



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD DE GRANADA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN TUTELA DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO-ARTÍSTICO. EL LEGADO DE AL-ÁNDALUS

TRABAJO FIN DE MÁSTER



**MUJERES ARTISTAS EN LA ESPAÑA MODERNA, ENTRE LA
INVISIBILIDAD Y EL OLVIDO. EL CASO DE LAS HIJAS DEL
ESCUADOR PEDRO DE MENA.**

Presentado por:

D./D^a. Elena Márquez Cabrera

Curso académico 2020 / 2021

Resumen

En el siguiente trabajo de fin de máster vamos a realizar un análisis de la situación de la mujer en la realidad social que marcaba la Edad Moderna, poniendo el foco, especialmente, en aquellas mujeres que practicaban el arte y que, además, entraban en religión. Para ello, nos centraremos en la figura de Andrea de Mena y Claudia de Mena, dos mujeres de contrastado talento que, sin embargo, han permanecido y permanecen a la sombra de su padre, el también escultor Pedro de Mena; en un intento de dar visibilidad a la mujer artista, además de defender la integración plena de las hijas del escultor en su taller.

Abstract

In the following master's thesis, a study on the situation of women in the Modern Age society, it's purpose, as well as an analysis of those women who practiced art and who also are nuns. To do this, we will focus on the figure of Andrea de Mena and Claudia de Mena, two women of proven talent who, however, have remained and remain in the shadow of their father, the also sculptor Pedro de Mena; in an attempt to give visibility to the female artist, in addition to defending the full integration of the sculptor's daughters in his art studio.

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. MUJER Y ARTE EN LA ESPAÑA MODERNA.....	8
3. EL CONVENTO DEL CÍSTER EN LA MÁLAGA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. MUJER, ARTE Y CLAUSURA.....	16
3.1. FUNDACIONES CISTERCIENSES EN MÁLAGA.....	18
3.2. LA VIDA CONVENTUAL.....	22
3.3. LAS HIJAS DE MENA Y EL CÍSTER.....	26
3.4. LA REGLA DEL CÍSTER.....	28
3.5. PROFESAS ARTISTAS.....	31
4. ANDREA DE MENA Y CLAUDIA JUANA DE MENA.....	36
5. LA OBRA DE ANDREA DE MENA Y CLAUDIA JUANA DE MENA.....	46
6. CONCLUSIÓN.....	55
7. BIBLIOGRAFÍA.....	59

1. Introducción.

El objetivo fundamental del presente trabajo es conocer la situación social del artista, unido a la situación social de la mujer, y como ambas confluyen en la realidad que éstas vivían en la España de la Edad Moderna. Se añade a esta ecuación un tercer elemento de análisis: cómo se resolvía esta coyuntura cuando estas mujeres dedicadas al arte decidían entrar en religión.

Para ello, nos centraremos en la figura de Andrea de Mena y Claudia de Mena, dos mujeres que, pese a su contrastado talento, vivieron y han permanecido, tanto en el imaginario colectivo, como en los estudios dedicados al arte y su historia, en el olvido y siempre a la sombra de su afamado padre, tratando así, con este trabajo, de hacer justicia con estas artistas del pasado que, algún día y gracias a los estudios desde la perspectiva de género, tendrán en la historiografía y en el recuerdo de todos y todas, el lugar y el reconocimiento que merecen.

Así, la justificación para la elección de este tema se basa, principalmente, en la pregunta que, tras años de formación en Historia y, en menor medida, en Historia del arte, me ha rondado siempre la cabeza ¿dónde están ellas? Continuamente hemos estudiado la figura de numerosos hombres que contribuyeron, desde el arte, la ciencia, o la filosofía, en el avance de la sociedad; son numerosas las fuentes que hablan de ellos, que ensalzan, idolatran, o cuestionan su figura pero, pese al papel fundamental que la mujer ha desempeñado a lo largo de la historia, parece que en la historiografía y en las aulas no hay tiempo para ellas.

Prueba de ello es la dificultad a la hora de abordar este ámbito de investigación, a consecuencia de la falta de publicaciones monográficas o de datos relativos a sus vidas y obra, teniendo que recurrir continuamente al estudio de documentos relativos a los hombres con los que éstas mujeres desarrollaron su actividad artística, en este caso, a los estudios sobre Pedro de Mena. Todo esto pone de manifiesto la necesidad de una mayor investigación y divulgación en éste ámbito, para recuperar la figura de numerosas mujeres que, como Andrea de Mena y Claudia de Mena, fueron fundamentales e influyeron en el desarrollo y la evolución de la cultura, la historia, la sociedad y la mentalidad.

En cuanto al marco temporal, nos hemos ceñido a la situación de la mujer, la mujer artista y la mujer religiosa, dentro del periodo que corresponde a la Edad Moderna, centrándonos especialmente en el siglo XVII, por ser éste el periodo en el que Andrea de Mena y Claudia de Mena vivieron y desarrollaron su producción artística.

Así, para el estudio y el análisis de estas cuestiones hemos recurrido, principalmente, a fuentes bibliográficas de diferentes historiadores e historiadores del arte, junto al uso de fuentes primarias relativas a la documentación generada por el convento malagueño del Císter en el que tomaron votos perpetuos Andrea de Mena y Claudia de Mena, custodiada ésta en el Archivo Municipal de Málaga, junto con diversos documentos notariales sobre Pedro de Mena que se conservan en el Archivo Histórico Provincial de dicha ciudad.

De esta manera, la metodología empleada para éste trabajo ha consistido, fundamentalmente, en una revisión bibliográfica de las publicaciones existentes sobre el tema abordado en este estudio; un análisis de las fuentes primarias, junto con el estudio de las publicaciones de figuras destacadas como Ricardo de Orueta, o las de mujeres fundamentales en la defensa y la visibilidad de la mujer, como Lidia Falcón o Ángeles Caso para el marco teórico. Intentando, en este trabajo de revisión y estado de la cuestión, aplicar nuevos enfoques limitando, la actual situación de pandemia, otras acciones de investigación.

Para ello comenzaremos analizando la situación de la mujer en la España moderna, las dificultades, los prejuicios y los numerosos obstáculos a los que tuvo que hacer frente, luchando siempre contra todo y todos; además de analizar la raíz histórica de esta situación que sufría este colectivo desde tiempo atrás. Acabando, finalmente, en este primer epígrafe, con el estudio y análisis de la mujer, en concreto la mujer artista, en el periodo histórico estudiado, la Edad Moderna.

Tras esto, y una vez contextualizado el papel y la situación de la mujer, y de la mujer artista, en la España moderna, comenzaremos a trazar como se resolvía esta circunstancia cuando estas mujeres dedicadas al arte decidían tomar votos, poniendo el foco en el convento malagueño del Císter por ser éste en el que decidieron profesar las hijas del escultor granadino, mostrando como el caso de Andrea de Mena y Claudia de Mena no fue una excepción y fueron varias las mujeres que encontraron tras los muros del convento la libertad para desarrollar su arte.

A continuación, y ya en los dos últimos epígrafes de esta investigación, abordaremos el caso concreto de Andrea de Mena y Claudia de Mena. Comenzando así por una pequeña biografía de ambas hermanas, haciendo siempre referencia al inicio y el desarrollo de su relación con el arte, unida ésta desde el comienzo al taller de su padre Pedro de Mena.

Por último y previo a la exposición de las diferentes conclusiones tras el análisis de todas las cuestiones planteadas en este trabajo, se estudiarán las diferentes obras de arte que se le atribuyen a las hijas del escultor granadino, con el objetivo, además de dar visibilidad a estas dos artistas, de mostrar la integración de ambas hermanas en la estructura del taller paterno y su probado talento para el arte.

2. Mujer y Arte en la España Moderna.

El Renacimiento, la era de los descubrimientos geográficos, la Reforma religiosa que produjo la división de la Cristiandad, y la superación del feudalismo político por parte de las monarquías absolutistas, configuraron un marco general de relaciones distinto del preexistente, que caracterizó a la Edad Moderna en Europa y España, y cuyos límites se sitúan tras la crisis de la Baja Edad Media y las Revoluciones industrial y liberal del siglo XVIII.

El comienzo de la Edad Moderna trajo consigo la llegada del Renacimiento y el Humanismo, con un sentimiento de renacer de la cultura clásica de la Antigüedad, con el resurgir de las letras clásicas, el antropocentrismo, y la proclama de la razón como único medio válido para alcanzar la verdad de las cosas.

Entre continuas guerras, absoluto fervor religioso, lujos, hambrunas, y epidemias, transcurrió uno de los siglos del Barroco, el siglo XVII; una época de ambiciones imperiales, de monarquías autoritarias, de complicada y frondosa administración, y de larguísimos y enrevesados tratados diplomáticos.

Tiempo atrás, cuando se hacía alusión al Barroco se entendía únicamente como estilo artístico o literario. Pero hoy el concepto ha cambiado y se extiende a todos los ámbitos del contexto histórico del siglo XVII. Para Rodríguez Casado el Barroco es “una forma de entender la vida”¹ y, en este sentido, parece adecuado hablar de una política barroca, de una sociedad barroca, de una diplomacia barroca, o de una administración barroca, ya que a todo llega esa forma de ser que define el siglo.

Un periodo que en España estuvo marcado por la decadencia y la descomposición sobrevenida a la muerte de Felipe II: empobrecimiento económico y financiero, fracasos políticos y militares, debilitación de los sentimientos patrióticos y religiosos, disgregación de la estructura interior con la separación definitiva de Portugal y la rebelión de Cataluña, corrupción administrativa, ineptitud de los monarcas, que entregan el poder a la codicia y arbitrariedad de sus Validos, centralización abusiva de la administración, etc.

¹ CASADO RODRÍGUEZ, V., *De la Monarquía Española del Barroco*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano – Americanos, 1955, pp. 111 – 112.

No obstante, este siglo supuso también la Revolución Científica que significó el cambio del concepto de ciencia cualitativa, basada en la lógica silogística, por la ciencia cuantitativa basada en la lógica experimental. Es el tiempo en el que desarrollaron sus pensamientos filósofos como René Descartes, John Locke, Thomas Hobbes o Montesquieu, tiempos en los que escribieron Calderón de la Barca, Lope de Vega o Luis de Góngora; y en los que desarrollaron su producción artística pintores como Velázquez, Murillo, Rembrandt, Zurbarán y Vermeer o escultores de la talla de Bernini, Pedro Roldán o Pedro de Mena “un siglo que parece un veloz rayo lanzado hacia el futuro, dejando a su paso destrucción y dolor, pero también una asombrosa estela de genialidad”².

El conocido siglo de las “luces”, el siglo XVIII, cierra esta Edad Moderna que estuvo marcada en su última centuria por la soberanía de la razón y que en España se inició con la Guerra de Sucesión que culminó con la llegada al trono español de una nueva dinastía, la Casa de Borbón.

Pero, en todo este devenir de conflictos bélicos, diplomáticos, hambre, y enfermedad, ¿qué pasaba con las mujeres?, mientras ellos, los hombres, investigaban, cambiando las leyes del mundo, creando arte, luchando, y gobernando, ellas, por el contrario, estaban en el espacio doméstico, en el que parecía debía ser el único escenario posible para su desarrollo, obedeciendo, pariendo, y trabajando para contribuir con su familia, bien en la que estaban creciendo, o bien en la que habían creado junto a su marido, en una vida llena de infortunio y sometimiento, que les hacía, tristemente, ser dependientes, pudiendo convertirse el matrimonio en un auténtico infierno.

