



**“HAZER VIAJE POR ADMIRAR SU GRANDE IMAGINERÍA”:  
ARTISTAS ANDALUZAS DEL BARROCO FRENTE A LA  
CONSTRUCCIÓN TEXTUAL DE SUS CONTEMPORÁNEOS**

**“HAZER VIAJE POR ADMIRAR SU GRANDE IMAGINERÍA”:  
ANDALUSSIAN WOMEN ARTISTS OF BAROQUE PERIOD  
VERSUS THE TEXTUAL CONSTRUCTION OF THEIR  
CONTEMPORARIES**

Rocío SOTO DELGADO<sup>1</sup>  
*Universidad de Málaga. IGIUMA*

Javier GONZÁLEZ TORRES  
*Universidad de Málaga. IGIUMA*

**Resumen**

La minusvaloración de las artistas en los discursos sobre el Barroco actúa como punto de partida para una lectura crítica de fuentes teóricas, literarias y archivísticas del periodo. Mediante una metodología cualitativa, centrada en el análisis historiográfico y documental, se examinan los modos en que estas voces fueron marginadas o excepcionalizadas. El estudio se focaliza en el ámbito andaluz a través de figuras como Luisa Roldán, Josefa de Ayala o las hermanas Cueto, atendiendo a su recepción en textos de Palomino, Jurado y Aguilar, da Costa Messen o de Froes Perym, cuyas fórmulas retóricas confirman los límites impuestos a la autoría femenina.

**Palabras clave:** Estudios de género; historiografía feminista; sesgos de género; teoría del arte; literatura artística.

---

<sup>1</sup> La autora expresa su agradecimiento al Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga por la concesión de la ayuda A.3.1 «Contratos Puente» en el marco del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica, que hizo posible la elaboración de este artículo.

El texto se enmarca dentro del HUM-362 “Arte y Cultura en la Andalucía moderna y contemporánea”, así como del PID2021-126731NB-I00, al que pertenece el autor.

## Abstract

The marginalization of women artists in early modern discourses on Baroque art serves as the starting point for a critical reading of theoretical, literary, and historical sources from the period. Through a qualitative methodology focused on historiographical and documentary analysis, the study examines the ways in which these voices were marginalized or exceptionalized. It centers on the Andalusian context through figures such as Luisa Roldán, Josefa de Ayala or the Cueto sisters, paying attention to their reception in texts by Palomino, Jurado y Aguilar, da Costa Meessen and de Froes Perym, whose rhetorical strategies confirm the limits imposed on female authorship.

**Keywords:** Gender studies; feminist historiography; gender biases; theory of art; artistic literature.

## 1. INTRODUCCIÓN

Las narraciones historiográficas sobre las artistas han sido construidas desde el aparato conceptual masculino que, más que ignorarlas, las ha representado bajo códigos simbólicos de subordinación<sup>2</sup>. La sola existencia de discursos forjados por individuos –varones– investidos de sus propios axiomas, certidumbres y sesgos, atestigua la génesis de narrativas androcéntricas, densamente ideologizadas. Estas, como postula Susan Sontag, articulan y mantienen con el mundo una connivencia esencialmente determinada por dinámicas de poder<sup>3</sup>. Lejos de responder a una neutralidad absoluta, dichos relatos intervienen activamente en la construcción de argumentos tendenciosos a partir de una imbricada red de elementos factuales y juicios subjetivos, incidiendo directamente en la imagen biográfica que se proyecta sobre aquellas<sup>4</sup>. En otros términos, esta estrategia discursiva se basa en la combinación de elogios condicionados, distorsiones premeditadas o ignorantes, anécdotas moralizantes y silencios sistemáticos, legitimados –todos ellos– desde sus orígenes por el carácter normativo de la literatura artística.

A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, las voces de teóricos, tratadistas y cronistas contribuyen a codificar una imagen de la práctica artística de las mujeres que oscila entre la excepcionalidad y la marginalidad. Una constante que, en el caso de las artistas andaluzas del Barroco, se acentúa por una doble vertiente, tanto geográfica como de género: se tratan de creaciones que se sitúan fuera de los centros cortesanos y de fuerte influencia eclesiástica, reduciéndose sus destinos a ámbitos parroquiales, conventuales, domésticos o filiales.

---

<sup>2</sup> CHADWICK, W.: *Mujeres, arte y sociedad*, Madrid, Akal, 2020 (5ª ed.).

<sup>3</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M.L.F.: *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000, p. 29.

<sup>4</sup> DABBS, J.K.: *Life Stories of Women Artists: 1550-1800: An Anthology*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2009, p. 1.

Lejos de ser un vacío neutro, la escasez de menciones a estas trayectorias obedece a una lógica cultural centrada en la hegemonía masculina. Como señala con acierto López Cao<sup>5</sup>, ‘las máscaras de la feminidad’ impuestas por los discursos de época operan como mecanismos de reducción simbólica, neutralizando la autonomía estética de las artistas mediante atributos de virtud, sensibilidad o religiosidad exacerbada. El resultado final es una construcción textual que perpetúa la desigualdad a través del lenguaje, estableciendo marcos interpretativos que niegan la posibilidad de una autoría plena, en igualdad de condiciones<sup>6</sup>. Siguiendo la lectura crítica de Parker y Pollock, esta escritura del arte, además de excluyente, incorpora a las mujeres desde la otredad al discurso dominante<sup>7</sup>. Con todo, también brinda claves significativas para explicar *cómo se ha escrito la Historia del Arte y desvelar sus valores subyacentes, sus principios, sus silencios y prejuicios*<sup>8</sup>.

Como ha documentado Lavín González en su mapa historiográfico sobre las artistas de la Edad Moderna en España, el problema fundamental no es la falta de talento, sino la condición estructural que impone el género; este limita su visibilidad, reconocimiento o agencia histórica. Incluso las menciones más elogiosas que aparecen en los tratados –como veremos más adelante– suelen estar mediadas por narrativas morales, filiaciones masculinas o fórmulas de excepción que refuerzan el carácter anómalo de las artistas dentro de la práctica profesional del oficio<sup>9</sup>.

En este sentido, el interrogatorio al que podrían someterse los textos producidos por contemporáneos no implica únicamente buscar presencias ocultas; se trata de cumplir con una función más amplia que otorgue las herramientas necesarias para comprobar cómo el dispositivo narrativo termina por confinarlas en los márgenes de toda oficialidad documental. Así, frente a esa construcción textual, el presente artículo plantea los siguientes objetivos: realizar una lectura crítica que recupere nombres de creadoras plásticas; cuestionar el modo en que estas artistas fueron citadas en las fuentes; y someter dichas representaciones a un escrutinio y análisis desde la teoría del arte y la perspectiva de género, en función de cómo estas creadoras supieron interpretar las claves contextuales del Barroco para materializar en sus obras

---

<sup>5</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M.L.F.: Op. cit, pp. 28-29.

<sup>6</sup> GARRARD, M. D.: *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, Londres, Reaktion Books, 2023.

<sup>7</sup> PARKER, R. y POLLOCK, G.: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora Press, 1986.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>9</sup> LAVÍN GONZÁLEZ, D.: “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: un mapa a través de la historiografía española”, *Anales de Historia del Arte* 28, 2018, pp. 69-85.

presupuestos estéticos que van más allá de adjetivos ligados a la 'sensibilidad femenina'.

## 2. RELATOS ESCRITOS CON PRESENCIA DE LAS ARTISTAS. HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cualquier aproximación a los escritos que incluyen a las artistas en la Edad Moderna requiere conocer que estas menciones, aunque escasas y transversales, no resultan inocuas. De hecho, forman parte de un entramado discursivo que las relega por norma habitual a posiciones subordinadas y las inscribe en una concepción de feminidad peyorativa, estereotipada y limitada. Así, utilizando las fórmulas más frecuentes empleadas por la literatura artística, pueden comprobarse la existencia de menciones esporádicas, elogios puntuales —aunque sucintos—, vinculaciones familiares o peculiaridades. Lejos de legitimar una participación notable en la historia de las artes, dichos registros refuerzan más bien la noción de anomalía frente a la norma impuesta. Este tipo de presencias configura una posición deslegitimadora que solo permite su inscripción en la secuencia temporal de las artes a través de ser figuras de excepción —que no excepcionales— o practicantes de *manieras* menores que no alteran en absoluto el relato canónico.

Juan Pérez de Moya, en su *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo género de virtudes* (1583), ofrece un ejemplo temprano de este tipo de alusiones. En el tercer libro, dedicado a las féminas doctas, aparece Isabel Sánchez Coello, descrita como una joven de *diecisiete años* de notable talento para la pintura que, sobre todo, destaca por su virtud, *bondad, honestidad y mucha discreción*<sup>10</sup>. En la misma tónica, Pedro Mexía sostenía en su *Silva de varia lección* (1550) que Lala Zizena —también conocida como Marcia o Iaia de Cícico—, pintora de la Antigüedad, no se distinguía únicamente por haber realizado *obras maravillosas*, sino también por su condición de *virgen*<sup>11</sup>. La importancia conferida a la doncellez y la honestidad de las artistas halla su origen, en buena medida, en el linaje discursivo inaugurado por Plinio el Viejo, quien en su *Historia Naturalis* ya afirmó de modo explícito y prematuro que la meritada pintora *permaneció doncella siempre*<sup>12</sup>, estableciendo así un marco

<sup>10</sup> PÉREZ DE MOYA, J.: *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo genero de virtudes*, Madrid, Imprenta de Francisco Sánchez, 1583, fol. 322v.

<sup>11</sup> MEXÍA, P.: *Silva de varia lección*, 1550. Edición de LERNER, I., Madrid, Castalia, 2003, pp. 650-651.

<sup>12</sup> PLINIO SEGUNDO, C. y TORREGO, M.E.: *Textos de historia del arte* (2ª ed.), Madrid, Antonio Machado Libros, 2001, pp. 122-123.

interpretativo que habría de convertirse en modelo indeleble para la apreciación de la vida y obra de las artistas en la tradición occidental por parte de autores venideros<sup>13</sup>.

La valoración de sus habilidades artísticas aparece así mediada por un ideal moral que excede lo estrictamente estético-plástico para responder a modelos de conducta que, en función de los roles de género, son considerados como los más adecuados. En este sentido, resultan significativas las afirmaciones continuadas que repiten una y otra vez unas supuestas limitaciones: debilidad física, falta de imaginación, nula creatividad o reiteración de modelos ya establecidos. Así, su producción queda asociada a tareas y sensibilidades ‘propias de su sexo’, como lo sensible, lo decorativo o lo devocional.

