del artista Apolinario Larrañaga, así como a María Loreto Prieto, hija y esposa de grabadores y pintores, que obtuvo la protección de Carlos III. GARCÍA PÉREZ-NEU, C., *Galería Universal de Pintoras*. Madrid, 1964.

<sup>4</sup> MUÑOZ LÓPEZ, P., *Mujeres españolas*, *Op. cit.*, pp. 56-63. ALBÍ, J., *Joan de Joanes*. Madrid, 1979-1980.

<sup>5</sup> MUÑOZ LÓPEZ, P., *Op. cit.*, pp. 92-93. PARDO CANALIS, E., *Francisco Salzillo*. Madrid, 1983, p. 40. Es conocido que a la curiosidad sobre su acierto artístico el maestro respondía que «no hay ningún secreto; mi hermano José Antonio les da la vida, mi hermana Inés les da la naturalidad, mi hermano Patricio les da el alma, y yo hago el resto». GALERA, A., «La sencillez de un murciano», en [www.agalera.net/salzillo.htm](http://www.agalera.net/salzillo.htm) (visitada en junio de 2007).

<sup>6</sup> ECHEVARRÍA GOÑI, P. L., «Policromía renacentista y barroca», *Cuadernos de arte español*. Historia 16, n.º 48, Madrid, 1993, p. 30.

<sup>7</sup> Es conocido el caso de Judith Leyster, cuya obra, realizada entre 1629 y 1633, fue atribuida a maestros como Franz Hals ya desde el siglo xviii. CHADWICK, W., *Op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>8</sup> GARCÍA, M.ª C. y TORREJÓN, A., «El aprendizaje de Luis Antonio de los Arcos con el escultor Andrés Cansino», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 574, 2006, pp. 816-817. Francisca y María Roldán también se casaron con artistas que se habían formado en el taller de su padre, pero el hecho de no abandonar nunca el negocio familiar, en el que trabajaron con sus maridos, facilitó esta cuestión administrativa.

<sup>9</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1715, reed. 1947; CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, t. IV. Madrid, 1800; VILLAMARTÍN, F., *San Lorenzo del Escorial*. Madrid, 1866; GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo xiii al xviii inclusive*. Sevilla, 1899; QUINTERO ATAURI, P., «Dos obras de La Roldana» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1903-1904; COBO DE VILLALOBOS, A., *Mujeres célebres sevillanas*, Sevilla, 1917; MONTOTO DE SEDAS, S., «El casamiento de La Roldana» en *Boletín de la Real Academia sevillana de Buenas Letras*. Sevilla, t. IV, Cuaderno XV, 1920; CASCALES MUÑOZ, J., *Las bellas artes plásticas en Sevilla*, t. II, Toledo, 1929.

<sup>10</sup> GARCÍA OLLOQUI, M.ª V., *La Roldana*. Sevilla, 2000, pp. 95-130.

<sup>11</sup> REIS-SANTOS, L., *Josefa d'Obidos*. Lisboa, c. 1955; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Josefa de Ayala, pintora ibérica del siglo xvii*. Sevilla, 1977; MOURA SOBRAL, L., «Un nuevo cuadro de Josefa de Ayala (o de Obidos)». *A.E.A.*, 228, 1984; VV. AA., *The Sacred and The Profane: Josefa de Óbidos of Portugal. Josefa de Óbidos, 1634-1684*; cat. exp. Washington, 1997; GREER, G., *The obstacle race. The Fortunes of Women Painters ant Their Work*, Londres/Nueva York, 2001, pp. 235-236.

<sup>12</sup> En 1644 reside en el convento agustino de Santa Ana de Coimbra, como «moça donzella emancipada de seus pais». En estos mismos años su padre pinta para esta ciudad los seis lienzos del retablo de la iglesia de Gracia. SERRAO, V., *Josefa em Óbidos*. Lisboa, 2003, pp. 23-25.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Op. cit.*, p. 7.

<sup>15</sup> FROES PERYM, D., *Teatro heroico, abecedario historico e catálogo das mulheres illustres en armas, letras, accoens heróicas e artes liberais*. Lisboa, 1734, I, pp. 493-495.