Prueba de ello es como Teresa de Ávila en su *Libro de las fundaciones*, aludía a la fortuna que tenían las jóvenes que optaban por la toma de hábitos “no conocen la gran merced que Dios las ha hecho en escogerlas para SÍ y librarlas de estar sujetas á un hombre que muchas veces las acaba la vida, y plega á Dios que no sea también el alma”³.

Y es que, la mujer tuvo que convivir, lidiar y cargar con el peso que suponía cumplir con el ideal de mujer que sobre ellas había impuesto la sociedad,

² CASO, A., *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. Barcelona, Editorial Planeta, 2011, p. 248.

³ TERESA DE JESÚS, SANTA., *Libro de las Fundaciones de Santa Teresa de Jesús*. Madrid, Imprenta de la Viuda é Hijo de D. E. Aguado, 1880, p. 254.

profundamente creyente y patriarcal, presionando para que fuesen todo un ejemplo de “virtudes”, buenas conductas, y debida dignidad cristiana: sumisas, obedientes, castas, discretas, pasivas; en una realidad que venía marcada y condicionada por la imposición histórica de culpas y pecados sobre la mujer, y excelencias y virtudes sobre los hombres⁴.

Situación que se vio agravada tras la Contrarreforma de la Iglesia Católica a consecuencia de la ruptura de la cristiandad, que supuso un cambio moral con una religiosidad aún más estricta, en la que la mujer se convertía en la garante de la honra familiar, tal y como quedaba recogido en los postulados del Concilio de Trento, en el que se instaba a éstas, entre otras cosas, a realizar las labores que se consideraban propias de su sexo⁵; teniendo esto una consecuencia directa sobre ellas, en un contexto social caracterizado por un pueblo en su mayoría analfabeto y profundamente creyente, que creía y practicaba la palabra de Dios, el dogma y las sagradas escrituras porque así lo enseñaba la iglesia, creando este pueblo entregado a una intensa devoción católica, un cerco de hierro sobre la vida de las mujeres⁶.

De esta manera, el lugar que para la mujer tenía reservado esta sociedad en la que éstas carecían de toda libertad y cuya vocación natural parecía debía ser la maternidad unida al matrimonio, era tras los muros del hogar, dedicada a la crianza de sus hijos, y el cuidado y la obediencia a su marido; o bien enclaustrada tras los muros de un convento, con la posibilidad de ser, sentir, crear, estudiar, o trabajar, totalmente coartada, incluso desde el propio ordenamiento jurídico, con la aprobación en 1505 de las Leyes de Toro que regulaban hasta las relaciones entre marido y mujer, en las que se indicaban, entre otras muchas cosas, que ellas carecían de legitimación judicial activa y pasiva⁷.

Ejemplo de este control y sometimiento que sobre las mujeres impuso el poder patriarcal, es el de Marietta Robusti; pintora de enorme talento, nació en Venecia donde creció junto a su familia trabajando en el taller familiar de su padre, el también pintor

⁴ CASO, A., ob. cit., p. 181.

⁵ MARLO BARRANCO, L., *Nobleza en femenino. Mujeres, poder y cultura en la España Moderna*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2018, p.121.

⁶ BEL BRAVO, M^a. A., *Mujer y cambio social en la Edad Moderna*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2009, p.120.

⁷ ARROYO MARTÍN, F., “El patrocinio artístico femenino en la Edad Moderna a través del caso de D^a Policena Spínola (1600 – 1638), Marquesa de Leganés”, en IGLESIAS RODRÍGUEZ, J.J., PÉREZ GARCÍA, R.M., FERNÁNDEZ CHAVES, M.F., (eds), *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, p. 2529.



Ilustración 1: Dama Veneciana, Marietta Robusti. Fuente: Museo del Prado.

Jacopo Robusti, más conocido por el Tintoretto. La fama que su hija alcanzó como retratista [Ilustración 1] fue tal que las Cortes de España y Austria se interesaron por ella. Así, Felipe II la invitó a su Corte en calidad de pintora. Sin embargo su padre, reflejo de la nula libertad que tenían las mujeres en la Edad Moderna, no solo no dio el permiso, sino que le buscó un esposo, Jacopo d'Augusta, a quien quedó prometida con la terrible condición de no volver a salir de la casa del Tintoretto durante su vida⁸.

No obstante, esta situación era algo diferente para las mujeres que pertenecían a los estratos sociales más altos; jóvenes de la nobleza que, aunque fueron una excepción, desde su posición y gracias a su valentía, gozaron de un destino extraordinario para una mujer en cualquier época y, por supuesto, también en la España de la Edad Moderna.

Éstas reinaban y gobernaban Estados, encontraban más facilidades para acceder a formación, fundaban órdenes religiosas, aprendían a leer y escribir, aunque cabe aclarar, que la formación que éstas recibían estaba condicionada por las diferencias que el sexo imponía, siendo educadas según los estándares que la sociedad marcaba, tratadas, no obstante y de igual manera, como objetos con los que negociar, piezas fundamentales en las estrategias de estas familias nobles para obtener a costa de ellas beneficios económicos y sociales pues⁹,

Desde la más remota antigüedad, el hombre ha usado a la mujer, en cuanto ésta podía suponer un objeto de cambio, una fuente de placer, un animal reproductor. Reconocerle personalidad propia al otro sexo era renunciar definitivamente al título de rey de la creación, a la supremacía absoluta como ser y como sexo¹⁰.

María Manrique de Lara Figueroa, esposa del Gran Capitán, es un claro ejemplo de mujer noble que, en este caso, mantuvo una estrecha vinculación con el patrocinio

⁸ CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Ediciones Destino S.A., 1992, p. 16.

⁹ MARLO BARRANCO, L., ob. cit., p. 115.

¹⁰ FALCÓN, L., *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*. Barcelona, Fontanella S.A., 1969, p.59.

artístico. Perteneciente al linaje de los Manrique, hecho que la vinculaba directamente a la dinastía Trastámara, desempeñó un papel fundamental en la producción de arte renacentista andaluz durante las primeras décadas del siglo XVI, siendo una de las principales introductoras del Renacimiento en Granada, dejando consigo un extraordinario legado artístico y cultural¹¹.

Así, la historia social de la mujer ha estado y está marcada por la lucha continua por lograr reconocimiento, dignidad, visibilidad, tener voz, conseguir ser escuchada y respetada, después de ser infravalorada en su ser y en sus capacidades cognitivas y físicas por una identidad impuesta que respondía a relaciones de poder no igualitarias, desarrolladas ya desde la antigüedad pues ya decía Aristóteles “entre los sexos, el macho es por naturaleza superior y la hembra inferior; el primero debe por naturaleza mandar y la segunda obedecer”¹², con una manipulación directa del poder patriarcal sobre el resto de poderes y ámbitos de la sociedad, que derramaban esta imagen en el imaginario colectivo, para definir a la mujer en negativo frente al modelo positivo del hombre¹³.

Grandes pensadores, teólogos, juristas, moralistas, quienes ostentaban poder y, por tanto, influencia, vertieron durante siglos la idea de la mujer como un ser de naturaleza débil, manipulable, perverso e irracional, al que era necesario someter y amparar bajo la eterna custodia de un hombre; lanzando este mensaje desde la propia cristiandad con el mito de la creación en el que Eva, que nace de la costilla del hombre, al contrario que éste que fue creado por Dios, es culpable de comer el fruto prohibido, del que ambos comieron, sin embargo Adán no fue considerado igual de perverso que Eva; culpable Pandora de abrir la caja y liberar todos los males que sacuden a la humanidad, sirviendo, todo esto y a lo largo de la historia, como sustento teológico a la creencia de la innata inferioridad y maldad femenina¹⁴.

Así, en este difícil contexto, con todo en contra y nadando a contracorriente, vivió la mujer en la Edad Moderna. Ésta situación de opresión y represión que sufrió este colectivo en este periodo histórico, al igual que en los anteriores y, en menor

¹¹ MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N., “María Manrique de Lara. La duquesa y la introducción del Renacimiento italiano en Granada”, *Atrio*, 21, 2015, pp. 41 y 42.

¹² ARISTÓTELES, *Política*. Libro 1, 1254, 10 ss.

¹³ LÓPEZ BELTRÁN, M^a. T., *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*. Madrid, Universidad de Málaga, 1999, p. 189.

¹⁴ CASO, A., ob. cit., pp. 28 – 29.

medida, en el posterior, se reflejó en la formación, la educación, el trabajo, las relaciones interpersonales y, por supuesto, en el arte.

Un arte femenino llevado a cabo por aquellas valientes que fueron capaces de tomar la palabra, sin esperar ningún reconocimiento a cambio, a sabiendas que, seguramente, nadie se lo daría, en contra del discurso dominante, y que estuvo postergado a un papel de subordinación.

Y es que, el acceso de las mujeres a la práctica artística durante el Antiguo Régimen fue muy restringido tanto en España como en el resto de Europa. Son muy pocos los casos de mujeres que pudieron integrarse en una profesionalización real y las que lo lograban, lo hacían de la mano de un hombre; la mayoría de ellas hijas de artistas que recibieron su formación en el taller familiar en el que trabajaban y aprendían, aunque muchas de ellas quedaban relegadas al ejercicio de prácticas y técnicas que se consideraban “menores” realizando labores propias del trabajo privado en el taller, lejos de las tareas que implicaban mayor relación social, siendo muy pocas las que procedían de otros entornos¹⁵.

De estas mujeres que pudieron aprender el oficio en los talleres familiares, muchas de ellas decidían, sin embargo, dedicar su vida a la contemplación y la oración, tomando hábitos, poniendo su talento al servicio de la orden en la que profesaban, o bien, por el contrario, decidían abandonar la práctica artística; al igual que ocurría con otras mujeres artistas tras el matrimonio. Las que, por el contrario, sí decidieron continuar en el mundo del arte, vieron lastrado su completo aprendizaje por las limitaciones de acceso a formación¹⁶.

Fueron muy pocas las mujeres artistas que durante este periodo lograron romper con el anonimato y alcanzaron el reconocimiento suficiente para que sus nombres no hayan caído en el olvido, siendo recordadas por las crónicas. No obstante, esta situación no llega a ser del todo real. Sin bien es cierto que aunque un reducido número de mujeres artistas consiguieron romper con el silencio impuesto durante el Antiguo Régimen, hoy, cuando hablamos o estudiamos el panorama artístico de la Edad Moderna, los nombres que surgen en la memoria colectiva son los mencionados al

¹⁵ FREIXA, M., “Las mujeres artistas. Desde la Revolución Francesa al “fin de siglo”, en SAURET, T., (coord.), *Historia del Arte y mujeres*. Málaga, Universidad de Málaga, 1996, p. 71.

¹⁶ FREIXA, M., ob. cit., p.78.

comienzo del epígrafe, volviendo a olvidar a estas mujeres, seguramente por la escasa repercusión que han tenido en la historiografía artística.