Tal sesgo recorre incluso las fuentes más tempranas. Giovanni Boccaccio, en su *De claris mulieribus* (1494), sentencia que la creación artística es *comúnmente ajena de mujer y que no se puede alcanzar sin gran fuerza de ingenio, lo que en ellas acostumbra a ser muy tarde*<sup>14</sup>. En su retrato de la pintora Thamaris, la habilidad se ciñe a algo maravilloso, digno de *mucha memoria* y vinculado a *oficcios mujeriles*. Y, también, al citar a Marcia, recoge la tradición pliniana y destaca que su mayor mérito fue apartar *el agujón de la carne* y el mantener su virginidad hasta llegada la hora de la muerte, asociando a la virtud sexual la capacidad creativa<sup>15</sup>.

Ciertamente, Vicente Carducho tampoco se sustrajo de la notable impronta que Plinio imprimió en los tratadistas del Seiscientos, al elogiar en sus *Diálogos de la pintura* (1633) la pericia de Marcia en la confección de textiles y destacar su integridad incorruptible, evidenciada en su renuencia a pintar desnudos masculinos: *hija de Varron, que tanto se preció de la aguja (propio ejercicio de muger casta) y aunque tan grande Pintora, nunca fue posible que pintase hombres menos que vestidos*<sup>16</sup>.

Para mayor ilustración del asunto que nos ocupa, Carducho exhibió una misoginia vehemente al sostener que la destreza artística de la escultora boloñesa Propertzia de Rossi se debía a su naturaleza vigorosa y robusta, distanciándose así del

---

<sup>13</sup> NOCHLIN, L. y SUTHERLAND HARRIS, A.: *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1976.

<sup>14</sup> BOCCACCIO, G.: *De claris mulieribus*, ca. 1391-1362. Edición de ZACCARIA, V., Milán, Mondadori, 1967, pp. 216-217.

<sup>15</sup> BOCCACCIO, G.: *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, Alemán de Constanza, 1494. Edición electrónica de CANET, J.L. (1997): <https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/mujeres/index.html>

<sup>16</sup> CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, 1633. Edición de CALVO SERRALLER, F., Madrid, Turner, 1979, p. 329.

arquetipo convencional de mujer vulnerable y débil, reservada, según su visión, para los varones: *Vi muchas cosas excelentes de mano de [esta] Escultora famosa, que parece implica facción tan de varón robusto en muger que dize sujeto delicado, y flaco*<sup>17</sup>. Igualmente, Francisco Pacheco no permaneció inmune a este legado narrativo y consignó en su *Arte de la Pintura* (1649) la *honestidad loable* de Marcia, quien –según refiere el propio pintor y escritor sevillano– se negó a retratar varones desnudos para no verse obligada a *manifiestar alguna parte indecente*<sup>18</sup>.

Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1675), menciona a Dionisia de Segura o a la hija de Felipe Liaño –sin especificar siquiera cómo se llama–, señalando que esta última aprendió el oficio bajo la égida paterna y lo ejerció *con tanta excelencia que casi igualó al padre*, quedando su quehacer supeditado al linaje masculino o a la rareza de su actividad<sup>19</sup>. Del mismo modo, José García Hidalgo, en *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693), señala que conoce a un nutrido grupo de pintoras pero que no las menciona de forma específica *para no extenderse demasiado*<sup>20</sup>. Esta apostilla de aparente cortesía no solo encubre una ostensible y subrepticia indiferencia hacia el registro de las aportaciones de las artistas, sino que también establece una jerarquización tácita de irrelevancia.

Antonio Palomino, en su conocido *El museo pictórico y la escala óptica* (1724), formula juicios de opinión que, a todas luces, se hallan vertebrados por un machismo explícito. En lo que respecta a Jesualda Sanchís, pintora, el autor bujalanceño relata, en la entrada dedicada a Gaspar de la Huerta, que ella asumió el obrador de su esposo tras el deceso de este. Respecto al pintor, señala que se instruyó en la disciplina pictórica bajo la tutela de la mencionada Sanchís, pero que fue su predisposición natural y sus aptitudes congénitas –y no los saberes obtenidos merced al mentorazgo de su maestra– lo que le procuró el éxito, subrayando *la corta pericia* de aquella<sup>21</sup>.

Así mismo, Palomino introduce varias artistas en el tomo dedicado a las biografías, pero son muy pocas las que cuentan con entrada propia. Sofonisba Anguissola, una ficticia Sofonisba Gentilesca –resultado de la confusión entre nombres

<sup>17</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>18</sup> PACHECO, F.: *Arte de la pintura*, 1649. Edición de BASSEGODA I HUGAS, B., Madrid, Cátedra, 1990, p. 377.

<sup>19</sup> MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1866, pp. 33-128.

<sup>20</sup> GARCÍA HIDALGO, J.: *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*. 1693. Edición crítica Valencia, Universidad Politécnica-Tératos, 2006.

<sup>21</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *El museo pictórico y la escala óptica III: El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1724, p. 496.

documentada con anterioridad por Díaz del Valle– y Luisa Roldán son las únicas<sup>22</sup>. Por el contrario, otras como Magdalena Gilarte, Isabel Carrasquilla, Luisa Rafaela y María de la Concepción de Valdés aparecen integradas en las notas dedicadas a sus padres o esposos, con apenas alguna alusión técnica y más insistencia en lo anecdótico de su labor. En este sentido el autor de referencia emplea el esquema narrativo que codificase Giorgio Vasari<sup>23</sup>, adoptando un recurso metodológico aún más restrictivo. El florentino, al hablar de Properzia de Rossi, insistía en la belleza de su cuerpo, los caprichos que levantaba, así como las supuestas envidias, para, de esta forma, justificar su talento desde su *naturaleza condicionante*. Un rasgo que igualmente aplicaba en el caso de Sofonisba –*bella pittoressa*–, de quien califica sus obras como  *cose rarissime e bellissime* que a su vez se elaboraban en un taller familiar –el regentado por su padre, perteneciente a una  *onesta famiglia*– convertido en un auténtico *emporium de la pintura y de la virtud*<sup>24</sup>.

La incorporación parcial de las artistas a estos relatos responde a una lógica estructural que no será cuestionada hasta hace relativamente pocas décadas. Como señala Lavín, estas menciones dispersas no solo son secundarias, sino que se integran en relatos centrados en varones, lo cual evidencia un modelo de escritura que dificulta la recuperación de sus trayectorias sin una lectura crítica del discurso historiográfico<sup>25</sup>. Es precisamente esta particularidad textual la que dificulta la localización de fuentes y, por ende, el desarrollo de una historiografía consciente que las incorpore desde preceptos igualitarios dentro de las lógicas restricciones impuestas por las asociaciones gremiales.

No obstante, la marginalidad no solo puede medirse en términos de escasez; también es importante señalar el modo en el que esta se realiza, aceptándose como si fuese algo inevitable, irrelevante o que responde a un determinado cupo. En realidad, se trata de un proceso activo de selección, exclusión y encuadre ideológico que convierte las presencias de las artistas en meras ‘convidadas’, subsumidas siempre a criterios discriminadores. En este sentido, las fuentes del período moderno no las silencian por completo, pero sí aluden a ellas minusvalorando cualquier aportación al ámbito del afecto –por lo familiar– o la devoción religiosa. Es preciso, por tanto, ante tal disyuntiva absolutamente desigual y discriminatoria, releer tales textos desde

<sup>22</sup> Ibidem, pp. 250-251, 258 y 464.

<sup>23</sup> BLASCO ESQUIVIAS, B.: “Figuras de papel: las mujeres en el Parnaso Español (Madrid, 1724) de Antonio Palomino”, *Las mujeres y las artes: Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, Madrid, Abada, 2021, p. 360.

<sup>24</sup> VASARI, G.: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. 1550. Edición de MILANESI, G. vol. VI, p. 498.

<sup>25</sup> LAVÍN GONZÁLEZ, D.: Op. cit., pp. 70-72.

una óptica de la construcción cultural que abandone el depósito subjetivo para enlazar vidas y proyectos en contextos de creación amplios.

### 3. EL BARROCO EN ESPAÑA: MUJERES, ARTE Y LITERATURA ARTÍSTICA

Durante los siglos de oro, el contexto hispánico ofrece condiciones particularmente restrictivas para la participación activa de las mujeres en las esferas del arte profesional. La estructura patriarcal, reforzada por valores conceptuales derivados de la Reforma católica, las relega al ámbito doméstico conforme a los discursos normativos, asignándole roles constrictivos dentro de un modelo ligado a una vida piadosa<sup>26</sup>. Con todo, es en la confluencia de sus funciones familiares, domésticas y profesionales –aun cuando resulta complejo delimitar con exactitud cada esfera– donde se comprende cabalmente su actividad creadora y creativa en el citado marco geocronológico<sup>27</sup>. Dicho de otro modo, el espacio del hogar y la familia constituye uno de los ejes axiales para valorar y ponderar la agencia artística de dichas artistas<sup>28</sup>.

En virtud de ello, cualquier acceso a la formación específica pasa por la mediación de vínculos familiares y la intervención de prácticas de naturaleza endogámica. De facto, en el seno de los obradores barrocos, la colaboración y la distribución de funciones entre individuos de ambos géneros constituía una práctica extendida, merced a la elevada –y a veces frenética– demanda de piezas artísticas<sup>29</sup>. De esta forma, hijas de pintores, escultores, estuquistas o doradores, entre otros registros creativos, aprendían el oficio en el taller doméstico bajo la supervisión del varón. Sin embargo, el sistema gremial nacional, que se conservó vigente hasta la abolición oficial decretada por las Cortes de Cádiz en 1813<sup>30</sup>, a diferencia de otros contextos europeos, fue objeto de *una escandalosa involución que afectó a la participación colaborativa e*

<sup>26</sup> WIESNER-HANKS, M. E.: *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, University Press, 2008.

<sup>27</sup> BIRRIEL SALCEDO, M.: "Mujeres y género en la España del Siglo de Oro", *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua"*, Granada, Universidad de Granada, 1998, p. 45.

<sup>28</sup> HIDALGO FERNÁNDEZ, F.: "En los márgenes del gremio: mujeres y relaciones de género en los hogares del artesanado platero del reino de Granada (siglo XVIII)", *Ganarse la vida: género y trabajo a través de los siglos*, Madrid, Dykinson, 2022, p.95.

<sup>29</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Escultura barroca en clave de género: algunas reflexiones y propuestas de investigación", *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento (Vol. I)*, Antequera, Exlibric, 2016, p.92.

<sup>30</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 17.

*igualitaria de hombres y mujeres en dichas actividades*<sup>31</sup>. En particular, este fenómeno se cifró en la ausencia de reconocimiento legal de la figura de la ‘maestra independiente’, restringiendo y limitando así las posibilidades de ejercer el oficio de manera autónoma. Según apunta López Barahona, el reconocimiento oficial y legítimo de las mujeres fue revocado y suprimido, quedando reducidas con carácter exclusivo, a ojos de la ley, a su condición filial, marital o vidual respecto a maestros y oficiales<sup>32</sup>.