<sup>16</sup> VASARI, G., *Vidas de artistas ilustres*. Madrid, vol. III, p. 214 y vol. IV, p. 359; PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Museo pictórico*, *Op. cit.*, ed. 1947, t. III, p. 1093.

<sup>17</sup> En los últimos años de vida del padre, entre 1665 y 1668, actúa como gestora del patrimonio de la familia en el arrendamiento y venta de diferentes propiedades. SERRAO, V., *Op. cit.*, pp. 23-25.

<sup>18</sup> El trabajo citado fue realizado por el profesor Hernández Díaz en 1954 por iniciativa de instituciones portuguesas, pero no se publicó hasta 1977.

<sup>19</sup> Nacida probablemente en Vicenza (c. 1645-1710) e hija del pintor Francesco Volò. Se casó en 1668 con Francesco Ludovico Caffi, pintor de bodegones en Cremona. Su obra fue muy estimada por los coleccionistas contemporáneos. CHERRY, P., *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*. Cat. exp. Madrid, 2001, pp. 86-89.

<sup>20</sup> MÜLLER, P. E., «La Virgen del Popolo por Alonso del Arco y una de María Villamor» *Archivo Español de Arte*, n.º 241, CSIC, Madrid, pp. 71-72.

<sup>21</sup> ROKISKI LÁZARO, M.ª L., «Mari Rodríguez, maestra de vidrieras en la Cuenca del siglo xvi», *A.E.A.*, n.º 285, 1999, pp. 98-99.

<sup>22</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Protocolos Notariales, legajo 548, f. 433.

<sup>23</sup> HERRERA GARCÍA, F., «Arte y mujeres a comienzos del siglo xvi. Algunas noticias sobre el centro artístico sevillano». *Atrio. Revista de Historia del Arte*. N.º 12, 2007, en prensa. Quizá se trate de la misma Isabel Fernández que estaba iluminando libros para la catedral cuarenta años antes. LÓPEZ SERRANO, M., *Presencia femenina en las artes del libro español*. Madrid, 1976, p. 21.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> REPRESA, A., «Una policromadora desconocida del siglo xvi». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XII. Valladolid, 1945-1946, pp. 161-162.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> ROMERO MUÑOZ, V., *Los gremios de Sevilla*. Sevilla 2001, p. 100.

<sup>28</sup> En la Academia fundada por los pintores sevillanos en 1660, conocida como de Murillo, se paga a los modelos dos reales cada noche por dos horas de posado. BANDA Y VARGAS, A., ed., *El manuscrito de la Academia de Murillo*. Sevilla 1982, p. 47.

<sup>29</sup> SAURET, T., «Mujeres creadoras en la edad moderna» en *Historia del arte y mujeres*. Málaga, 1996, p. 52.

<sup>30</sup> MUÑOZ LÓPEZ, P., *Op. cit.*, p. 54.

<sup>31</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Op. cit.*, p. 253; ZAPATA, T., *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans*. Madrid, 2000, p. 41.

<sup>32</sup> LAVALLE-COBO, T., *Isabel de Farnesio, la reina coleccionista*. Madrid, 2002, p. 86.

<sup>33</sup> MUÑOZ LÓPEZ, P., *Op. cit.*, p. 89.

<sup>34</sup> PARADA Y SANTÍN, J., *Las pintoras españolas*. Madrid, 1903, p. 53.

<sup>35</sup> LÓPEZ SERRANO, M., *Op. cit.*, p. 21; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Libros corales de la catedral de Sevilla, siglos xv y xvi» en *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991, p. 523.

<sup>36</sup> En la misma época también las damas andaluzes destacaron como calígrafas. Fue el caso de Lobna, secretaria de Alhaquem II, y Fátima, hija de un secretario del califa. La primera presencia femenina con plena intención artística de toda la producción libraria de Europa y del grupo mozárabe fue la de Ende, monja que en colaboración con los presbíteros Emeterio, pintor, y Senio, calígrafo, firma el Beato de Gerona en 975. LÓPEZ SERRANO, M., *Op. cit.* pp. 15 y 18.