Otras, pese a que lo intentaron, ni siquiera lograron esa visibilidad y han permanecido, y permanecen, en la sombra, entre silencios y ausencias que, en realidad, no fueron tales, pues existieron pintoras, escultoras, escritoras o poetisas, pero su memoria se fue ocultando y sus huellas son hoy muy difíciles de seguir¹⁷.

Una de estas mujeres valientes que rompieron moldes, a pesar de tener todos los prejuicios en su contra, y cuya memoria aún pervive, fue la escultora sevillana del siglo XVII Luisa Roldán. Conocida popularmente como “Roldana”, el estudio de su vida y su obra nos brinda la oportunidad de conocer y profundizar en la vida y la creación artística de sus coetáneas.

Y es que es fundamental estudiar las condiciones históricas concretas en las que el artista ha desarrollado su obra, circunstancia que se vuelve aún más importante en el caso de la mujer, ya que Luisa Roldán no fue una excepción en la práctica artística durante el Barroco, pero su singularidad se encuentra en las condiciones que dieron lugar a su visibilidad durante su vida y a su recuerdo en los siglos posteriores¹⁸.

Luisa Roldán contó con la suerte de nacer en el seno de una familia que tenía el arte como oficio salvando, de esta manera, dos de los principales escollos que encontraba la mujer para poder dedicarse al arte de manera profesional [Ilustración 2]:



Ilustración 2: El éxtasis de María Magdalena, Luisa Roldán.
Fuente: Hispanic Society

acceder a formación y hacerlo en el ámbito privado, el destinado a las mujeres, cumpliendo así con las normas sociales establecidas. Desde muy joven la escultora sevillana mostró su fortaleza y su firme convicción de disponer de su vida a su manera, negándose a contraer matrimonio con la persona que su padre le había elegido, llevando incluso el

¹⁷ SAURET, T., “Mujeres creadoras en la Edad Moderna”, en SAURET, T., (coord.), *Historia del Arte y mujeres*. Málaga, Universidad de Málaga, 1996, p. 43.

¹⁸ ARANDA BERNAL, A., “Ser mujer y artista en España en la Edad Moderna”, en TORREJÓN DÍAZ, A., Y ROMERO TORRES J. L., (coord.), *Roldana*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, p. 34.

asunto ante los tribunales de justicia que le dieron su apoyo, casándose con quien ella había decidido, en este caso, con el también escultor Luis Antonio de los Arcos; hecho que ayudó a su visibilidad ya que éste tenía capacidad ante el gremio al que ella, por ser mujer, no podía pertenecer, firmando los contratos de las obras que Luisa Roldán realizaba tras abandonar la tutela de su padre. Fue tal su talento que llegó a convertirse en escultora de Cámara de Carlos II y Felipe V, siendo la primera mujer que recibía tal título.

Una escultora de enorme talento y que, sin embargo, tuvo un triste final. La falta de encargos y los retrasos en los pagos por parte de la Corona le permitían vivir a duras penas, llegando a escribir al monarca suplicándole dinero o alimento, muriendo en la más absoluta pobreza en 1706. Y es que, prefirió vivir en la miseria que regresar al taller paterno¹⁹.

Todo esto hace que “La Roldana”, al contrario que otras creadoras, no haya tenido que esperar a que las investigaciones desde la perspectiva de género le dieran el reconocimiento y espacio que merece en la historia del arte²⁰.

La casuística tan concreta que se dio en la vida de Luisa Roldán, fundamental para que los historiadores del arte no la hayan olvidado, rara vez se ha repetido entre otras mujeres creadoras, formando así parte del pequeño grupo de artistas que, en diferentes lugares de Europa, lograron alcanzar el éxito, haciéndose un hueco entre el selecto grupo de hombres artistas²¹.

¹⁹ CASO, A., ob. cit., p. 249.

²⁰ ARANDA BERNAL, A., ob. cit., pp. 35 – 36.

²¹ *Ibid.*, p. 37.

3. El Convento del Císter en la Málaga de los siglos XVII y XVIII. Mujer, arte y clausura.

En la realidad social que caracterizaba la Edad Moderna, las hijas del escultor granadino Pedro de Mena, Andrea y Claudia de Mena, tuvieron que compaginar dos escenarios contrapuestos: ser mujer y ser artista. Y es que, el destino de cualquier mujer era supeditar su vida y vivir a la sombra y el sometimiento de un hombre, circunstancia ésta que, en el caso de la mujer artista, se traducían, salvo excepciones, en el abandono o el desarrollo de la actividad artística de manera casi anónima.

Dentro de esas excepciones se encontraban aquellas mujeres que tuvieron la suerte de nacer en el seno de una familia que tenía el arte como oficio y que, sin embargo, y pese a contar con el taller familiar en el que trabajaban, aprendían y ayudaban, decidieron abandonar el mismo para dedicar su vida a la oración, la contemplación, el silencio y la obediencia a Cristo, desarrollando su actividad artística de manera altruista en las clausuras conventuales al servicio de las órdenes religiosas en las que profesaron, sometidas, no obstante y de igual manera, a otro hombre, un hombre imperceptible, etéreo, en este caso a Dios²².

Dedicar la vida a la clausura, la soledad, el aislamiento y a servir a Dios podía responder a diversas cuestiones dentro de una sociedad en la que la mujer apenas tenía oportunidades de crecimiento y realización personal. La fe, la vocación, la espiritualidad y el acercamiento a Dios es hoy una de las motivaciones principales, si no la única motivación, para que una mujer decida dedicar su vida a la unión mística con la divinidad mediante el ascetismo o la devoción pero, en la España del siglo XVII, podían ser muchas las razones que llevaban a una mujer a la toma de votos y a profesar en un convento.

Ésta decisión podía responder a un intento de limpiar el honor difamado, ya sea personal o familiar; bien podía estar motivada por la alta estima en la que se tenía el estado religioso en la España del Antiguo Régimen, lugar en el que proteger la virginidad y la honestidad de las jóvenes de más alta cuna²³ pues, cómo señalaba Fray

²² SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Escultura barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación”, en FERNÁNDEZ PARADAS, R., (coord.), *Escultura Barroca Española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento, volumen I*. Antequera, ExLibric, 2016, p. 91.

²³ SÁNCHEZ LORA, J.L., *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 149.

Luis de León, “la mujer es de su natural flaca y deleznable más que ningún otro animal”²⁴, por lo que el convento era el lugar perfecto para la salvaguarda de tan valiosa virtud, ya que, y volviendo a citar a Fray Luis de León, “ramo de deshonestidad es en la mujer casta el pensar que puede no serlo, o que en serlo hace algo que le deba ser agradecido”²⁵, ambas afirmaciones pruebas del pensamiento misógino del momento.

Otras mujeres acababan dedicando su vida a la clausura por cuestiones económicas, ya que, pese a la elevada cuantía de la dote a pagar al ingresar en un convento, lo que hacía que muchas de las novicias fuesen de clase alta, esta dote era menor que la del matrimonio. Cabe recordar que el obstáculo económico que suponía dicha dote impedía la toma de hábitos a muchas mujeres que no disponían de recursos suficientes, obstáculo éste al que no se tenían que enfrentar los hombres que tomaran la decisión de ingresar en un convento, ya que en las órdenes masculinas no era necesaria la entrega de la mencionada dote, encontrando más facilidades para entrar en la vida religiosa²⁶.

No obstante, dejando atrás esta última cuestión, pese a todas las casuísticas anteriormente descritas, la vocación era el elemento fundamental que empujaba a muchas mujeres a la vida conventual, vida que eligieron las hermanas Andrea y Claudia de Mena.

De esta manera, en la Málaga del siglo XVII, caracterizada por ser una ciudad-convento con veinticinco de ellos establecidos a lo largo de su casco urbano y en las zonas limítrofes, y que configuraron el urbanismo y la vida cotidiana y devocional de la Málaga de la Edad Moderna; había varios conventos femeninos que acogían a aquellas mujeres que optaban por una vida de clausura lejos del mundo terrenal. Así, éstas podían profesar en el Convento de monjas Carmelitas de San José, fundado en 1585; en el de Nuestra Señora de la Paz, que en 1518 recibió licencia del obispo Ramírez de Villaescusa; el Convento Real de la Purísima Concepción de Religiosas de Santa Clara, cuya fundación se sitúa a comienzos del siglo XVI; el de Agustinas Recoletas, fundado en 1631; el Convento de Religiosas Capuchinas, fundado en 1697; el Convento de Dominicanas del Arcángel San Miguel, establecido en 1650; y, por último, el Convento de

²⁴ FRAY LUIS DE LEÓN, *La perfecta casada*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1980, p. 26.

²⁵ FRAY LUIS DE LEÓN, ob. cit., p. 32.

²⁶ GÓMEZ GARCÍA, M^ª. C., *Instituciones religiosas femeninas malagueñas en la transición del siglo XVII al XVIII*. Málaga, Excma. Diputación Provincial de Málaga, 1986, p. 32.

Recoletas Bernardas, cuya fundación debemos al obispo D. Luis García de Haro y del que, tras una división motivada por diversas disidencias entre las monjas del mismo, surgieron el Monasterio de la Encarnación y el Convento del Císter, siendo este último la orden en la que decidieron profesar las hermanas Andrea y Claudia de Mena²⁷.

3.1. Fundaciones cistercienses en Málaga.

La fundación de este convento en la ciudad malacitana se sitúa a finales del siglo XVI y, aunque las fuentes no dejan clara la fecha exacta de la misma, todo parece indicar que fue en la última década de 1500 cuando el obispo don Luis García de Haro realizó, bajo el nombre de Jesús y María, la primera fundación de lo que fue una casa de recogidas y arrepentidas ubicada en la calle Cinco Bolas, junto a la Iglesia de San Juan, con el objetivo de acoger a mujeres que querían, o debían, reconducir su vida logrando así expiar su culpa y corregir sus conductas²⁸, acogiendo a 13 mujeres que dejaban atrás su anterior vida “desviada y deshonestas”²⁹.

Fue tras la muerte del citado obispo y ya en el siglo XVII cuando la casa de recogidas y arrepentidas se constituye definitivamente como convento cisterciense, estando al frente del episcopado malagueño Juan Alonso de Moscoso que dio su aprobación y licencia ya que tras el Concilio de Trento toda fundación debía contar con la misma, sin la cual dicha fundación no tendría ningún tipo de validez, siendo considerada nula.

Y es que, antes de la llegada de Juan Alonso de Moscoso al obispado de la ciudad, el convento había estado regido por el canónigo Diego Fernández Romero, encargado de velar por el mismo, tanto en lo material como en lo espiritual, cargo que desempeñó por mandato del Cabildo pues, en un principio, esta nueva institución iba a quedar bajo la regla de las Carmelitas Descalzas pero como consecuencia de la

²⁷ MENDOZA GARCÍA, E., “La clausura femenina en España en el siglo XVII a través de los manuales de escribanos y documentos notariales de Málaga”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., (coord.), *La clausura femenina en España: actas del simposium*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 2004, p. 248.

²⁸ MARCHANT RIVERA, A., “El Libro Mudéjar de la Abadía de Santa Ana del Císter”, en MUNITA LOINAZ, J.A., Y LEMA PUEYO, J.A., (coord.), *La escritura de la memoria: libros para la administración*. Vitoria, Universidad del País Vasco, 2012, p. 199.