Aun con ello, algunas mujeres lograron insertarse en las estructuras productivas de los gremios por la vía de estrategias diversas y procedimientos heterogéneos. En ciertos casos, las artistas optaban por permanecer solteras, dedicándose activamente a los diversos encargos del taller, comúnmente bajo el velo del anonimato. En otros supuestos, la unión matrimonial con un individuo examinado del oficio constituía un camino alternativo, coadyuvando la concesión de licencias maritales que transferían a sus cónyuges la potestad de negociar acuerdos y concertar la realización de proyectos<sup>33</sup>. La dupla laboral formada por Luisa Roldán y Luis Antonio de los Arcos ilustra esta situación. Con carácter general, él solía ocuparse de la oficialización de los contratos, al compás que ella orientaba sus esfuerzos hacia la génesis artística y la concreción y materialización de las piezas<sup>34</sup>. Sea cual fuere la circunstancia y con independencia de su modo de participación, las artistas se erigen como protagonistas insustituibles y figuras determinantes en el ámbito del ejercicio profesional del arte del Barroco, asumiendo un rol central en la capacidad productiva de los obradores, la elaboración de las manufacturas y la transferencia endotécnica de saberes y/o conocimientos<sup>35</sup>.

Por su parte, la viudedad o la ausencia del marido también les permitió asumir y/o continuar con la gestión de los talleres en calidad de administradoras responsables del negocio, aunque no siempre se pueda certificar su participación directa en

---

<sup>31</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Mujeres en los talleres artísticos desde el Medievo: una mirada a la situación que se vivió en Andalucía”, *Mujeres artistas y promotoras en Andalucía* (número especial de *Andalucía en la Historia*), 86, 2025, p. 9.

<sup>32</sup> LÓPEZ BARAHONA, V.: “Mujeres y marco gremial en Madrid durante la Edad Moderna: la política sexual del privilegio”, *Artisanos, gremios y género en el sur de Europa (siglos XVI-XIX)*, Barcelona, Icaria, 2019, pp. 131-132.

<sup>33</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: Op. cit., 2016, pp. 90-91.

<sup>34</sup> HALL-VAN DEN ELSEN, C.: *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, p. 74.

<sup>35</sup> HIDALGO FERNÁNDEZ, F.: “Empresarias, vendedoras, artesanas y ‘maestras silenciosas’. Las mujeres en la artesanía platera de Málaga (siglo XVIII)”, *TRAMA: Los trabajos de las mujeres en la Andalucía Moderna*, 1, 2022.

la ejecución artística<sup>36</sup>. De modo particular, aquellas viudas acomodadas y de holgada situación financiera pudieron gestionar su capital matrimonial y destinarlo, en calidad de benefactoras, a iniciativas y comisiones de naturaleza artístico-cultural<sup>37</sup>.

A pesar de tales condiciones, es posible rastrear presencias significativas, en especial, en los espacios conventuales. Es en tal entorno donde la imposición de la clausura favorece el establecimiento de condiciones propicias para el desarrollo de prácticas artísticas. Entre ellas sobresalen piezas derivadas de fórmulas pictóricas, el bordado en hilos metálicos y sedas o la escultura de pequeño formato. En sí, los muros cenobiales se articulan cual ámbito de producción al que se incorpora también un circuito para el intercambio de obras de temática sacra, ligadas a encargos de devoción privada o para la celebración comunitaria de determinadas festividades litúrgicas.

En esos contextos tan particulares, el arte no es un pasatiempo; queda entendido como una labor productiva, ligada al culto e insertada dentro de las propias funciones comunitarias. Estudios recientes han demostrado que, en determinados establecimientos femeninos de la Edad Moderna, las prioras y abadesas asumieron funciones activas en la organización del trabajo artístico, especialmente en lo relativo a la adquisición de materiales y a la supervisión de encargos vinculados al culto. Esta dimensión organizativa, más que ejecutora, permite reconocer una economía conventual articulada desde estructuras femeninas de poder institucionalizado.

De hecho, el conocido lema benedictino *ora et labora* toma así una dimensión plástica ya que el trabajo manual es entendido cual fórmula de oración activa, del todo naturalizada. Las clarisas o las dominicas, por citar ejemplos concretos, favorecen el cultivo de estas artes visuales siguiendo claves devocionales insertas a su vez en una práctica común, estructurada. Están documentados los casos de sor María Evangelista Enríquez, abadesa del convento de santa Clara, en Gandía, quien en 1659 firma dos óleos –dedicados a la adoración de los pastores y al nacimiento de la Virgen– que han sido atribuidos estilísticamente a la órbita de Francisco Ribalta pero que revelan, desde su ejecución, un dominio técnico y una conciencia de autoría<sup>38</sup>. También es notable el testimonio de sor Estefanía de la Encarnación, profesa del convento de san Blas, en Lerma, quien, en una autobiografía realizada en 1631

<sup>36</sup> GARCÍA ABELLÁN, J., y MONTOYA MELGAR, A.: *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII y recopilación de ordenanzas*. Academia Alfonso X El Sabio, 1976, p. 139.

<sup>37</sup> ARANDA BERNAL, A.M.: "La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna", *Goya: Revista de arte*, 301-302, 2005, pp. 230-231.

<sup>38</sup> PELLICER ROCHER, V.: *El Museo de las clarisas/Museu de les clarisses de Gandia. Un legado artístico de los Borja/Borgia, Duques de Gandía*, CEIC Alfons el Vell, 2014, pp. 150-155.

refiere la realización de un lienzo por inspiración divina mientras acababa de orar, poniendo de relieve su *particular inteligencia*<sup>39</sup>. Por su parte, sor Ana Dorotea de Austria, hija ilegítima del emperador Rodolfo II y religiosa de las Descalzas Reales, de Madrid, es alabada como copista y dibujante, reforzando así la dimensión aristocrática de la creación plástica.

Las comentadas trayectorias, distintas pero convergentes, dan testimonio de una certeza: el arte conventual no es una expresión marginal sino una vía legítima para el ejercicio intelectual, articulado incluso en una red creativa. Este entramado se manifiesta en varias dimensiones, tal y como se ha venido señalando desde la historiografía actual con insistencia. En un primer lugar, a través del ejercicio reglado de la labor manual, considerada de por sí una actividad litúrgica: en ciertas comunidades cistercienses, por ejemplo, se establece que sus religiosas han de ocupar sus manos en tareas honestas y provechosas, mencionándose de manera expresa la pintura, el bordado o la elaboración de piezas para el ajuar con el que cumplimentar las secuencias del Oficio divino. En segundo término, mediante la transmisión de saberes en clave intergeneracional: los conventos son lugares de instrucción en los que mujeres procedentes de familias con tradición artística forman a otras jóvenes profesas, generando así un flujo continuado de conocimientos técnicos e iconográficos. Esta estructura también se replica fuera del espacio conventual, como muestra el conocido caso del escultor sevillano Pedro Roldán y su prole –Luisa, Francisca y María Josefa, junto a Marcelino José y Pedro–, quienes colaboran de forma activa en el taller, participando en los procesos de talla, policromía y gestión del negocio<sup>40</sup>. Estas dinámicas formativas no siempre conducen a una autoría reconocida, pero, la falta de firma no debe interpretarse como prueba de inactividad; más bien es un reflejo de los mecanismos de silenciamiento que –sobre todo en el ámbito femenino– operan en los talleres. Y, en tercer lugar, a través de la integración de trayectorias artísticas procedentes de talleres concretos: es el caso de Andrea (1654-1734) y Claudia Juana de Mena (1655-1702) que, como veremos más adelante, ingresan en la orden cisterciense de san Bernardo en 1671 para, entre otras cosas, continuar con la formación escultórica adquirida en el obrador de su padre, el afamado artista Pedro de Mena y Medrano.

En su conjunto, estas dinámicas revelan que el arte conventual no solo obedece a disposiciones devocionales, sino que, a su vez, trasciende ese marco al adquirir una dimensión aún mayor, encarnando una práctica estructurada, dotada de legitimidad

---

<sup>39</sup> SÁIZ VIÑALS, A.: *La vida escrita por una beata del siglo XVII: Estefanía de la Encarnación*, Universidad de Burgos, 2005.

<sup>40</sup> RODA PEÑA, J.: *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)*, Madrid, Arco/Libros, 2012, pp. 150-155.

simbólica y sostenida desde una red institucional activa que enlaza conceptos tales como el linaje, la comunidad o el tiempo.

Por lo tanto, las artistas en el Barroco español existen. Ciertamente es que están escasamente reconocidas tanto por las fuentes primarias derivadas de la literatura especializada como por aquellas otras secundarias que, andando el tiempo se convierten en manuales de estudio. De hecho, para su correcta identificación, la historiografía contemporánea ha tenido que rastrear en los anaqueles dispuestos en protocolos notariales, inventarios, registros de dote o contratos de obra –en el menor de los casos– para compilar nombres y referencias de proyectos concretos. Muchas de ellas trabajaron en talleres familiares, cenobiales o domésticos sin reconocimiento legal alguno; por lo que su rastro, débil, solo permanece fuera del circuito oficial del arte académico<sup>41</sup>. Estas trayectorias, además, no se limitaron a la ejecución manual: en determinados contextos, las artistas –en especial las existentes en la península Ibérica– también participan en la circulación y negociación de encargos, consolidando redes productivas desde posiciones activas en la cadena de valor artística<sup>42</sup>.

En este sentido, el incremento de estudios que se han llevado a cabo desde los años finales del siglo XX y aplicando una perspectiva de género, ha conseguido que una pléyade de creadoras salgan a la luz pública, ampliándose sus análisis a medida que se van interpretando las comentadas referencias y poniéndolas en relación con productos análogos llevados a cabo en diferentes espacios geográficos. Esos nombres menos conocidos vienen a sumarse a las de otras que, por distintas circunstancias, sí cuentan con mayor visibilidad aunque en ocasiones esta sea igualmente parcial.

Al respecto, descuella Luisa Ignacia Roldán Villavicencio (1652-1706) quien alcanza cierto reconocimiento en vida gracias a su destacada labor en Sevilla, Cádiz y Madrid. Pese a ello, su trayectoria vital está plagada de dificultades en una triple dimensión: familiar, debido a que la alargada sombra de su padre la acompañará siempre; matrimonial, pues su unión marital con el citado ensamblador Pedro Antonio de los Arcos tampoco resulta ser idílica; y, profesional, ya que pese a ser nombrada escultora de cámara real bajo los mandatos de Carlos II y Felipe V, la dotación económica que tal título conlleva no se materializa en términos de estabilidad presupuestaria. También es relevante la figura de Josefa de Ayala (1630-1684) –también

---

<sup>41</sup> ARANDA BERNAL, A.: Ser mujer y artista en España en la Edad Moderna. En *Roldana. Catálogo de la exposición*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 33-54.