<sup>37</sup> DOCAMPO, J., «Arte para una sociedad estamental: la iluminación de documentos en la España de los austrias» en *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid, 2000, p. 60.

<sup>38</sup> TOMÁS, M., *La miniatura retrato en España*. Madrid, 1953.

<sup>39</sup> ESPINOSA MARTÍN, M.<sup>a</sup> C., «El documento pintado desde el reinado de Felipe V hasta Fernando VII» en *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid, 2000, p. 79.

<sup>40</sup> JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J., «Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España». en cat. exp. *Goya y el infante don Luis*. Zaragoza, 1996, p. 97.

<sup>41</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Op. cit.*, p. 1056.

<sup>42</sup> CORNUDELLA CARRÉ, R., «Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega. Sevilla, 1712-Roma, 1789». *Locus amoenus*, 3, 1997, pp. 97-122.

<sup>43</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario*, *op. cit.*, t. I. Madrid, 1800, p. 123; CARRETE PARRONDO, J., «El grabado y la estampa barroca», en *El grabado en España (siglos xv al xviii)*. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXXI. Madrid, 1987, p. 237; MORENO GARRIDO, A., «La iconografía de la Virgen de la Antigua en el grabado granadino del siglo xviii: una plancha inédita de Ana Heylan», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. N.º 21, 1990, pp. 205-210.

<sup>44</sup> LÓPEZ SERRANO, M., *Op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>45</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Op. cit.*, p. 1056. Parada y Santín, J.: *Op. cit.*, pp. 38 y 77. GARCÍA PÉREZ-NEU, C., *Op. cit.*, p. 18.

<sup>46</sup> LÓPEZ SERRANO, M., *Op. cit.*, p. 27.

<sup>47</sup> ARANDA BERNAL, A., «La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna» en *Goya. Revista de arte*, 301-302. Madrid, 2004, pp. 229-240.

<sup>48</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Las Cartas de Profesión de las hijas de Mena*. Málaga, 1988.

<sup>49</sup> Desde el año 1681 en que ingresa como novicia hasta 1688, Juan Valdés Leal se ocupa de diferentes labores de pintura y dorado en el retablo mayor del convento de San Clemente, como parte del pago de la dote. VALDIVIESO, E., *Valdés Leal*. Sevilla, 1988. p. 23.

<sup>50</sup> Existen referencias a la actividad de las siguientes mujeres: Leonor de Beaumont (mediados del xvi), de ilustre familia y seguidora de Teresa de Jesús; Ana Casaete y Espes (1570-1638), que dejó obras en Tarragona y Zaragoza; Cecilia Sobrino (1538-1581) y su hija del mismo nombre que vivió en 1570-1646. MUÑOZ LÓPEZ, P., *Op. cit.*, p. 54.

<sup>51</sup> PARADA Y SANTÍN, J., *Op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>52</sup> MESA, J. y GISBERT, T., «Una pintora española del siglo xviii: Josefa Sánchez». *Archivo Español de Arte*, n.º 160. Madrid, pp. 93-95. PÉREZ SÁNCHEZ, E., *Ribera*. Madrid, 1994, p. 95.

<sup>53</sup> Cuando surge la fotografía se dan casos como el de la monja sor Bárbara de Santo Domingo, que murió en el convento de Madre de Dios de Sevilla a mediados del siglo xix en *opinión de santa*, por lo que fue fotografiada al morir y el pintor Virgilio Mattoni utilizó esta imagen para realizar el lienzo que se conserva en la comunidad. COBO DE VILLALOBOS, A., *Op. cit.*, p. 38.

<sup>54</sup> Aunque todavía no se sabe nada de ella, se la podría relacionar con la familia de pintores con el mismo apellido que residieron en Valladolid, Salamanca y la corte. MÜLLER, P. E., «La Virgen del Popolo por Alonso del Arco y una de María Villamor» *Archivo Español de Arte*, n.º 241, CSIC, Madrid, pp. 71-72.