²⁹ La definición Covarrubias nos ayuda a comprender el objetivo de estas casas de arrepentidas “convertida, la muger errada, que se arrepiente de su mala vida, y se recoge. De estas ay casas, que llaman de arrepentidas. [...] Conversión del pecador, como la conversión de la Madalena”. COVARRUBIAS OROZCO, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Tesoro de la lengua castellana o española, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 236.

existencia en Málaga de una comunidad que ya se regía por dicha orden, el padre provincial de la misma denegó la autorización, “no pareciendo conveniente que hubiese dos conventos de carmelitas”³⁰.

Debido a esta circunstancia, finalmente el obispo Moscoso optó por la orden del Císter y la Regla de las Recoletas Bernardas, adquiriendo su definitiva configuración como convento cisterciense en 1604. La decisión del obispo por esta orden pudo estar influenciada por la buena acogida que tuvo en Valladolid la nueva fundación de Recoletas Bernardas del Císter, siendo la madre Catalina de Aguirre, religiosa del monasterio de San Bernardo de Málaga, designada como primera abadesa y fundadora del convento, gracias a cuya mediación las nuevas Constituciones, Estatutos, Reglas y el nuevo hábito son traídos del Convento matriz de Santa Ana de Valladolid³¹.

Todo esto queda recogido en la carta que, en 1856, envía sor Ana de Santo Tomás de Aquino, abadesa del Monasterio de Santa Ana de Valladolid en aquel momento, a las religiosas del Monasterio de Santa Ana de Málaga tras solicitar éstas última información sobre su fundación a la casa matriz de Valladolid:

El monasterio de la ciudad de Málaga es sujeto al Sr. Obispo de Málaga, el cual le fundó; sacó para fundar de este monasterio a la madre sor Catalina de la Encarnación al monasterio de allí de Málaga de la misma Orden de Nuestro Padre San Bernardo; fundóse el año 1604 el verano antes que el de Toledo. Y al margen: fundóse este monasterio de Málaga a dos de julio, día de Nuestra Señora de la Visitación³².

Tanto el monasterio de Santa Ana de Valladolid como el resto de las fundaciones realizadas posteriormente se encontraban bajo la protección de la misma advocación, cuyo motivo respondía a razones espirituales, recogido de la misma manera en la carta enviada por sor Ana de Santo Tomás de Aquino a las religiosas del Monasterio de Santa Ana de Málaga:

³⁰ Archivo Convento Asunción., A.C.A. Libro de fundación del convento de San Bernardo., s.f. Publicado por GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., *Orígenes y extinción del Císter de Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga, p.715.

³¹ GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., *Mujer y clausura. Conventos cistercienses en la Málaga Moderna*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997, pp. 54 – 58.

³² Archivo Municipal de Málaga., A.M.M. Carta de sor Ana de Santo Tomás de Aquino, abadesa del Monasterio de Santa Ana de Valladolid. Enero de 1856.

La advocación del de Málaga es de Señora Santa Ana, y todos los de esta santa Recolección van fundándose con esta advocación y debajo de la devoción de esta gloriosa santa; tiene esta devoción desde que a los principios cuando a la traslación de esta casa, se sirvió Nuestro Señor revelar a un gran religioso de la Orden de San Jerónimo, su nombre el padre Fr. Juan de Santa María, que se serviría su Majestad en que esta casa y las demás de esta santa Recolección que se fundase, fuese la advocación de ellas de los Padres dichosos y bienaventurados, de la gloriosa Virgen su madre y señora nuestra patrona de toda nuestra sagrada Orden³³.

La sede del convento malagueño quedó establecida en la misma casa que, junto a la Iglesia de San Juan, había comprado a finales del siglo XVI el obispo Luis García de Haro, permaneciendo allí hasta que en 1610 se trasladan a una casa en calle Almacenes, de donde nuevamente se trasladan en 1617 a una nueva casa situada en la plazuela del Conde, donde permanecieron durante un largo periodo de tiempo hasta que tuvo lugar la escisión del Convento por los problemas de convivencia surgidos entre las religiosas³⁴.

Y es que, en la ciudad malacitana, y en el caso de los conventos femeninos, los edificios utilizados como tal no estaban pensados para dicho fin, si no que éstos eran adaptados y transformados de otros ya existentes, que en la mayoría de los casos eran donaciones o compras realizadas por las propias religiosas y que, a medida que el convento iba creciendo se iba adaptando a las necesidades que iban surgiendo, ampliándose agregando construcciones a la casa principal.

Ejemplo de esta situación sería la solución que se dio a la ausencia de iglesia tras la fundación del convento. Así, al encontrarse la primera sede en la casa colindante a la Iglesia de San Juan, se optó por habilitar en la misma una reja que comunicase ambos edificios para que las religiosas pudieran acudir a los actos de culto que allí se celebraban sin tener que abandonar la clausura³⁵.

³³ A.M.M., Carta de sor Ana de Santo Tomás de Aquino, abadesa del Monasterio de Santa Ana de Valladolid. Enero de 1856

³⁴ GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., ob. cit., pp. 54 – 58.

³⁵ *Ibid.*: pp. 59 – 62.

Dejando atrás ésta cuestión y volviendo a la fundación del convento, tras el nombramiento de Catalina de la Encarnación como abadesa comienza a estructurarse y a regularse el funcionamiento de la comunidad monástica, tomando el hábito las cuatro mujeres que allí quedaban, comenzando su noviciado tras el cual, y después de un año, recibieron licencia del obispo para poder profesar, llegando poco a poco y como quedó estipulado en su fundación, a la máxima de trece plazas de religiosas.

Con el paso del tiempo el convento consigue que el número de sus religiosas ascienda, previo pago de una dote, y con ello surgen las primeras desavenencias entre las convivientes. Estas discrepancias, entre las religiosas de dote y las de plaza de fundación (sin dote), parecen estar motivadas por la gestión de dicha dote y el nombramiento de cargos dentro de la comunidad, llegando a convertirse estas diferencias en insalvables, motivando que las religiosas comenzasen el proceso que, contando con el consentimiento del nuevo obispo de la ciudad, el cardenal Alonso de la Cueva y Carrillo, llevaría a la división de la comunidad de Recoletas Bernardas dando lugar al Convento de la Encarnación y al nuevo Convento del Císter, que quedó constituido en la casa del anterior Convento de Recoletas³⁶.

La escritura de separación se llevó a cabo el 6 de Octubre de 1650 ante el escribano Alonso de Hordenes y, para que la división de la comunidad fuese lo más efectiva y justa posible, intentando atender a las reclamaciones y peticiones de ambas partes por los bienes y enseres por los que peleaban, se nombró al canónigo del cabildo don Luis Valdés como patrono mayor del convento, quien, tras la división del mismo y a cambio de dicho nombramiento, construiría la Iglesia nueva para la comunidad del Císter, contando para ello con la ayuda del arquitecto guipuzcoano don Felipe de Uzurrúnzaga a cambio de dos plazas de religiosas para las hijas de éste, construyendo el retablo mayor de la Iglesia³⁷.

Finalmente y después de un acuerdo negocial de voluntades, las religiosas del Císter debían pagar la nueva sede conventual de la Encarnación, recibiendo a cambio

³⁶ GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., “Los conflictos en la clausura femenina de la Málaga moderna”, en MESTRE SANCHIS, A., Y GIMÉNEZ LÓPEZ, E., (eds.), *Disidencias y exilios en la España Moderna*. Alicante, Universidad de Alicante, 1997, pp. 81 – 82.

³⁷ GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., ob. cit., pp. 62 – 64.

estas últimas una serie de utensilios para el desarrollo de la actividad doméstica del convento, junto con el censo fundacional de García de Haro³⁸.

Tras la división las dos comunidades continuaron su vida y actividad de manera independiente desapareciendo, con el paso del tiempo, las antiguas diferencias, volviéndose a reunir ambas a finales del siglo XVII a consecuencia de los daños materiales que sufrió el Convento de la Encarnación tras el terremoto que sacudió Málaga el 9 de octubre de 1680 por el cual las religiosas de la Encarnación tuvieron que ser trasladadas al Convento del Císter, y es que, al fin y al cabo, las dos comunidades procedían del mismo tronco común y mantuvieron las mismas Reglas, Constituciones y Usos³⁹.

3.2. La vida conventual.

Para poder acceder a la vida religiosa y, de esta manera, formar parte de la comunidad conventual, las mujeres que así lo decidían debían cumplir con toda una serie de requisitos, entre los que destacaban: tener una edad mínima de doce años ya cumplidos, dieciséis para poder tomar el hábito, estar limpias de difamaciones, además de no padecer ninguna enfermedad que les impidiera llevar a cabo con normalidad la vida de clausura. Asimismo, debían realizar varios trámites, tanto burocráticos como económicos, al mismo tiempo que debían superar una serie de fases que llevaban aparejadas la celebración de varias ceremonias de gran solemnidad y ante el público.

La vida religiosa comenzaba con el noviciado, para el cual, la futura religiosa debía contar con la conformidad de la abadesa y el resto de religiosas del convento. Además, tras acabar dicho periodo y antes de realizar la profesión temporal, la joven debía superar un interrogatorio tal y como queda recogido en el capítulo XVII de la Sesión 25 de Trento:

Cuidando el santo Concilio de la libertad de la profesión de las vírgenes que se han de consagrar á Dios, establece y decreta, que si la doncella que quiera tomar el hábito religioso fuere mayor de doce años, no lo reciba, ni despues ella, ú otra

³⁸ GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., “Orígenes y extinción del convento del Císter en Málaga” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 2011, p. 722.

³⁹ GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., “La Abadía de Santa Ana del Císter de Málaga” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., (coord.), *La clausura femenina en España: actas del simposium*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 2004, p. 745.

haga profesion, si ántes el Obispo, su vicario, ú otro deputado por estos á sus expensas, no haya explorado con cuidado el ánimo de la doncella, inquiriendo si ha sido violentada, si seducida, si sabe lo que hace. Y en caso de hallar que su determinacion es por virtud, y libre, y tuviere las condiciones que se requieren segun la regla de aquel monasterio y órden, y ademas de esto fuere á propósito el monasterio; séale permitido profesar libremente⁴⁰.

Éste, ya fuese realizado por el provisor, el visitador de conventos, o, en todo caso por una persona asignada por el obispo, se hacía con el único objetivo de confirmar y cerciorarse que la joven tomaba la decisión de entrar en la vida religiosa de manera libre y plenamente consciente, aunque, en muchas ocasiones, ésta decisión respondiese más al interés familiar o paternal que a la absoluta vocación de la mujer que, una vez más, no tenía libertad ni derecho a decidir⁴¹.

Si la joven mantenía la decisión de aceptar la vida de clausura, además de cumplir los requisitos y superar el interrogatorio anteriormente descrito, una vez obtenida la aprobación de la comunidad y la licencia del obispado, accedía al noviciado que comenzaba con la celebración de una ceremonia pública en la cual la novicia debía portar una vela encendida. Una vez entraba en la iglesia se le cortaba el cabello, símbolo de cortar con los pensamientos mundanos, cambiaba su ropa por el hábito blanco previamente bendecido, y, según avanzaba por la iglesia, era abrazada por todas las religiosas; tras recibir la bendición del obispo, se le imponía el nombre que había elegido para el inicio de su nueva vida en la que recibiría la formación de la maestra de novicias.