<sup>42</sup> HALL-VAN DEN ELSEN, C.: *Gender and the Woman Artist in Early Modern Iberia*, Londres y Nueva York, Routledge, 2024.

conocida como de Óbidos–, nacida en Sevilla y activa en tierras portuguesas, cuya pintura y obra grabada revela un dominio técnico que llamará la atención de sus contemporáneos<sup>43</sup>. Particularmente interesante resulta el caso de las hermanas Cueto, María Feliz (1691-1766) y Luciana (1694-1775), regentes del taller que su padre deja a su fallecimiento en la localidad de Montilla, convertido en espacio creativo con el que satisfacer la alta demanda de obras religiosas existentes en la comarca<sup>44</sup>.

En cualquiera de estos tres casos y de otros tantos, las artistas, si aparecen en relatos históricos, lo hacen en calidad de excepciones a lo común. Su quehacer, además, se liga a la devoción que practican como fieles cristianas, la castidad que profesan o la obediencia a ciertos criterios –en especial, los impuestos por la orden conventual a la que pudieran pertenecer a través de la toma de hábitos–; en definitiva, se destacan más sus virtudes morales que el desempeño técnico propio del ejercicio de su ‘profesión’. Unos criterios de exclusión que, incluso, han sido posteriormente mantenidos en estudios específicos hasta mediados del siglo XX, impidiendo así su plena integración y ecuánime valorización en la historiografía.

En este sentido, la literatura artística del Barroco español –entendida como el conjunto de tratados, biografías, manuales y discursos sobre el mundo del arte– es uno de los dispositivos más eficaces para la construcción de un canon de estricto criterio masculino. Al respecto, Francisco Pacheco, Jusepe Martínez o Antonio Palomino, entre otras figuras de referencia, ofrecen reflexiones teórico-técnicas sobre el hecho artístico legitimando, a su vez y a través de la palabra escrita, un sistema de valores que excluye a las mujeres como sujetos creadores plenos.

Sirve de ejemplo el primero de los tratadistas que, en su *Arte de la pintura* (1649), con la excepción de Sofonisba Anguissola, de Artemisia Gentileschi –de cuya obra contempló piezas traídas de Italia en 1631 para la colección pictórica del duque de Alcalá<sup>45</sup>– y de Lavinia Fontana –de quien destaca *un cuadro de media figura con el niño dormido*<sup>46</sup>–, apenas incorpora referencia alguna a creadoras contemporáneas a pesar de que en su propio entorno existían. Por su parte, el segundo, zaragozano, dedica en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ca. 1675) un pasaje breve a señalar que las mujeres podrían practicar ciertos procedimientos artesanales por deleite particular, pero en caso alguno, como oficio

---

<sup>43</sup> HERNÁNDEZ DIÁZ, J.: *Josefa de Ayala: pintora ibérica del siglo XVII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1967.

<sup>44</sup> AA.VV.: *María y Luciana de Cueto y Enriquez de Arana. Las Cuetas. Vida y obra*, Montilla, Ayuntamiento de Montilla, 2000.

<sup>45</sup> PACHECO, F.: Op. cit., pp. 40-42.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 186.

profesional. En el caso del tercero, de origen cordobés, en su obra magna, tan solo elogia a Luisa Roldán, creándole una entrada propia; pero, como veremos, el tono encomiástico que subraya su excepcional trayectoria queda enturbiado por otros sesgos mucho menos positivos.

Por lo tanto, la forma en la que la literatura artística de este período menciona – o, sobre todo, silencia – a las artistas responde a operaciones discursivas precisas. A través del empleo de una retórica particular, destacando expresiones como *rara avis*, *maravilla de la naturaleza* o, también, *milagro del arte*, se construyen de manera breve figuras femeninas valorándose siempre al margen de la norma profesional. Esta estrategia de excepcionalidad actúa como mecanismo de exclusión simbólica, impidiendo su consideración como parte estructural del propio sistema. De igual manera, estas fuentes reproducen una mirada moralizante que mide la destreza y la habilidad de las creadoras en términos de patrones ligados al recato, pareciéndose más a un 'ejemplar edificante' que a un agente cultural de primer orden.

Por ello, el análisis de estas referencias textuales va más allá de un simple proceso de detección de nombres; requiere posicionarse desde una perspectiva valorativa de la representación a través de jerarquías implícitas y de la construcción de valores que operan en su conformación narrativa. A partir de este proceder se hace más comprensible el papel activo de la palabra escrita en la marginación –y, en contadas ocasiones, en la visibilización– de las artistas del Barroco español.

#### **4. ARTISTAS ANDALUZAS DEL BARROCO BAJO LA ÓPTICA DE LOS TEÓRICOS CONTEMPORÁNEOS**

La construcción del relato artístico no se ciñe en exclusiva a la práctica; también despliega una red discursiva que legitima, jerarquiza y ordena el canon textual. En este proceso, los tratados, las biografías y las crónicas sobre el arte cumplen una función central, configurando un universo simbólico en el que la creación femenina, aunque ocasionalmente admitida, suele ser encajada en posiciones periféricas. En el caso específico de las artistas andaluzas, la doble condición –género y localización geográfica alejada de los centros de poder eclesiásticos, cortesanos y académicos– refuerza la tendencia a la marginalización proferida desde los relatos legitimadores de la modernidad artística.

#### 4.1. ANTONIO PALOMINO: CANON, VIRTUD Y RETÓRICA DEL ASOMBRO

Uno de los testimonios más significativos en este sentido lo ofrece de nuevo Palomino. El pintor, tratadista y académico, vinculado a la corte borbónica, suele considerarse como el asentador de las bases definitivas para la historiografía artística española. Como también es sabido, su obra enciclopédica titulada *El museo pictórico y escala óptica*, publicada entre 1715 y 1724, cuenta con una parte, la tercera, dedicada en exclusiva a las biografías de artistas, articuladas a modo de panteón nacional de la pintura.

El modelo palominiano, influido por el método vasariano<sup>47</sup>, se basa en la exaltación de los grandes nombres —especialmente, de su idolatrado Diego de Silva Rodríguez Velázquez— mediante una escritura laudatoria en la que combina análisis técnico, anécdota biográfica y valores morales<sup>48</sup>. Este tono se acompaña, sin embargo, de una visión estrecha en lo que respecta a la inclusión femenina. Así, frente a la suma total de doscientos veintiséis creadores, las menciones a las artistas en su *Parnaso español pintoresco y laureado* son contadas, siempre secundarias. Al igual que García Hidalgo, Palomino reconoce que omite a muchas *por excusar prolixidad*<sup>49</sup>. Llegado el caso, las menciona subordinadas a figuras varoniles del entorno familiar al que pertenecen. Un sesgo que indica que la transmisión de esos saberes, propios del oficio, únicamente pudiesen entenderse desde la dependencia genealógica y no desde una práctica libre.

Tal es el caso de su propia hermana, Francisca Palomino, de quien sostiene que *fue ilustrada* con talento para la pintura, pero cuya figura devalúa al sostener *que se malogró en lo mejor de sus años*<sup>50</sup>. Un fenómeno comparable se observa con Magdalena Gilarte, cuya mención aparece en el marco de la biografía de su padre, de quien *parece le heredó la habilidad y el ingenio*<sup>51</sup>, una fórmula retórica que, empero, reitera la transmisión del talento por línea sanguínea sin permitir una construcción propia del sujeto artístico. Lo mismo puede decirse de las hijas de Matías de Torres, citadas de manera escueta como *las quales tuvieron la habilidad de pintar*

<sup>47</sup> SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A.: “Tradición retórica en las vidas de Antonio Palomino: esquemas biográficos y extravagancia del artista en *El Parnaso español pintoresco laureado* (1724)”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 26, 2020, pp. 317-331.

<sup>48</sup> BASSEGODA I HUGAS, B.: “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII: ciclo de conferencias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Real Academia de España en Roma, 2004, pp. 89-114.

<sup>49</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: op. cit., p.188.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 459.

*laminitas*<sup>52</sup>. El diminutivo, en este contexto, no es un indicador neutral; enfatiza la modestia de la producción, la escala reducida y la escasa ambición de sus obras. Más aún, se las menciona como parte de una narración trágica que subraya la decadencia y la miseria familiar, lo que diluye su mención artística en un contexto moralizante.

Resulta significativo que ninguna de estas referencias se acompañe de una valoración técnica sostenida o de una obra atribuida de forma singular, como sí ocurre con numerosos autores varones incluidos en el repertorio. Este desajuste en el desarrollo narrativo evidencia una jerarquía implícita en el tratamiento de las figuras femeninas, incluso cuando se reconoce su capacidad.

Una fórmula semejante aparece en la biografía de Juan de Valdés Leal, donde Palomino alude de forma breve a sus hijas, Luisa Rafaela (1654) y María de la Concepción (1664-1730) de Valdés Morales, en estos términos: *dejó (además del ya dicho Don Lucas) a dos hijas, la una Doña María (que entró religiosa), y la otra Doña Luisa, ambas condecoradas con la habilidad de la Pintura, así en miniaturas como al óleo; y especialmente retratos de gran felicidad*<sup>53</sup>. La elección léxica revela cierto esfuerzo por resaltar el virtuosismo conferido a esas obras –no citadas–, aunque este aparece subordinado de nuevo a los vínculos genealógicos masculinos: el padre y el hermano. A pesar del reconocimiento a la destreza en el retrato, no se nominaliza ningún proyecto ni se consigna una trayectoria propia, aun cuando está documentada, por ejemplo, la policromía realizada por Luisa en la efigie de san Fernando (1671), tallada por Pedro Roldán y concebida para las fiestas en honor a la canonización del monarca<sup>54</sup>. Todo ello sugiere que esta leve referencia sirva más a una lógica de prestigio familiar que una reivindicación del talento personal.

Una tónica semejante ocurre con las hijas de Pedro de Mena y Medrano, a quienes el autor menciona como receptoras de la enseñanza escultórica transmitida por su progenitor y *que aprendieron con primor*<sup>55</sup>. Las prácticas llevadas a cabo por Andrea y Claudia de Mena se mencionan como etapa previa a su consagración monástica en la orden del Císter, estableciendo así esa comentada línea de continuidad entre la creación plástica y la virtud cenobial. El énfasis recae en el papel docente del padre y en la rectitud moral de su progenie más que, por supuesto, en el desarrollo

---

<sup>52</sup> Ibidem, p. 491.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 438.

<sup>54</sup> BERNALES BALLESTEROS, J.: *Pedro Roldán: maestro de escultura, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla*, 1973, p. 56; GARCÍA BAEZA, A.: “Luisa de Valdés y la devoción fernandina”, *Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano*, Santiago de Compostela y Sevilla, Enredars, 2019, pp. 241-256.

<sup>55</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: op. cit. p. 447.

de una carrera artística. Como en casos anteriores, se reconoce cierta habilidad, pero esta queda enmarcada bajo parámetros de domesticidad obediente. Al respecto, la reiteración del modelo –hijas hábiles, pero sin obra, autonomía o relato propio– refuerza una estrategia discursiva que admite la pericia de las artistas –siempre aprendices, en este caso, por vía de herencia sanguínea– aunque ello no llega a subvertir el orden jerárquico del relato, en el que la preeminencia, claro está, la tiene la figura masculina.

La única artista andaluza a la que Palomino dedica una entrada individualizada, extensa y detallada, es Luisa Ignacia Roldán. El autor expone que él mismo la conoció en persona en su taller madrileño, de ahí que, con conocimiento de causa, se atreva a abordar una semblanza personal más prolija en detalles. De ella destaca su *modestia suma, habilidad superior, virtud extremada*<sup>56</sup>, una tríada de cualidades que se repite por cierto en la tratadística europea desde el Renacimiento y que, en parte, tiene su raíz en el estilo narrativo de Plinio, ya comentado. No en vano, el entrelazar la virtuosidad moral y la pericia de la técnica forman parte de los rasgos definitorios de todo artista ideal.

En su análisis, el autor subraya de forma especial la maestría que Roldán profiere a sus obras escultóricas, visible en aquellas de temática religiosa y pequeño formato, elaboradas en barro cocido; las califica incluso como dotadas de *singular gracia*<sup>57</sup>, conectando así, aunque sin mencionarlo, con los fundamentos esenciales del arte barroco: afecto, emoción o verosimilitud que tanto ocuparían a los tratadistas italianos. Particular relevancia cobra la descripción del *Jesús Nazareno*, obra realizada por encargo real para servir de obsequio al papa Inocencio XII y que con posterioridad será trasladada a la población conquense de Sisante –tras un breve paso por el monasterio de El Escorial–; a ella se refiere como de *extremada belleza*, marcando el *afecto persuasivo*<sup>58</sup> que logra ante quien se acerca a contemplarla. En este punto, Palomino insinúa –aunque de forma explícita no lo formula– la existencia de una conexión emocional entre la artista y su obra: ella misma *se revestía tanto de aquel afecto compasivo que no las podía ejecutar sin lágrimas*<sup>59</sup>. Esta línea, en el contexto del relato escrito, parece responder a una construcción simbólica del ‘genio femenino’ como entidad sensible, piadosa y cercana a lo espiritual. No obstante, desde la óptica de los estudios de género, cabe destacar que la reiteración en la invocación de una pretendida ‘sensibilidad’ o ‘genialidad’ específicamente ‘femenina’

---

<sup>56</sup> Ibidem, p. 464.

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> Idem.

refuerza, de manera inexorable, la perpetuación de una concepción de las artistas como seres de naturaleza excepcional y única. Tal perspectiva atribuye a sus creaciones un sello distintivo que, en rigor, desvincula la valoración de sus piezas de los méritos plásticos, históricos, sociales y testimoniales que constituyen su verdadera relevancia.

Este modelo de construcción biográfica –que mezcla exaltación técnica, devoción personal y virtud cristiana– inscribe a Roldán en una genealogía del asombro, pero a costa de fijar su valor en categorías tradicionalmente ligadas a lo femenino: la humildad, la gracia delicada, la religiosidad...

Esta manera de presentar la praxis artística de una creadora se inscribe en una tradición narrativa que reconoce el virtuosismo técnico, pero, sin embargo, lo condiciona a cualidades ‘naturales’ del género, asociándolas a la propia debilidad del cuerpo físico y la virtud moral. La sensibilidad, el recogimiento, la castidad, la blandura o la obediencia, entre otras cuestiones, se erigen así en virtudes que legitiman la entrada –siempre superflua– de la mujer en el campo de la creación. En otras palabras: cuando una artista es admitida en el relato canónico, contado desde la visión de un hombre, lo es más por ser una ‘buena cristiana’ que por llegar a ser una ‘notable profesional’. La ausencia de más menciones femeninas a lo largo del tratado confirma, además, el carácter excepcional que Palomino concede a las mujeres en su construcción del canon artístico.

#### 4.2. LUCAS JURADO Y AGUILAR: ORGULLO LOCAL Y EXALTACIÓN DE ‘LO FEMENINO’

Frente a la monumentalidad estructural del tratado de Palomino, la obra de Lucas Jurado y Aguilar titulada *Historia de Montilla*, compuesta en 1763 y conservada en manuscrito en la biblioteca de la Fundación Manuel Ruiz Luque de la localidad cordobesa, presenta un ejercicio de memoria local. A pesar de esta limitación geográfica, el cronista ofrece un testimonio excepcional sobre la valoración artística en contextos andaluces periféricos. De hecho, la atención del autor no se dirige únicamente hacia figuras masculinas asociadas a la pintura o a la escultura, sino que, empero, se detiene también en dos creadoras activas en el primer tercio del siglo XVIII: María Félix (1691-1766) y Luciana (1694-1775) de Cueto Enríquez de Arana, conocidas de manera popular en el ámbito montillano como *las señoras Cuetas*. Ambas habían heredado el taller de su padre, el escultor Jorge de Cueto y Figueroa, a la

muerte de este en 1722<sup>60</sup>, reorganizando la actividad del oficio en un nuevo emplazamiento situado en el entorno de la calle Alta y Baja, en una residencia ubicada en el área denominada popularmente como ‘rincón de las Beatas’, junto al hospicio de san Ildefonso<sup>61</sup>. Desde allí, siendo regentes del obrador, inician una trayectoria profesional exitosa, ejerciendo una solvente autonomía tras la ausencia del *pater familias*<sup>62</sup> para, así, atender encargos de cofradías, conventos y clientela particular de las localidades cercanas de La Rambla, Aguilar de la Frontera o Moriles, fundamentalmente; no en vano Montilla ejerce de centro administrativo del boyante marquesado de Priego, asentándose en su casco urbano diversas órdenes religiosas que favorecen, junto al mecenazgo de la nobleza, una diversificada producción artística ligada al culto.

El tono con el que Jurado alude a las obras de estas artistas supone una combinación entre la admiración estética y la devoción particular, casi mística, que ambas profesan hacia la religión cristiana. Así, afirma que *son y han sido famosas en las dos Andalucías y aun en tierras más remotas, por sus bellas y peregrinas esculturas, tan perfectas y agraciadas, que compiten con las mejores de Nápoles*<sup>63</sup>. El elogio en sí no es gratuito: la comparación con el círculo partenopeo –referente absoluto para la estatuaria barroca europea– enmarca la práctica de las hermanas Cueto dentro de la excelencia formal asumida como universal. La hipérbole con la que el autor describe su taller –entendido como su fuese un oratorio privado, denominándolo *retrato del Cielo*–, confirma la inserción de las escultoras dentro de una lógica espiritualista donde la práctica del arte, se presenta como mediación entre lo material y lo trascendente. Es precisamente al que ese espiritual espacio creativo al que recomienda *en mi propio concepto hazer viaje para para admirar su grande Imaginería*<sup>64</sup>.

La valoración que ofrece el autor no responde únicamente a un entusiasmo literario: en su calidad de mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario durante cinco décadas, fue comitente directo de algunas de las obras realizadas por las hermanas Cueto; entre ellas, la de la titular de la asociación (1739) o una *Virgen*

---

<sup>60</sup> GARRAMIOLA PRIETO, E.: *Montilla: guía histórica, artística y cultural*, Córdoba, El Almenadro, 1982, p. 79. El escultor se había asentado en la población, casándose con Inés María Pantoja y Enríquez de Arana con quien tendrá una larga descendencia. De hecho, María Feliz es su tercera hija mientras que, Luciana, es la cuarta.

<sup>61</sup> JIMÉNEZ BARRANCO, A.L.: “El ‘Rincón de las Beatas’”. Casa y taller de ‘Las Cuetas’, *María y Luciana de Cueto y Enríquez de Arana. Las Cuetas. Vida y obra*. Montilla, Ayuntamiento, 2000, p. 25.

<sup>62</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: Op cit., 2025, p. 11.

<sup>63</sup> JIMÉNEZ BARRANCO, A.L.: ‘Las Cuetas’ según el historiador Lucas Jurado y Aguilar, 2015. <https://perfilesmontillanos.blogspot.com/2015/08/las-cuetas-segun-el-historiador-lucas.html>

<sup>64</sup> Idem.

de la *Candelaria* (ca. 1741), como así se corrobora en el contacto documental existente entre ambas partes<sup>65</sup>.

A ello se suma un inventario de imágenes realizadas por ambas –el Jesús infante sobre la bola del mundo y la serpiente, el niño peregrino o el Cristo amarrado a la columna, por citar las contenidas en el estudio– descritas con tal ‘sensibilidad’ al remitir tanto a la intensidad emocional como a la interpretación teológica que las creadoras realizan de los textos religiosos para materializarlos a través de la plástica escultórica. Este recurso discursivo, atribuye a la ‘vida canónica’ de las artistas la posibilidad de alcanzar una representación igualmente ordenada de los cánones dogmáticos y las creencias populares, funcionando a modo de espejo simbólico: las virtudes morales garantizan la veracidad espiritual de cada simulacro. El propio cronista lo resume con precisión: [...] *el martirio y relaxado dará mil gracias al cielo, al ver que unas mujeres de muy arreglada vida, saquen (quizá sea por esto) tan arregladas a su original las copias*<sup>66</sup>.

El estilo de estas piezas, ejecutadas en barro cocido, policromadas y barnizadas por las propias escultoras, ha sido descrito de manera tradicional como ‘dulce’ y ‘espiritual’, con una impronta intimista que las vincula tanto al arte devocional doméstico como al ceremonial litúrgico de menor escala. Resulta pertinente advertir que tales calificativos, si bien descriptivos en un primer plano, responden a una lógica recurrente en la historiografía que asocia lo sensible y lo recogido como elementos nodales del trabajo artístico de las artistas. En este sentido, la lectura transmitida por el historiador –aun desde la admiración que le causan las obras de las escultoras montillanas– ha sedimentado una interpretación estética que, proyectada al análisis posterior, refuerza estereotipos sobre la producción artística realizada por mujeres, acotando su alcance expresivo a esos términos parciales: lo delicado, lo emocional o lo piadoso.