El periodo de noviciado solía durar solo un año a lo largo del cual la novicia era examinada en tres ocasiones para comprobar que aprendía y avanzaba en cuestiones espirituales, pudiendo siempre abandonar el convento si no estaba segura de su vocación. En ocasiones este noviciado duraba más de un año cuando la joven no cumplía con la edad requerida, prologándose más tiempo este periodo.

Previo al noviciado y solo como solución a determinadas circunstancias, se encontraba la llamada fase postulantedo, realizada por aquellas jóvenes que al acceder

⁴⁰ LATRE, M., *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Barcelona, Imprenta de D. Ramón Martín Indár, 1847, p. 394.

⁴¹ MENDOZA GARCÍA, E., ob. cit., pp. 255 – 257.

no contaba con la edad requerida y que de la misma manera, tras contar con la aprobación de la abadesa del convento, era aceptada como educanda o postulante, siendo éste el caso de una de las hijas menores de Pedro de Mena, Juana Teresa, que ingresó en el convento malagueño del Císter en 1675 a los ocho años como educanda, llegando a profesar años más tarde en Granada.

Tras este periodo de noviciado, las jóvenes accedían a una profesión temporal que duraba tres años y que podía renovarse de igual manera otros tres años más, cediendo, durante este periodo, la administración de sus bienes a quien la joven decidiera. Para este acto se recibía el escapulario negro sobre el hábito estando, esta vez, bajo las directrices de la maestra de profesas.

Por último, tras acabar este periodo de profesión, si la joven decidía tomar los votos perpetuos, debía tener mínimo veintidós años, haber cumplido mínimo tres años de profesión temporal y contar, de manera indispensable, con la autorización del obispo. Además, para realizar los votos perpetuos, el convento y la familia de la joven profesas llegaban a determinados acuerdos, ante escribano público, fedatario del correcto desarrollo de lo acordado; entre los que se encontraban la renuncia a su legítima herencia, pudiendo disfrutar de su usufructo en beneficio de la comunidad, y, si ésta recibía la herencia posteriormente a la toma de votos perpetuos, debía cederla al convento⁴².

No pueda persona alguna regular, hombre ni muger, poseer, ó tener como propios, ni aun á nombre del convento, bienes muebles, ni raíces, de cualquier calidad que sean, ni de cualquier modo que los hayan adquirido, sino que se deben entregar inmediatamente al superior, é incorporarse al convento [...] que corresponda el ajuar de sus religiosos al estado de pobreza que han profesado⁴³.

Junto a esto, un requisito esencial para poder profesar y que constituía uno de los ingresos básicos y fundamentales de los conventos femeninos, que además garantizaba el mantenimiento de la religiosa, era el pago de la dote, del que solo estaban exentas las religiosas que guardaban parentesco con los fundadores del mismo, o aquellas que

⁴² CAMACHO MARTÍNEZ, R., “Las cartas de profesión del Convento del Císter de Málaga: Un documento entre la devoción, el derecho y el arte”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., (coord.), *La clausura femenina en España: actas del simposium*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 2004, pp. 720 – 723.

⁴³ LATRE, M., ob. cit., p. 380.

podían ofrecer servicios musicales a la comunidad. Su pago era obligatorio y se debía realizar en el momento de profesar. Tanto el momento en que se había de realizar el pago de la dote, como el hecho de quedar exento de pagarla, estaba regulado por la legislación canónica, tal y como ordenaba el Concilio de Trento⁴⁴.

Según la documentación publicada por el padre Andrés Llordén, Pedro de Mena entregó como dote por la profesión de sus hijas, Andrea y Claudia, mil ducados en moneda corriente, además de las propinas, alimentos, hábitos y todo aquello que fuese necesario. Junto a esto, cabe destacar, por afectar directamente a las hermanas Mena, una peculiaridad en el pago y la gestión de la dote. Y es que, cuando una religiosa decidía abandonar la vida en clausura su dote le era reintegrada completamente; pero, si la salida se debía a una nueva fundación, la situación cambiaba.

Así, cuando en 1683 Andrea y Claudia de Mena se marcharon a Granada a fundar el convento de San Ildefonso, lo hicieron acompañadas de Sor Antonia de San Bernardo, religiosa compañera en el convento malagueño del Císter. Al año siguiente, tras la muerte de esta última, las hermanas Mena solicitaron el traslado a Granada de su hermana menor Juana Teresa, lugar en el que acabaría profesando con el nombre de Juana Teresa de la Madre de Dios en 1684.

Tras esto, las hijas de Pedro de Mena solicitaron su regreso al convento malagueño del Císter:

Por quanto a llegado el caso de que se restituían a nuestro convento del Sister de Málaga, las madres sor Andrea María de la Encarnación y sor Claudia Juana de la Asunción, relixiosas profesas de dicho convento, que con esta condición dieron a la fundación de San Ilfefonso⁴⁵.

Pero, no ocurrió lo mismo con su hermana Juana, cuya situación era diferente ya que había profesado en Granada y, en consecuencia, había hecho entrega de la dote al nuevo convento de San Ildefonso. Para poder volver a Málaga, Juana, quien profesó bajo el nombre de Juana de la Madre de Dios, contó con el consentimiento del arzobispo de Granada, comprometiéndose el convento de San Ildefonso a pagar la dote

⁴⁴ GÓMEZ NAVARRO, S., “A punto de profesar: Las dotes de monjas en la España moderna. Una propuesta metodológica.”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., (coord.), *La clausura femenina en España: actas del simposium*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 2004, pp. 87 – 88.

⁴⁵ Archivo Histórico Provincial de Málaga, A.H.P.M., Leg. 2219. 24 de Julio de 1695.

de Juana al convento malagueño ya que ésta iba ligada a la religiosa, por lo que si decidía cambiar de comunidad, su dote debía ser entregada al nuevo convento; en este caso el convento malagueño del Císter⁴⁶.

Por parte de la dicha sor Juana Teresa de la Madre de Dios, se otorgue escritura en forma, a favor de dicho nuestro convento, por la qual se obligue a pagar enteramente los mil ducados de su dote en moneda corriente, a satisfacción de nuestro visitador de monxas y de dicha abadesa y convento⁴⁷.

Siendo este un ejemplo de lo que ocurría con las dotes de las religiosas que cambiaban de comunidad.

Volviendo a la toma de votos perpetuos, al igual que el noviciado, la profesión monástica llevaba consigo la celebración de otro ritual que se llevaba a cabo durante la misma, tras la lectura del Evangelio y después de escuchar la homilía que el abad dirigía a todas aquellas religiosas que tomaban los votos perpetuos, recordándoles la obligación que comportaba la clausura y la vida dedicada a Dios. Es durante esta ceremonia cuando las jóvenes profesas leen su carta de profesión, comprometiéndose de por vida a guardar los votos de obediencia, pobreza, silencio, humildad y castidad, en una promesa perpetua y sin condiciones de sumisión a Dios y a la Orden en la que profesan⁴⁸.

3.3. Las hijas de Mena y el Císter.

Será a finales del siglo XVII, concretamente el 3 de julio de 1672, cuando Andrea y Claudia de Mena profesen como religiosas de velo negro en la Orden del Císter, en la abadía de Santa Ana de Málaga, ciudad en la que su padre estableció su obrador trasladando su residencia en 1658 para poder trabajar en la sillería del coro de la catedral malacitana.

Para profesar en el convento, las hijas de Pedro de Mena adoptaron el nombre de Andrea María de la Encarnación y Claudia Juana de la Asunción, poniendo desde ese momento su arte al servicio de la comunidad.

⁴⁶ GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., ob. cit., pp. 346 – 347.

⁴⁷ A.H.P.M., Leg. 2219. 24 de Julio de 1695.

⁴⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R., ob. cit., pp. 720 – 723.

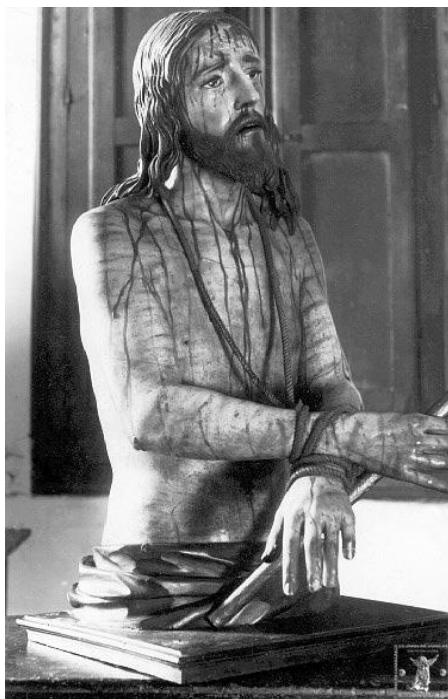


Ilustración 3: "Ecce Homo" de Pedro de Mena. Convento del Císter. Imagen de Ricardo de Orueta. 1941

Además, desde que sus hijas profesasen en el convento malagueño, el escultor granadino mantuvo un fuerte vínculo con el mismo, llegando a donar varias de sus esculturas, entre las que destacan el Ecce Homo [Ilustración 3] y la Virgen Dolorosa [Ilustración 4], que irían colocadas en los altares colaterales de la capilla mayor del convento y que han estado custodiadas en el Museo de Arte Sacro de la propia abadía hasta su cierre definitivo en 2010. Tal fue su vínculo con el convento de Císter que, pese a que en un primer testamento redactado en 1666 pidió ser enterrado en el convento malagueño de clérigos menores de Santo Tomás de Aquino, tiempo después, en un nuevo testamento redactado en 1675, mostró su deseo de recibir sepultura en la Abadía de Santa Ana⁴⁹.

Quando a voluntad divina fuesen llevados de esta presente vida sean sepultados en la iglesia del convento de nuestra señora Santa Ana que es de Recoletas Bernardas del syster, donde tenemos nuestras hijas religiosas professas, y suplicamos por la mucha devoción que tenemos a dicho convento a la madre abadesa de el nos señale sepultura para ello, que si fuese antes de acabarse la iglesia nueva, permitan q estando acabada passen y trasladen nuestros guesos en la capilla donde se colocase la hechura del santo christo que hizo el dicho Pedro de Mena⁵⁰.

Descansa hoy sus restos allí, tras ser rescatados en 1876 por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y entregados a la orden del Císter en 1996, junto a los restos de sus hijas profesas en el convento, en lo que fue la iglesia de la abadía de Santa Ana del convento del Císter, actual iglesia de la Hermandad malagueña del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad, cumpliendo así sus últimas voluntades.

⁴⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., ob. cit., p. 92.

⁵⁰ A.H.P.M., Leg. 2010, Protocolos notariales 1675.



Ilustración 4: Ecce Homo y Virgen Dolorosa, Pedro de Mena. Convento del Císter. Fuente:

<https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2013/08/01/ecce-homo-dolorosa-pedro-mena-28711740.html>

3.4. La regla del Císter.

Tras la decisión definitiva de tomar los votos perpetuos, Andrea y Claudia de Mena dedicaron su vida a la clausura y la obediencia a Dios, vida que estuvo regida por una serie de normas, reflejo escrito de la espiritualidad de la orden, que regulaban la vida en el convento y que garantizaban el buen funcionamiento del mismo, sirviendo como guía a todas las mujeres que decidían ingresar en la vida religiosa.