Jurado y Aguilar se enorgullece de la admiración que profesa a las hermanas, pero, sin embargo, tal reconocimiento no escapa al filtro de la excepcionalidad. Como ocurre con otras fuentes de la época que estudiamos, la calidad artística se valora, sí; pero, siempre, subordinada a un ideal de feminidad cristiana, discreta, entregada. Lo que su testimonio aporta es una mirada desde el margen –en este caso, el de la población cordobesa– que desborda, por su intensidad, las omisiones canónicas habituales. En la penumbra de los archivos locales brilla aquí un fragmento de historia artística que, aunque periférico, posee una evidente fuerza reveladora. No

---

<sup>65</sup> JIMÉNEZ BARRANCO, A.L.: Op cit., 2000, p. 32.

<sup>66</sup> JIMÉNEZ BARRANCO, A.L.: Op cit., 2015.

deja de resultar llamativo que el historiador dedique a las hermanas Cueto una valoración destacada dentro de su capítulo sobre personajes ilustres de Montilla, mostrando a su vez su admiración personal en una combinación que suma aspectos tan significativos como los dimanados de la devoción, el respeto intelectual y el reconocimiento a su oficio. Un gesto infrecuente, sin duda, en la literatura artística local del siglo XVIII.

#### 4.3. FÉLIX DA COSTA MEESEN: LUCES Y SOMBRAS DE LA TÉCNICA

El tratado *Antiguidade da arte da pintura, sua nobreza, divino e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices* firmado en Lisboa en torno a 1696 por Félix da Costa Meesen, se configura como uno de los primeros intentos portugueses de establecer una genealogía nacional de la pintura que dialogue, en parte, con el conocido modelo vasariano. En él, se entrelazan perfiles de artistas del reino luso, tachonándose de observaciones sobre técnica, género, formación y espiritualidad. En este marco metodológico, Josefa de Ayala (ca. 1630-1684), también conocida como Josefa de Óbidos, aparece con una entrada específica que revela tanto la admiración como las ambigüedades propias del discurso artístico de la Edad Moderna.

Costa introduce su semblanza a partir de la comentada identidad doble, resaltando tanto el vínculo familiar como la geografía de la artista, afincada en la localidad portuguesa que le da su sobrenombre. De su labor reconoce una capacidad destacada para la pintura del natural, afirmando que es una pintora *de grandes prendas* y que sus obras están hechas *com muita limpeza e propriedade*<sup>67</sup>. Tales puntualizaciones remiten de por sí a un tipo de virtuosismo técnico asentado en el dominio del modelo real y la corrección técnica proferida a la ejecución.

Sin embargo, esta alabanza se ve de inmediato matizada por una crítica específica: la autora *não entende ben a Perspectiva, nem buscava efeitos de distância, contentando-se com colocar as figuras em primeiro plano, com decência e devoção*<sup>68</sup>; es decir, no domina los principios de la representación espacial, impidiendo tal disonancia técnica la adecuada disposición en planos de profundidad de los elementos consustanciales a la plástica. La crítica deviene de una particular interpretación de

---

<sup>67</sup> DA COSTA MEESEN, F.: *Antiguidade da arte da pintura, sua nobreza, divino e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices*, ca. 1696, pp. 125-126. Consultado el manuscrito de la Yale University Library (Gen Mss Vol 144): [collections.library.yale.edu/catalog/10075634](https://collections.library.yale.edu/catalog/10075634)

<sup>68</sup> Idem.

los aspectos considerados fundamentales para la teoría del arte del renacimiento y el barroco. La justificación, siguiendo la cita textual, deviene de la particular disposición espiritual con la que la artista llevaba a cabo su desempeño, pues era *muito devota*<sup>69</sup>.

Tal comentario, más allá de lo meramente específico, refleja un prejuicio latente en la recepción de las artistas: la valoración positiva se concede con reservas especialmente cuando el dominio de la forma compromete conceptos asociados de manera tradicional a la racionalidad masculina, como es el caso de la perspectiva científica codificada desde los tiempos del 'genio' de Leonardo da Vinci. La inclusión de esta acotación textual refuerza la frontera simbólica entre una habilidad femenina permitida y una competencia intelectual sancionada.

Costa remarca además que la pintora *viveo honestamente e morreu com boa fama*<sup>70</sup>, dando así rienda suelta a la leyenda posterior que enaltece su castidad como atributo inseparable de su perfil más personal, en consonancia con el ideal barroco de la mujer virtuosa. En este sentido, se permite señalar que su labor era restringida, limitándose a motivos tales como *flores, fructas, paineis e imagens devotas, que se estimão em muitas casas religiosas*<sup>71</sup>. Esta constante conlleva la gestación de una lectura parcial de su producción, marcada, así, por lo doméstico, lo delicado y lo devocional –ligado a lo conventual–; una asociación que une el arte de Ayala con los géneros considerados 'menores' y que provoca su alejamiento de las líneas temáticas de carácter histórico o alegórico, reservadas por supuesto para sus colegas varones.

El caso de Josefa de Ayala resulta especialmente revelador si se considera que, dentro del propio tratado, no es habitual encontrar tales juicios negativos en perfiles masculinos. La observación sobre la perspectiva no invalida la obra de la artista sevillana, residente en tierras lusas, pero actúa como gesto disciplinador que limita su reconocimiento dentro de los márgenes tolerables para una artista de la época. Se legitima así su pintura como producto de un talento natural, pero, a su vez, se le niega la plenitud de la formación teórica. De esta manera, se cumple el patrón repetido con insistencia a través de las múltiples autorías que dominan la literatura artística.

Esta lectura restrictiva de su repertorio pictórico entra en contradicción con lo que hoy se conoce sobre la obra de Ayala, que incluye encargos documentados de carácter institucional, aristocrático y real. Entre ellos, destacan varias obras que formaron parte de la colección privada de los condes de Sabugosa e Murça –como el

---

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> Idem.

ciclo de *Los Meses*, fechado hacia 1668–, lo que evidencia su integración en las redes de mecenazgo de la alta nobleza lusa<sup>72</sup>. De igual modo, se conserva documentación de sus vínculos con el entorno monástico, en particular con el convento de santa Madalena de Alcobça –para el cual ejecuta una monumental *Adoración de los pastores*–, como con el de santa María de Cós, institución regida por la orden del Císter donde más tarde incluso llegaría dar lecciones a una sobrina suya<sup>73</sup>. Estas obras, muchas de gran formato y profundo carácter doctrinal, fueron valoradas desde el momento de sus respectivas creaciones como objetos de devoción pública, desmontando así la imagen de una práctica encerrada en lo íntimo o en registros plásticos únicamente anclados en la reproducción de elementos florales<sup>74</sup>.

A esta constelación de encargos se asocian también, aunque sin un respaldo documental concluyente, sus posibles vínculos con los condes de Óbidos y las familias de Noronha y Meneses. Se ha sugerido que estas relaciones pudieron motivar encargos devocionales privados o decoraciones pictóricas para espacios concretos ubicados en círculos cortesanos, aunque tales hipótesis carecen –al menos hasta fecha presente– de unas fuentes primarias verificadas que las corroboren.

En cuanto al entorno cortesano, aunque no se ha conservado la documentación original de un contacto directo con la casa de Braganza, algunas composiciones eucarísticas –como el *Agnus Dei* y diversas series marianas– ingresaron posteriormente en colecciones vinculadas a este ámbito, corroborando, eso sí, la circulación de lienzos pintados por Ayala en esferas de representación oficial y religiosa del más alto rango<sup>75</sup>.

El encuadre temático que ofrece Costa no responde tanto a un análisis técnico riguroso como una proyección de valores sobre el género: la artista no es descrita por lo que realmente pintó sino por aquello que resulta aceptable que pintara una mujer. Desde esta perspectiva, el testimonio ofrecido por el tratado permite acceder a una recepción temprana de su figura en el contexto luso y, a la misma vez, revela

---

<sup>72</sup> NAVARRETE PRIETO, B. y OLIVEIRA CAETANO, J. (Dirs.). *Identities compartidas. Pintura española en Portugal*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2023, p. 226.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>74</sup> SERRÃO, V.: A pintura devocional de Josefa de Óbidos. *Arte e espiritualidade em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Coluste Gulbekian, 2000, pp. 67-99.

<sup>75</sup> SERRÃO, V.: “Josefa d’Óbidos (1630-1684): a pintora, ‘mulher emancipada que nunca cazou’, e o elogio da inocência”, *Mulheres Pintoras em Portugal, de Josefa d’Óbidos a Paula Rego*, Lisboa, Esfera de los libros, 2013, pp. 17-39; NAVARRETE PRIETO, B. y OLIVEIRA CAETANO, J., *op. cit.*, pp. 225-226.

las limitaciones simbólicas impuestas a las artistas dentro del relato historiográfico del Barroco peninsular.

Aun con ello, la presencia de esta artista en un tratado de este tipo implica un grado de reconocimiento poco común. Que figure por nombre propio, con referencias a sus obras, estilo y modo de vida, la sitúa como una de las pocas figuras femeninas incluidas en genealogías artísticas barrocas peninsulares. La valoración positiva de su producción –con especial énfasis en la pintura devocional, los bodegones religiosos y las escenas sacras de pequeño formato– permite situarla dentro de una tradición visual que, aunque desarrollada en Portugal, se entronca con los modelos barrocos hispánicos –y, por ende, también andaluces– tanto en composición como en temática.

#### 4.4. DAMIÃO DE FROES PERYM: CASTIDAD, FAMA Y ESPIRITUALIDAD BARROCA

En 1736, fray João de san Pedro, bajo el seudónimo Damião de Froes Perym, publica en Lisboa el *Theatro heroino, abecedario historico, e catalogo das mulheres illustres em armas, letras, acçoens heroicas, e artes liberaes*. Esta obra de carácter monumental recoge la semblanza de mujeres destacadas del ámbito cultural, político, militar y técnico luso, ofreciendo a su vez una visión amplificada del lugar que ciertas artistas ocupan en el imaginario artístico del barroco atlántico. En el prólogo, el autor justifica esta recopilación como un intento por *reprender o abuso intolerável das gentes que vituperan as acções das matronas*<sup>76</sup>, enmarcando, por tanto, su labor literaria a modo de defensa panegírica del mérito femenino.