Éste conjunto de leyes y principios son las Reglas, Constituciones y Usos del convento, particulares en cada comunidad, que servían como manual para la correcta vida en clausura. En el caso que nos ocupa, la abadía de Santa Ana de Málaga se regía por la Regla de San Benito, de obligada consulta frente a cualquier duda, y en la que se recogían todos los aspectos relacionados con la vida en el convento, desde las cuestiones relacionadas con la espiritualidad, hasta el propio funcionamiento del mismo.

Así, en ella se guarda como ha de ser la constitución interna del propio convento, su gobierno, jerarquía y administración, junto a capítulos dedicados a los votos que las profesas juraron guardar, haciendo especial hincapié en el voto de humildad, símbolo de la importancia que en todas las reformas llevadas a cabo en las órdenes religiosas ha tenido el intento de llevar una vida lo más cercana posible a la palabra de Dios, siguiendo literalmente la Regla. Además, en ella también se guardaba

la penitencia que debían sufrir aquellas religiosas que errasen, realizándose los capítulos de culpas en función de la gravedad del error cometido⁵¹.

Dada su importancia, toda la comunidad conventual debía conocer la Regla, realizándose una lectura de la misma durante las pequeñas ingestas de alimento que se realizaban por la noche, durante el ayuno, para reponer fuerzas. Lógicamente, todo esto no era “papel mojado” y debía ser llevado a la práctica religiosa. Y para ello, estaban los Estatutos y las Constituciones, aplicación práctica de la Regla donde se desarrollan todos sus preceptos y que, de igual manera, debían ser conocidos por toda la comunidad conventual, realizando lecturas periódicas para su adecuado cumplimiento.

Junto a esto, otro libro importante en el desarrollo de la vida en el convento es el manual de los Usos, manual de comportamiento consistente en una ampliación de las Constituciones, desarrollando de manera minuciosa y detallada el contenido de éstas y como ha de ser su aplicación. Está formado por tres partes, comenzando con la descripción de los oficios conventuales y las ceremonias de Oficio Divino; una segunda parte que hace referencia a los tiempos litúrgicos y al rezo del Oficio Divino los domingos; y, por último, en la tercera parte de este manual, se describen todas las señales que se deben realizar para no romper el voto de silencio, describe la ceremonia de confirmación de la abadesa del convento y, para acabar, la tabla de oficios de la semana.

De este conjunto de Reglas, Constituciones y Usos, que llevaban consigo aparejadas toda una serie de prácticas destinadas a la correcta servidumbre a Dios, destacan, junto a los ya mencionados capítulos de culpas para hacer recapacitar a aquellas religiosas que habían errado, las mortificaciones; autocastigos o penitencias, con el objetivo de oprimir las pasiones y a imitación de la pasión que Jesús sufrió, realizándose éstas sobre todo en Cuaresma. Además, otra práctica común en la vida religiosa, que además es el cuarto precepto de los mandamientos de la iglesia, es el ayuno y la abstinencia, del que solo estaban exentas aquellas monjas que sufrían algún tipo de enfermedad, teniendo que realizar en compensación algún otro tipo de penitencia. El periodo para realizar los ayunos era diferente según la Regla de cada comunidad⁵².

⁵¹ GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., ob. cit., pp. 77 – 78.

⁵² *Ibid.*, pp. 80 – 83.

En este camino de vida para descubrir y llegar a Dios, la humildad es un principio fundamental. De esta manera, las religiosas debían mostrar dicha virtud en todos sus actos y actitudes, desarrollando una serie de hábitos fruto de esa humildad: “la vida de monje ha de consistir en seguir a Cristo, que se hizo humilde [...] debemos buscar la gloria de Dios y no la nuestra. Animados por este espíritu de humildad, hemos de aceptar serenamente las tribulaciones y las privaciones”⁵³.

El reflejo de esta virtud se pone de manifiesto en hechos simbólicos como la renuncia al nombre:

En la nueva vida que empezais en el Monasterio dexais las riquezas del siglo, las galas, los títulos, y manifestais en tanto querer dexarlo todo, que dexais hasta el nombre; y como naciendo ahora para Dios, y empezando una nueva vida, tomais hasta el nombre nuevo con que habéis de ser llamadas y conocidas. Por esto Saulo en su apostolado tomo el nombre de Pablo⁵⁴.

Junto con la renuncia al nombre, las religiosas debían mostrar esta humildad en su vida cotidiana, en su trabajo en el convento, el trato entre ellas, el comportamiento cuando sufren alguna reprimenda por alguna compañera de clausura, por ejemplo de alguna monja longeva, o, por el contrario, con la actitud que muestren ante los halagos.

Otros de los votos que tiene una especial relevancia en la vida conventual, dada su importancia, es el de la pobreza, tanto en lo material como en lo espiritual, la pobreza como medio para conseguir la unión con Dios y la libertad, así queda recogido en la ya mencionada Regla de San Benito, por la que se regía el Convento del Císter, donde se llega a definir como “vicio” el deseo de posesión, de propiedad.

No practicamos la pobreza como una simple privación o como desprecio de los bienes materiales, sino más bien para conseguir la libertad de los hijos de Dios [...] por esta razón deseamos ser pobres con Cristo pobre, renunciando a la posesión y a la adquisición de las riquezas. De este modo somos verdaderos discípulos de la escuela de la primitiva Iglesia [...] de esta manera el corazón

⁵³ Regla de Nuestro Padre San Benito, Capítulo 7: “La Humildad”.

⁵⁴ CALINO, C., *Discursos espirituales y morales para útil entretenimiento de las Monjas, y de las sagradas vírgenes que se retiran del siglo*. Málaga, Imprenta y librería de D. Félix de Casas y Martínez, 1768, p. 278.

está libre de las preocupaciones materiales, para que nuestro corazón este donde esta nuestro tesoro, que es en Cristo y en la Iglesia⁵⁵.

De esta manera, las religiosas no podían tener ninguna posesión, ni bienes propios, pasando éstos a la comunidad monástica.

Este voto de pobreza se manifiesta también, además de en la vida de austeridad del convento, en el propio hábito de las monjas, sin lujos y con telas sencillas, estaba formado por una túnica, la cogulla que se colocaba sobre la túnica y el escapulario, que se ponía sobre esta última.

Por último, de este conjunto de prácticas ascéticas realizadas siguiendo el ejemplo de Jesús y que marcaban la vida en el convento, cabe destacar el silencio, fundamental en la vida conventual, ayudaba a crear una atmósfera de tranquilidad y armonía que permitía e invitaba a la oración, el acercamiento y el encuentro con Dios. No obstante, esto no significa que tuviesen totalmente prohibido hablar, pero sí que había horas y lugares del convento en los que el silencio debía ser absoluto, como en la Iglesia o el claustro, o por la noche, después de la oración de completas, tras la cual quedaba totalmente prohibido el uso de la palabra “y si alguien es sorprendido quebrantando esta regla del silencio, será sometido a severo castigo”⁵⁶.

3.5. Profesas artistas.

El caso de Andrea de Mena y Claudia de Mena, artistas que decidieron, o que debían decidir, llevar esta vida contemplativa, no fue una excepción en una sociedad que asociaba la clausura con el ideal de perfecta mujer cristiana, que veía la toma de votos como la opción más noble y casta para la mujer de la Edad Moderna, “la clausura como la situación más honorable honrosa para las mujeres y, en aquella sociedad, en consecuencia, como la situación más honorable y honrosa también para la familia”⁵⁷.

Son varios los casos de monjas que practicaban el arte, en sus diferentes disciplinas, y que, en la mayoría de los casos, recibieron su formación en el taller familiar en el que trabajaban junto al resto de su familia. Tras ingresar en el convento,

⁵⁵ Regla de Nuestro Padre San Benito, Capítulo 33: “Si los monjes deben tener algo en propiedad”.

⁵⁶ Regla de Nuestro Padre San Benito, Capítulo 42: “El silencio después de completas”.

⁵⁷ ATIENZA LÓPEZ, A., *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2008, pp. 307 – 308.

abandonaban este oficio o bien decidían poner su talento al servicio del convento en el que profesaron, derivando su arte hacia la devoción, hacia la imaginería y el arte sacro.

Un ejemplo de esta situación, similar a la de las hijas del escultor granadino Pedro de Mena, lo encontramos en el seno de otra familia de artistas, en este caso la del pintor sevillano Juan de Valdés Leal quien, en 1647 contrae matrimonio con la también pintora Isabel Carrasquilla. Ambos, coetáneos de Pedro de Mena, tuvieron varios hijos que se dedicaron, al igual que sus progenitores, al arte. Éste fue el caso de sus hijas Luisa de Morales y María de la Concepción, discípulas de su padre, ambas trabajaron y aprendieron el oficio en el taller familiar hasta que María decidió profesar en el convento sevillano de San Clemente la Real, también perteneciente a la Orden del Císter.

Al igual que ocurrió con Pedro de Mena, Juan de Valdés también mantuvo un estrecho vínculo con el convento en el que profesó su hija María en 1682, trabajando en las bóvedas y muros del mismo como pago de la dote de su hija. No obstante, previamente a la toma de votos definitiva por parte María, el pintor sevillano ya había dorado y pintado el retablo mayor del monasterio.



Ilustración 5: Obra atribuida a la religiosa María de la Concepción Valdés.

En su obra “Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España”, Juan Agustín Ceán Bermúdez dedicó una entrada a María de Valdés en la que señala “pintora, natural de Sevilla y religiosa en la orden del Císter en el real monasterio de S. Clemente de aquella ciudad. Fue hija y discípula de D. Juan de Valdés Leal: pintó muy bien al óleo y de miniatura, é hizo retratos con facilidad y semejanza”⁵⁸. Respecto a su producción artística, algunos autores destacan que su trabajo en el obrador de su familia le permitió seguir desarrollando su arte dentro de los muros del convento [Ilustración 5], atribuyéndole varias

⁵⁸ CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, p. 107.

obras a María de la Concepción Valdés, como el cuadro de Santa Gertrudis, ubicado en el convento de San Clemente, o su propia carta de profesión. Para otros, en cambio, es difícil afirmar que continuase con la pintura tras su profesión⁵⁹.

Otro ejemplo de religiosa que desarrolló su arte en la clausura de un convento, fue Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega, uno de los poetas y dramaturgos más destacados del Siglo de Oro, y de la actriz Micaela de Luján; ingresó con tan solo 16 años en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, realizando profesión en 1622.

Marcela nace en Toledo en 1605 donde es criada, junto a su hermano, por una sirvienta de la familia hasta que fue trasladada a Madrid para vivir con su padre. Es allí donde comienza su relación con la escritura y el teatro. Desde muy joven ayuda y aprende de su progenitor, ejerciendo como copista para el duque de Sessa, a quien transcribe las cartas que su padre dedica a Marta de Nevaes, último amor del literario.

Desde la paradójica libertad del claustro, Marcela de San Félix tomó la pluma para convertirse en una excelente poetisa y dramaturga, escribiendo numerosos coloquios y loas que llegaron a representarse en las festividades religiosas del convento. No obstante, de toda su producción literaria, nos ha llegado una ínfima parte ya que muchos de sus escritos fueron destruidos a instancia de su confesor.

Estos, pese a no contar muchos con la aprobación de este último, tenían, lógicamente, una temática religiosa, haciendo alusión en ellos a la intimidad y la búsqueda de Dios, con referencia alegóricas, hasta a la propia vida en el convento, su dureza, o las relaciones entre las religiosas, teniendo estos últimos un tono más desenfadado.

En sus composiciones deja ver la facilidad para el uso de los recursos literarios, además de la picaresca y un gran sentido del humor, satírico e irónico, prueba, seguramente de la influencia que dejó en ella la intensa actividad teatral con la que estuvo relacionada desde muy joven y antes de su toma de hábito, teniendo su

⁵⁹ MARCHENA HIDALGO, R., “Las tenues voces del claustro. Las cartas de profesión del monasterio de San Clemente la Real de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, n° 28, 2016, p. 345.

producción artística una alta calidad literaria compitiendo, para algunos autores como el escritor y crítico literario Marcelino Menéndez Pelayo, con su padre Lope de Vega⁶⁰.

Otra mujer que también destacó como escritora, además de como pintora, dentro de los muros de un convento fue Sor Estefanía de la Encarnación; nacida en Madrid a finales del siglo XVI, pasó su juventud junto a su tía materna y su marido, el también pintor Alonso Páez, en cuyo taller comenzó a trabajar, llegando a dar clases de pintura a mujeres de la alta nobleza, lo que llevó a que el Duque de Lerma se interesara por el talento de la joven.

Estefanía acabó ingresando en 1615 en el monasterio franciscano de la Ascensión de Nuestro Señor, conocido también como convento de Santa Clara, en la ciudad burgalesa de Lerma, a la edad de dieciocho años. Fue allí donde, cambiando el pincel por la pluma, realizó una de sus obras manuscritas más importantes, su propia autobiografía espiritual y que se animó a redactar, con tan solo treinta y cuatro años, gracias a la insistencia de su confesor, conservándose hoy solo dos copias anónimas del siglo XVII, ya que el original se perdió.

Hasta su muerte en el convento en 1665, combinó su talento para la pintura y la escritura, poniendo su arte al servicio de Dios y del propio convento⁶¹.

Por último, destacar la figura de Cecilia de Sobrino Morillas, la pequeña de una numerosa familia, fue educada en la fe y en los valores cristianos, lo que le llevaría a decidir ingresar en 1588 en el monasterio de Nuestra Señora de la Concepción del Carmen, perteneciente a la orden de Carmelitas Descalzas, en Valladolid, su ciudad natal, adoptando el nombre de Cecilia del Nacimiento.

Escritora de enorme talento, fue de su madre de quien recibió su formación literaria que le llevó a destacar como poetisa, realizando numerosas poesías y canciones para las festividades y celebraciones religiosas del convento. Sus místicas

⁶⁰ CEREZO SOLER, J., “Creación teatral desde la celda. Elementos conventuales y mundanos en el teatro de Sor Marcela de San Félix”, *Cálamo FASPE*, nº. 63, pp. 11 – 12.

⁶¹ R. BASS, L., Y J. TIFFANY, T. “El pincel y la pluma en la vida de Sor Estefanía de la Encarnación”, *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, nº35, 2020, Disponible en: <https://doi.org/10.4000/e-spania.33822>

composiciones tienen un profundo sentido religioso y espiritual en el que muestra su íntima relación con Dios⁶².

Éstos son solo varios ejemplos de una larga lista de mujeres que, pese a su enorme talento artístico, optaron, al igual que hicieron Andrea y Claudia de Mena, por la libertad, en la contradicción de tener una vida tan restringida, de poder ser artistas en la tranquilidad del claustro, escapando de una vida destinada, de manera casi inevitable, al matrimonio, la obediencia familiar y el espacio doméstico.

⁶² FRONTELA, L., “Cecilia del Nacimiento, monja Carmelita Descalza y escritora”, *Revista de Espiritualidad*, n° 72, 2013, pp. 169 y 179.

4. Andrea de Mena y Claudia Juana de Mena.

Hasta la profesión de Andrea y Claudia de Mena en julio de 1672, con dieciocho y diecisiete años respectivamente, en el convento malagueño del Císter, la vida de las dos jóvenes estuvo estrechamente ligada a la de su padre Pedro de Mena quien, para entonces, se había convertido en uno de los artistas más destacados e importantes del Barroco español, gracias a su elevada calidad artística y a su excepcional proyección en buena parte de España a través de una red de agentes comerciales que lo representaban, lo que lo llevó a ser una de las figuras más singulares de la escuela de escultura andaluza del siglo XVII: “en toda España no se halla artífice de escultura de mayor primor, ni que con mayor perfección pueda hacer las dichas efigies que el dicho D. Pedro de Mena y Medrano, como hasta ahora sus obras lo han manifestado”⁶³.

Pedro de Mena nace en Granada en agosto de 1628, siendo su padre Alonso de Mena, reconocido escultor de los comienzos de la escultura barroca andaluza; poseía y dirigía el taller más importante de escultura de la Granada de aquel momento, convirtiéndose en el principal centro de trabajo de la ciudad con proyección en varias provincias de Andalucía, y en el que se formaron escultores como Pedro Roldán o Bernardo de Mora, ambos iniciadores a su vez de dos sagas de escultores con toda una serie de alianzas familiares, tan común en el mundo artístico de la Edad Moderna [Ilustración 6]. La infancia de Pedro de Mena transcurrió en este ambiente en el que pronto se despertaron sus aptitudes para el arte⁶⁴.

⁶³ Archivo Histórico del Arzobispado de Granada, A.H.A.G., Escribanía de Ambrosio de Espínola, Caja 48, Legajo A, folio 323, publicado por L. GILA MEDINA Y J. GALISTEO MARTÍNEZ, *Pedro de Mena. Documentos y textos*. Málaga, Universidad de Málaga, 2003, p.80.

⁶⁴ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “Los estilos de Pedro de Mena”, en *Pedro de Mena (1628 – 1688)*. Málaga, Junta de Andalucía, 1989, p.48.

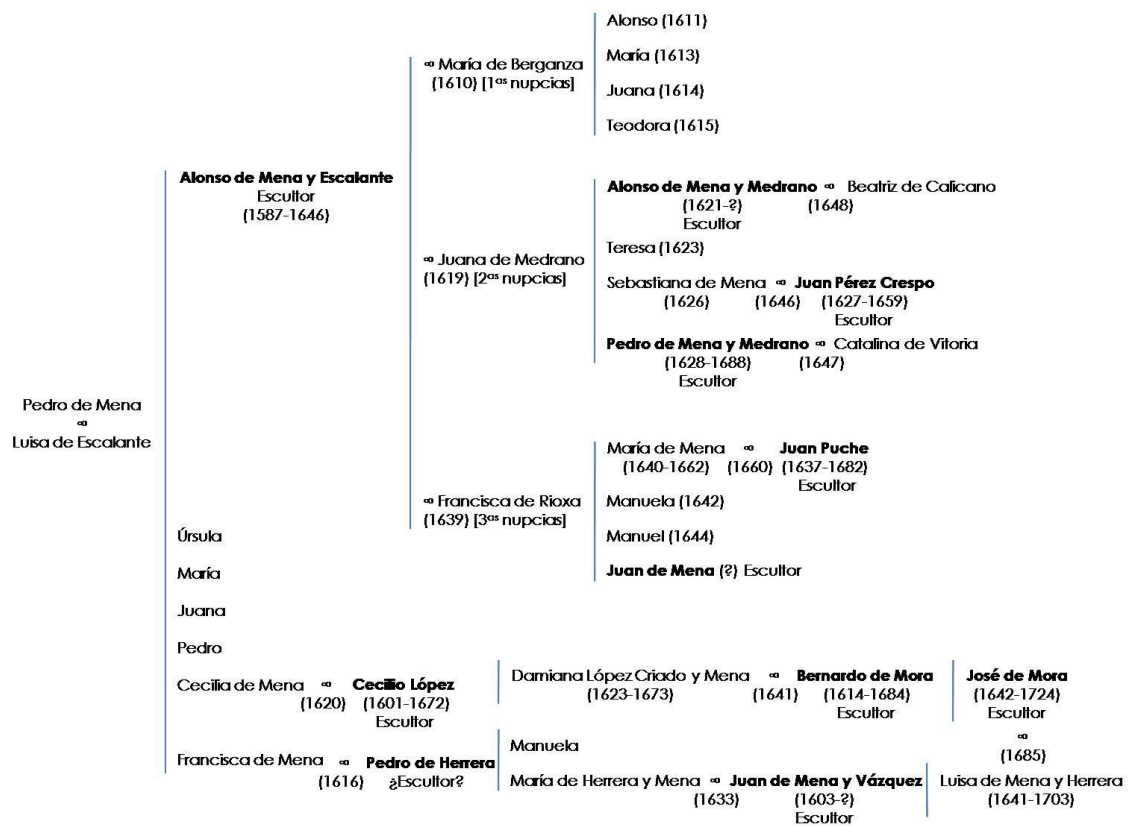


Ilustración 6: Árbol Genealógico. Fuente: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz.

Tal y como queda recogido en su expediente matrimonial conservado en el Archivo Histórico del Arzobispado de Granada, con tan solo diecinueve años Pedro de Mena decide casarse con una vecina de su misma parroquia: Catalina de Vitoria y Urquiza, que contaba con tan solo trece años cuando tuvo lugar la celebración de los autos para la futura nupcias.

Tras dar a conocer la noticia a ambas familias, el 20 de mayo de 1647 en la Parroquia de San Gil ambos inician los trámites para el matrimonio; trámites que culminaron, el 22 de mayo de ese mismo año y tras presentar a tres testigos de diferentes gremios que acreditaron ante el párroco aquel compromiso, con la autorización del provisor y vicario general de la ciudad Juan Bernardo, para que se produjera dicho enlace, que no tuvo lugar hasta 1652, fecha en la que se otorgó la escritura de la dote⁶⁵.

⁶⁵ GILA MEDINA, L., GALISTEO MARTÍNEZ, G., *Pedro de Mena, documentos y textos*. Málaga, Universidad de Málaga, 2003, p. 27.

Fruto de la unión de ambos jóvenes nacerán catorce hijos aunque solo alcanzarán la edad adulta cinco: el primogénito, llamado Alonso, como su abuelo paterno, que en el momento de la muerte de su padre, y como éste hizo saber en su testamento, era miembro de la Compañía de Jesús, seguido de Andrea y Claudia, naciendo estos tres hijos en Granada. Ya en Málaga, a Alonso, Andrea, y Claudia les siguió una tercera hija llamada Juana, nombre que compartía con su abuelo materno y su abuela paterna; y, por último, el hijo menor José, que al morir Pedro de Mena estaba ordenado de menores⁶⁶.

De estos cinco hijos, a lo largo de este epígrafe nos centraremos en conocer y ahondar en la vida y obra de dos de ellos: Andrea y Claudia de Mena, debido a su relevancia en la producción artística, junto con la singularidad de sus casos por ser mujeres y, además, religiosas.