En este contexto, Josefa de Ayala –o de Óbidos, como ya se ha indicado– reaparece como figura singular; no en vano el autor le profesa un elogio partiendo de la base de sus virtudes personales y obviando de paso posicionarse sobre su competencia técnica. Desde el comienzo, la entrada incluye una genealogía completa<sup>77</sup>: el ser hija del también pintor Baltasar Gomes Figueira y de Catalina de Ayala y Cabrera Romero, una joven sevillana hija de comerciante<sup>78</sup>, le confiere un sustrato social

<sup>76</sup> PERYM, D. de F.: *Theatro heroino, abecedario historico e catálogo das mulheres illustres em armas, letras, accoens heróicas e artes liberais* (Tomo I), Lisboa, Na Oficina da Música de Theotônio Antunes Lima. Imprefor da Sagrada Religião de Malta, debaixo da Protecção dos Patriarcas S. Domingos e S. Francisco, 1736, p. 12.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 493.

<sup>78</sup> SANTOS, M. J.: *As Mulheres nas Pinturas de Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi: A Nudez, o Vestuário e os Tecidos como Instrumentos da Sensualidade Barroca* (Tesis Doctoral), Lisboa, Universidade Aberta, 2007, p. 115.

privilegiado al asociar su linaje social con la formación directa en el taller de su padre. La residencia en la quinta *da Capelleira*, situada en las afueras de la localidad lusa, distante a medio kilómetro de los conocidos baños *Da Caldas da Rainha*, hacía posible la visita *de muitas senhoras que frequentavam os banhos [...] pelo gosto de a communicarem*<sup>79</sup>. Tales circunstancias –linaje y situación geográfica– la convierten pues en una persona muy conocida allende las fronteras portuguesas, practicando as *perfeiçoens da arte com applausos de insigne*<sup>80</sup>.

A diferencia del tratado de Costa Messen –quien valora su limpieza formal con matices críticos–, de Froes opta por subrayar la naturaleza privilegiada de la artista, profiriendo epítetos tales como *fermosura* o *discriçao*, al tiempo que subraya su inclinación por las lecturas devotas y los ejercicios de recogimiento espiritual<sup>81</sup>. Tal perfil no resulta en absoluto anecdótico: forma parte de una retórica de exaltación moral que atraviesa gran parte del tratado y que se construye sobre la base de la castidad, una virtud considerada como pieza clave de su personalidad. Esta cuestión queda del todo reforzada con expresiones tales como *viviendo por toda a vida em castissimo celibato*<sup>82</sup>, confiriendo así a este rasgo el fundamento simbólico de su autoridad artística.

El autor insiste en que pintaba por curiosidade só importuna, e perseguida, ou por devoção, e respeito usava da arte<sup>83</sup>, con lo que justifica que su creación no nace del deseo de profesionalización sino de un impulso particular, incluso, una llamada espiritual<sup>84</sup>. Esta frase resume un posicionamiento que evita vincular a la artista con el ámbito masculino del oficio aprendido en el taller, prefiriendo vincular su talento a una práctica discreta y recogida, más cerca de la virtud que del reconocimiento sistemático.

Este tipo de discurso enlaza con una tradición literaria que busca justificar el talento de las mujeres excepcionales mediante una especie de canon paralelo: aquel que combina una actitud privada con resultados públicos admirables. En ese marco, la castidad, además de cualidad ligada al terreno de lo permitido a una dama en el imaginario religioso, es considerada una condición básica para el acceso al mundo de la creación plástica; de hecho, como se apuntaba en anteriores epígrafes, es una

<sup>79</sup> PERYM, D. de F.: Op. cit., p. 494.

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> Ibidem, p. 495.

<sup>82</sup> Ibidem, p. 493.

<sup>83</sup> Idem.

<sup>84</sup> Una anécdota recogida en la entrada tiene que ver con la pintura de la *Virgen de los Dolores*, conocida en Óbidos como *Senhora das Lagrimas*, pues el impacto que causaba su contemplación hacía a los fieles *psamar os olhos e enternecer os corações por huma tristeza original*. Por este motivo, a Ayala se le denominó de forma popular como *Pintora das Lagrimas*. Vid. PERYM, D.de F., op. cit., p. 495.

vía que no se ve amenazada por el orden patriarcal. La artista, pues, se considera una 'figura santa', evitándose así cualquier relación que la equipare a los conceptos de profesionalidad o intelectualidad, reservados para la carrera de sus colegas varones.

El autor contextualiza el entorno cotidiano de Ayala, señalando, empero, la visita que recibe de damas de alto rango para ver sus pinturas o solicitar retratos. Esta imagen de figura recogida pero socialmente respetada refuerza la construcción específica de la artista, que no ejerce como tal en la esfera pública, profesionalizada, sino desde el espacio doméstico, elevando a este a la consideración de lugar de culto. Insiste incluso en cómo el manejo técnico, *especial mão de retratar*<sup>85</sup>, le conduce a proyectos exitosos, destacando el trabajo sobre soportes diversos –tela, cobre y plata–, dominando a su vez técnicas mixtas como el repujado –*abrir ao martelo*– y la pintura miniada –*el pontinho*–, aplicadas *cum muitos primores de artificio*<sup>86</sup>.

La estrategia encomiástica de Froes Perym otorga a Josefa de Ayala un lugar de privilegio en el panteón lusitano; pero, para ello, argumenta una clave de género que refuerza el paradigma barroco de la artista-milagro. Frente al modelo masculino, centrado en el estudio, el razonamiento o la maestría heredada –además de aprendida y practicada en el taller de un maestro–, el rol femenino queda exaltado desde la excepcionalidad biográfica. No en vano, el mantenimiento de su celibato particular supone una garantía para la pureza creativa con la que articula sus proyectos, al tiempo que su especial devoción refuerza el carácter cultural de sus pinturas.

Esta imagen, que condensa a partes iguales atributos piadosos, armonía interior y práctica visual, entronca de pleno con las aptitudes que en torno al arte proclama, defiende y promueve la propia monarquía portuguesa de comienzos del siglo XVIII; estos pasan por valorar las obras propuestas por creadoras en tanto en cuanto funcionan como vehículos para la rectitud moral. En este sentido, la intención última del literato es la reconversión de la figura de Josefa de Ayala como modelo de virtud heroica gracias al seguimiento fiel que realiza de la religión: ha decidido consagrar su vida a la creación desde el retiro de su casa-taller y siempre en actitud contemplativa, rechazando el contacto con todo varón y manteniéndose casta en su soltería. Y, a su vez, queda configurada como una imagen especular del ideal femenino que se armoniza a partir de conceptos tales como la belleza, el talento o la piedad.

No resultan casuales, en este sentido, las referencias a obras concretas, aunque el objetivo del autor no es inventariar una producción artística determinada sino

---

<sup>85</sup> Ibidem, p. 494.

<sup>86</sup> Ibidem, pp. 494-495.

exaltar la biografía desde el sentido moral. En este sentido, el perfil de la pintora sevillana –al igual que el aplicado en el resto de entradas– se articula más como paradigma barroco de la virtuosidad que como referente técnico o estilístico. De ello dan cuenta los proyectos estantes en el convento jerónimo de Valbemfeito o en la casa del doctor José Gomes de Avellar; incluso teoriza sobre un supuesto retrato realizado a la princesa Isabel de Saboya –hija de Pedro II y María Francisca–, *com tantos primores da semhança*<sup>87</sup>, cuyo impacto –por su verosimilitud– fue de tal calibre que fue enviado a su prometido, Vitorio Amadeo, duque de Saboya.

Semejantes intenciones panegíricas se ponen de manifiesto en los perfiles que el literato desarrolla de las artistas Isabel Collo o Isabel Maria Rite, bastantes más breves y desprovistos tanto de la profundidad como del simbolismo empleados con Ayala. Además, se constata que estas menciones no van acompañadas de una reflexión moral amplia ni de una contextualización técnica detallada.

## 5. LA LITERATURA ARTÍSTICA Y EL NACIMIENTO DE LA HISTORIOGRAFÍA. A MODO DE CONCLUSIÓN

A partir del siglo XIX comienza a fraguarse en España una tradición historiográfica que, si bien tiene antecedentes en la literatura artística del Barroco, adopta ahora una voluntad sistemática, de base archivística, que pretende acercarse desde el análisis reflexivo al patrimonio cultural. Al respecto, es de sobra conocido que el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, escrito por Juan Agustín Ceán Bermúdez y editado en 1800, marca un punto de inflexión en este proceso. Y, a su vez, constituye el germen de un proceder que hereda buena parte de las omisiones, jerarquías y sesgos de género advertidos con anterioridad en las fuentes precedentes.

En el compendio citado, el crítico de origen asturiano incluye algunas entradas dedicadas a las artistas; entre ellas, Sofonisba Anguissola, Isabel María Rite, María de Abarca, María Guadalupe de Lencastre (duquesa de Aveiro), Luisa Roldán y Luisa Rafaela de Valdés —a la que incluye con el nombre de Luisa Morales—<sup>88</sup>. Sin embargo, estas apariciones suelen estar mediadas por referencias a su origen familiar, el carácter diletante y aficionado de su actividad artística, sus vínculos con profesionales varones o un cierto tono de excepcionalidad que invita a incorporarlas al discurso

<sup>87</sup> Ibidem, p. 494.

<sup>88</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

‘común’. Más allá de ello, el resto de autorías decimonónicas –representadas por Pedro de Madrazo, José Caveda y Nava o, incluso, Manuel Ossorio y Bernard– continúan reforzando un canon donde las artistas aparecen, sí; pero, cuando lo hacen, se presentan como figuras menores, anécdotas ilustrativas o ejemplos de una supuesta sensibilidad propia de lo femenino. Lejos de inscribirse en el campo de la teoría artística, sus obras se describen como inclinadas al ornamento, desplazando, de nuevo, todo reconocimiento al empleo de la intelectualidad o el dominio técnico. Como ha señalado Linda Nochlin, el arte de las mujeres ha sido frecuentemente descrito como ‘gracioso’, ‘intuitivo’ o ‘sensitivo’ en lugar de ser valorado por complejidad formal o capacitación crítica<sup>89</sup>.

Esta tendencia se prolongará durante buena parte del siglo XX, consolidando una historia del arte en clave androcéntrica en la que las artistas son apenas notas a pie de página, desconectadas a propósito de las grandes tendencias estéticas o del pensamiento teórico, sin ningún tipo de consideración plena como agentes de su tiempo. Se repite así, con otros lenguajes, el mismo gesto de la literatura artística barroca: mantener la producción de las mujeres en los márgenes del relato, reconociéndolas solo cuando responden a expectativas predefinidas sin interrogar el sistema que la invisibiliza. Siguiendo la afirmación de Griselda Pollock, las mujeres no están simplemente ausentes de la Historia del Arte: han sido sistemáticamente excluidas de ella a través de prácticas discursivas que naturalizan su invisibilidad<sup>90</sup>.

Frente a esta larga tradición de exclusiones, la revisión crítica de las fuentes primarias cobra un papel central. Palomino o Jurado y Aguilar, aún desde sus propias limitaciones contextuales ya comentadas, permiten –al ser leídos con distancia y con herramientas de género–, entrever los espacios que las artistas ocuparon en el entramado cultural del Barroco. Son documentos que, si bien transmiten una ideología concreta, también conservan huellas que pueden ser rescatadas e interpretadas para devolver agencia a quienes fueron silenciadas, tergiversadas o manipuladas por los relatos posteriores. Como ha planteado Mary D. Garrard, el problema no es tanto la ausencia como la lectura acrítica que se ha hecho de esas fuentes históricas durante siglos<sup>91</sup>.

En este sentido, el estudio de las artistas andaluzas del Barroco bajo la óptica de los tratadistas y cronistas contemporáneos a ellas no se limita a una operación de rescate normalizada ni a un simple registro de casos. Se trata, más bien, de una tarea de

<sup>89</sup> NOCHLIN, L.: "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Art News* 69, pp. 22-39.

<sup>90</sup> POLLOCK, G.: *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, London, Routledge, 1988, p. 6.

<sup>91</sup> GARRARD, M. D.: *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 3.

reconstrucción consciente que exige desmontar las categorías heredadas, revisar las formas en que se ha narrado la historia del arte y asumir que muchas de esas categorizaciones dadas por válidas están sostenidas por ausencias, subjetividades o desconocimiento. Las trayectorias de Luisa Roldán, Josefa de Ayala o las hermanas Cueto, lejos de ser episodios marginales, revelan una participación profesional, intelectual y técnica que desafía las versiones oficiales. Incluso cuando en su propia época les fue complejo integrarse en una estructura gremial que, de por sí, validaba el talento masculino, dándolo por único aceptado frente al femenino. La historiografía, hoy, está siendo capaz, gracias a las ‘reparaciones’ que se efectúan en las últimas décadas, de integrarlas a todas e, incluso, de reformular las historias de las artes a partir de ellas.

La literatura artística del Barroco –y sus prolongaciones decimonónicas y contemporáneas– muestra, así, una doble condición: por una parte, refleja los límites del pensamiento estético de las distintas épocas históricas; y, por otra, ofrece, como archivo memorialístico que es, la oportunidad de ejercer una mirada desde la ecuanimidad, permitiendo el cuestionamiento de los fundamentos del canon. En este cruce entre lectura crítica y responsabilidad historiográfica se sitúa este trabajo que, en absoluto, queda cerrado. Al contrario, supone una invitación más –en la misma línea en la que destacadas firmas llevan un tiempo trabajando– a seguir interrogando las formas en las que se construye el conocimiento artístico y los cuerpos que, aún hoy, quedan fuera de su representación más ortodoxa.

## 6. REFERENCIAS

- AA.VV. (2000): *María y Luciana de Cueto y Enríquez de Arana. Las Cuetas. Vida y obra*, Montilla, Ayuntamiento de Montilla.
- ARANDA BERNAL, A. (2007): “Ser mujer y artista en España en la Edad Moderna” en *Roldana. Catálogo de la exposición*, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 33-54.
- ARANDA BERNAL, A.M. (2005): “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna”, *Goya: Revista de arte*, 301-302, pp. 229-240.
- BASSEGODA I HUGAS, B. (2004): “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII: ciclo de conferencias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Real Academia de España en Roma, pp. 89-114.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1973): *Pedro Roldán: maestro de escultura*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

- BIRRIEL SALCEDO, M. (1998): "Mujeres y género en la España del Siglo de Oro", Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua", Granada, Universidad de Granada, pp. 37-56.
- BLASCO ESQUIVIAS, B. (2021): "Figuras de papel: las mujeres en el Parnaso Español (Madrid, 1724) de Antonio Palomino", *Las mujeres y las artes: Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, Madrid, Abada, pp. 359-391.
- BOCCACCIO, G. (1967): *De claris mulieribus*, ca. 1391-1362. Edición de ZACCARIA, V., Milán, Mondadori.
- BOCCACCIO, G.: *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, Alemán de Constancia, 1494. Edición electrónica de CANET, J.L. (1997): <https://parnaseo.uv.es/le-mir/textos/mujeres/index.html>
- CARDUCHO, V. (1979): *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, 1633. Edición de CALVO SERRALLER, F., Madrid, Turner, 1979.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- CHADWICK, W. (2020): *Mujeres, arte y sociedad*, Madrid, Akal (5ª ed.).
- DABBS, J.K. (2009): *Life Stories of Women Artists: 1550-1800: An Anthology*, Farnham, Ashgate Publishing Limited.
- DA COSTA MEESEN, F. (ca. 1696): *Antiguidade da arte da pintura, sua nobreza, divino e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artifices*.
- GARCÍA ABELLÁN, J., y MONTOYA MELGAR, A. (1976): *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII y recopilación de ordenanzas*. Academia Alfonso X El Sabio.
- GARCÍA BAEZA, A. (2019): "Luisa de Valdés y la devoción fernandina", *Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano*, Santiago de Compostela y Sevilla, Enredars, pp. 241-256.
- GARCÍA HIDALGO, J. (2006): *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*. 1693. Edición crítica Valencia, Universidad Politécnica-Tératos.
- GARRAMIOLA PRIETO, E. (1982): *Montilla: guía histórica, artística y cultural*, Córdoba, El Almendro.
- GARRARD, M. D. (2023): *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, Londres, Reaktion Books.
- GARRARD, M. D. (1989): *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press.
- HALL-VAN DEN ELSEN, C. (2018): *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- HALL-VAN DEN ELSEN, C. (2024): *Gender and the Woman Artist in Early Modern Iberia*, Londres y Nueva York, Routledge.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1967): *Josefa de Ayala: pintora ibérica del siglo XVII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.

- HIDALGO FERNÁNDEZ, F. (2022): “Empresarias, vendedoras, artesanas y ‘maestras silenciosas’. Las mujeres en la artesanía platera de Málaga (siglo XVIII)”, *TRAMA: Los trabajos de las mujeres en la Andalucía Moderna*, 1.
- HIDALGO FERNÁNDEZ, F. (2022): “En los márgenes del gremio: mujeres y relaciones de género en los hogares del artesanado platero del reino de Granada (siglo XVIII)”, *Ganarse la vida: género y trabajo a través de los siglos*, Madrid, Dykinson, 2022.
- JIMÉNEZ BARRANCO, A. L. (2000): “El ‘Rincón de las Beatas’. Casta y taller de ‘Las Cuetas’, *María y Luciana de Cueto y Enríquez de Arana. Las Cuetas. Vida y obra*, Montilla, Ayuntamiento de Montilla, 2000.
- JIMÉNEZ BARRANCO, A. L. (2015): ‘Las Cuetas’ según el historiador Lucas Jurado y Aguilar. <https://perfilesmontillanos.blogspot.com/2015/08/las-cuetas-segun-el-historiador-lucas.html>
- LAVÍN GONZÁLEZ, D. (2018): “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: un mapa a través de la historiografía española”, *Anales de Historia del Arte* 28, pp. 69-85.
- LÓPEZ BARAHONA, V. (2019): “Mujeres y marco gremial en Madrid durante la Edad Moderna: la política sexual del privilegio”, *Artesanos, gremios y género en el sur de Europa (siglos XVI-XIX)*, Barcelona, Icaria, pp. 127-149.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M.L.F. (2000): *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, Madrid, Narcea.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1984): *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ, J. (1866): *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- MEXÍA, P. (2003): *Silva de varia lección*, 1550. Edición de LERNER, I., Madrid, Castalia.
- NAVARRETE PRIETO, B. y OLIVEIRA CAETANO, J. (Dirs.) (2023): *Identidades comparadas. Pintura española en Portugal*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.
- NOCHLIN, L. y SUTHERLAND HARRIS, A. (1976): *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.
- NOCHLIN, L.: “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Art News* 69, pp. 22-39.
- PACHECO, F. (1694): *Arte de la pintura*.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1796): *El museo pictórico y la escala óptica III: El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha.
- PARKER, R. y POLLOCK, G. (1986): *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora Press.
- PELLICER ROCHER, V. (2014): *El Museo de las clarisas/Museu de les clarisses de Gandia. Un legado artístico de los Borja/Borgia*, Duques de Gandia, CEIC Alfons el Vell.
- PÉREZ DE MOYA, J. (1583): *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo genero de virtudes*, Madrid, Imprenta de Francisco Sánchez.
- PERYM, D. de F. (1736): *Theatro heroino, abecedario historico e catálogo das mulheres illustres em armas, letras, accoens heróicas e artes liberais* (Tomo I), Lisboa, Na Oficina da

- Música de Theotônio Antunes Lima. Imprefora da Sagrada Religião de Malta, debaixo da Proteção dos Patriarcas S. Domingos e S. Francisco.
- PLINIO SEGUNDO, C. y TORREGO, M.E. (2001): *Textos de historia del arte* (2ª ed.), Madrid, Antonio Machado Libros.
- POLLOCK, G. (1988): *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, London, Routledge.
- RODA PEÑA, J. (2012): *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)*, Madrid, Arco/Libros.
- SÁIZ VIÑALS, A. (2005): *La vida escrita por una beata del siglo XVII: Estefanía de la Encarnación*, Universidad de Burgos.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2020): "Tradición retórica en las vidas de Antonio Palomino: esquemas biográficos y extravagancia del artista en El Parnaso español pintoresco laureado (1724)", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 26, pp. 317-331.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (2016): "Escultura barroca en clave de género: algunas reflexiones y propuestas de investigación", *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento* (Vol. 1), Antequera, Exlibric, pp. 87-103.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (2025): "Mujeres en los talleres artísticos desde el Medievo: una mirada a la situación que se vivió en Andalucía", *Mujeres artistas y promotoras en Andalucía (número especial de Andalucía en la Historia)*, 86, pp. 8-13.
- SANTOS, M.J. (2007): *As Mulheres nas Pinturas de Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi: A Nudez, o Vestuário e os Tecidos como Instrumentos da Sensualidade Barroca* (Tesis Doctoral), Lisboa, Universidade Aberta.
- SERRÃO, V. (2013): "Josefa d'Óbidos (1630-1684): a pintora, 'mulher emancipada que nunca cazou', e o elogio da inocência", *Mulheres Pintoras em Portugal, de Josefa d'Óbidos a Paula Rego*, Lisboa, Esfera de los libros, pp. 17-39.
- SERRÃO, V. (2000): *A pintura devocional de Josefa de Óbidos. Arte e espiritualidade em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Coluste Gulbekian.
- VASARI, G. (1550): *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Edición de MILANESI, G. vol. VI.
- WIESNER-HANKS, M. E. (2008): *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, University Press.

Rocío SOTO DELGADO

Javier GONZÁLEZ TORRES

Universidad de Málaga. IGIUMA