Son muy pocos los datos biográficos que se conservan acerca de sus vidas, casi todos derivados de los documentos generados por el convento del Císter de Málaga en el que profesaron, que Cristóbal de Medina Conde registró y publicó a finales del siglo XVIII en sus *Conversaciones históricas malagueñas*; junto con los datos procedentes de la documentación relacionada con su padre, Pedro de Mena, en las publicaciones de Ricardo de Orueta y Duarte, o Lázaro Gila Medina, entre otros.

Andrea de Mena nació en enero de 1654, siendo bautizada ese mismo mes, tal y como queda recogido en su partida de bautismo conservada en el Archivo de la Parroquia de Santa Ana de Granada, lugar al que fue a parar el Archivo de la vecina parroquia de San Gil donde fueron bautizadas las hermanas Mena, y que nos revela algunos datos como el padrino de Andrea o los testigos de su bautismo:

Andrea

En veinte y seis días del mes de enero de mil y seiscientos y cincuenta y cuatro años, baptizó el licenciado Juan Manuel a Andrea, hija de Pedro de Mena y de D^a. Catalina Vitoria de Urquiza, su mujer, fue su compadre Juan de Corpas. Testigos: Baltasar del Castillo, licenciado Juan López y Luis de Montoya.

Licenciado Antonio de Orzáez

⁶⁶ ORUETA Y DUARTE DE, R., *Pedro de Mena*. Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas del Centro de Estudios Históricos, 1914, p. 60.

Licenciado Juan Manuel⁶⁷.

Un año más tarde, en junio de 1655, nacería la tercera de los hijos de Pedro de Mena y Catalina de Vitoria; Claudia Juana. En realidad era la quinta hija del matrimonio, siendo su hermana Andrea la cuarta en nacer, pero dos de los hermanos nacidos con anterioridad, llamados Baltasar e Ildelfonso, murieron siendo niños, ambos bautizados en 1650 y 1652 respectivamente. Al igual que ocurre con su hermana Andrea, la partida de bautismo de Claudia Juana de Mena se conserva en el Archivo de la Parroquia de Santa Ana de Granada:

Claudia Juana

En veinte y tres días del mes de junio de mil y seiscientos y cincuenta y cinco años, bautizó el licenciado Juan Manuel a Claudia Juana, hija de Pedro de Mena y de D^a. [No aparece escrito el nombre de la mujer] su mujer. Fue su compadre Juan de Herrera Pareja, abogado de esta Real Chancillería. Testigos Bartolomé Ramón de Morales y Juan Rosado y D. Lucas de Córdoba, Caballero del Hábito de Calatrava y Veinticuatro de esta ciudad de Granada.

Licenciado Antonio de Orzáez

Licenciado Juan Manuel⁶⁸.

Pese a que ambas nacieron en Granada, en 1658 cuando solo contaban con cuatro y tres años, Andrea y Claudia de Mena, junto al resto de su familia, tuvieron que abandonar la ciudad nazarí para trasladarse a Málaga, ya que su padre se había hecho con el ambicioso proyecto de acabar la sillería de coro de la catedral malagueña.

Pedro de Mena acudió así a la llamada del obispo de la ciudad malacitana, D. Diego Martínez de Zarzosa, firmando un contrato con el escultor granadino, que debió efectuarse en la primavera de ese mismo año, ya que el mencionado obispo fallece en junio, en el que se estipulaba, entre otras cosas, que la obra debía hacerse en Málaga y no en Granada, y que todas las imágenes debían ser de la mano del escultor granadino. Debido a esto, en agosto de 1658 la familia Mena se encontraba ya residiendo en la

⁶⁷ Archivo Parroquia de Santa Ana de Granada, A.P.S.A.G., Sec. Antigua Parroquia San Gil, Libro de Bautismos, nº5 (1621 – 1671), f. 303. Publicado por GILA MEDINA. L. Y GALISTEO MARTÍNEZ, J., *Pedro de Mena. Documentos y textos*. Málaga, Universidad de Málaga, 2003, p. 49.

⁶⁸ *Ibid.*: f. 319v., p. 51.

ciudad malacitana y, pese a que el tiempo que se marcaba para que la obra estuviese perfectamente acabada era de dos años, la familia Mena dejará ya fijada su residencia en dicha ciudad⁶⁹.

De esta manera, Andrea y Claudia se establecen, junto a sus padres y su hermano mayor Alonso, en una casa situada en los aledaños del templo mayor, que, como se recogía en el contrato, le había cedido el Cabildo a Pedro de Mena para poder trabajar en la sillería de coro de la catedral. Así, el escultor granadino estableció ahí la vivienda familiar y el nuevo taller que debía disponer de todas las herramientas necesarias para poder realizar el trabajo⁷⁰, contando para ello con la ayuda de Juan Puche y Luis Francisco Bernalte, dos oficiales que ya formaban parte del taller que el escultor tenía en la ciudad nazarí y que le acompañaron a la ciudad malacitana para ayudarle en el trabajo⁷¹.

Al igual que el resto de sus hermanos, Andrea y Claudia crecieron en un ambiente familiar profundamente religioso, acorde a la intensa religiosidad y al fervor que, como ya hemos mencionado anteriormente, caracterizó a la sociedad del siglo XVII y que tanto condicionó la vida de la mujer. Su padre manifestó a lo largo de su vida una marcada espiritualidad que quedó plasmada y definida en las tres escrituras testamentarias que realizó; escrituras que, tras el Concilio de Trento, quedaron definitivamente sacralizadas. Y es que los otorgamientos de últimas voluntades nos brindan múltiples oportunidades para conocer la mentalidad religiosa de los disponentes mediante las invocaciones divinas y las cláusulas reparadoras, que nos ayudan a acercarnos a las actitudes piadosas del hombre frente al tránsito hacia el más allá⁷².

En su segundo testamento, otorgado en enero de 1675, muestra un ejemplo que nos ayuda con suficiente claridad a conocer cómo la consagración a la vida religiosa, que lleva consigo inevitablemente el voto de castidad, es, en su escala de valores, el estado más seguro y sublime que puede alcanzar una mujer y que te acerca a conseguir la salvación eterna.

⁶⁹ GILA MEDINA, L., *Pedro de Mena, escultor 1628 – 1688*. Madrid, Editorial Arco / Libros, S.L., 2007, p. 48.

⁷⁰ ORUETA Y DUARTE DE, R., ob. cit., p. 71.

⁷¹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “Pedro de Mena en su contexto: los talleres de escultura en la Granada del siglo XVII”, en ROMER TORRES, J.L. Y OTALECU GUERRERO, G., (coord.), *Pedro de Mena granatensis*. Málaga, Palacio Episcopal, 2019, p. 37.

⁷² REDER GADOW, M., “La mentalidad religiosa de Pedro de Mena a través de sus testamentos”, en MORALES FOLGUERA, J.M. (coord.), *Pedro de Mena y su época*. Málaga, Junta de Andalucía, 1990, p.180.

Así, tras mencionar que tiene varios familiares a su cargo, Pedro de Mena señala en este testamento que su hija Juana, que en ese momento debía rondar los cinco o seis años⁷³, “desea vivir y permanecer en estado de religión, guardando pureza y castidad [...] deseamos que sea religiosa por ser de los estados más perfectos y seguros para la salvación”⁷⁴, siendo él quien en realidad decide por su hija de tan corta edad, que acabará ingresando como postulante en el convento de Santa Ana del Císter siendo todavía una niña.

Esta firme religiosidad manifestada por Mena, que llega a convertirse en familiar del Santo Oficio de la Inquisición con el objetivo de ayudar en la defensa de la ortodoxia católica, le lleva a considerar que lo mejor para sus hijas e hijos es abrazar la vida religiosa, con la convicción cristiana que sostiene la idea de conseguir la salvación eterna si se ha vivido en santidad, como refleja la frase anteriormente destacada en referencia a su hija Juana.

El escultor deja patente esta preocupación a lo largo de su vida, en los tres testamentos que dicta y en la decisión de fundar varias memorias de misas, como las que firma con los Clérigos Menores de Santo Tomás en 1666. Diez años después, en 1676 y ya con sus hijas profesas, Pedro de Mena intenta fundar otra en el convento del Císter que, finalmente, no se llevará a cabo ya que la abadesa del mismo rechaza su propuesta⁷⁵.

De esta manera el escultor granadino, de profundas convicciones, que llegó a crear vínculos con casi todas las cofradías de la ciudad de Málaga de su tiempo, trazó para sus cinco hijos un horizonte marcado a fuego por la vida religiosa. En consecuencia de esta influencia en la que crecieron Claudia y Andrea de Mena, ambas hermanas tomarán la decisión de profesar en el convento malagueño del Císter en 1672. No obstante, y antes de esta decisión tan definitiva, las hijas del escultor granadino aprendieron el oficio del arte de la escultura de la mano de su padre.

Son muchas las fuentes que afirman que sor Andrea María de la Encarnación y sor Claudia Juana de la Asunción, dedicaron su vida previa a la entrada en religión a la misma ocupación que su progenitor, el arte, la escultura, que aprendieron de la mano de

⁷³ GILA MEDINA, L., ob. cit., p. 54.

⁷⁴ A.H.P.M., Leg. 2010, Protocolos notariales 1675.

⁷⁵ GILA MEDINA, L., ob. cit., p. 54.

éste, muy posiblemente en el taller que Pedro de Mena estableció en Málaga tras abandonar Granada para trabajar en la sillería de coro de la catedral malacitana.

Una de las primeras fuentes en hacer referencia a la labor escultórica de Andrea y Claudia de Mena la recoge el pintor y tratadista cordobés Antonio Palomino en las páginas que dedica en su obra a la vida del escultor granadino, donde señala “tuvo el gusto de enseñar a dos hijas suyas tan noble arte, que aprendieron con primor”⁷⁶. Tiempo después, en su *Diccionario de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Ceán Bermúdez afirma, en las páginas dedicadas a Pedro de Mena, que el escultor “había enseñado á dibuxar”⁷⁷ a sus hijas, aunque obvia que éstas también poseían conocimientos y habilidades en escultura.

Por su parte, Ricardo de Orueta y Duarte señala, en su pionera monografía sobre Pedro de Mena publicada en 1914, que “entre esos oficiales de que habla el testamento, y que seguramente habían de trabajar en su taller, se debió encontrar Miguel de Zayas, el único discípulo, aparte de las propias hijas, Andrea y Claudia”⁷⁸. Es de suponer, por tanto, que las dos hermanas formaron parte del taller del artífice granadino, dónde recibieron su formación artística.

Y es que, cómo hemos señalado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, era muy común que en los grandes talleres artísticos del Barroco colaborasen todos los componentes de la familia para que pudiesen auxiliar en un área determinada, con su trabajo, al maestro director del mismo frente a la enorme demanda de obras que solía complicar la actividad del obrador⁷⁹, ayudando según las necesidades del propio taller, o la permisividad del artista líder, en este caso su padre; siendo una de las pocas opciones, si no la única, que tenía la mujer para poder aprender el oficio.

Desde su llegada a Málaga, Pedro de Mena instaló su residencia junto con el taller en el que trabajaba con sus discípulos y su familia, en un enclave urbano estratégico, habitando siempre viviendas que estuviesen localizadas en el entorno en el que trabajaban y vivían sus clientes potenciales, es decir, próximo a la Catedral y el

⁷⁶ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica. Tomo III: El parnaso español pintoresco laureado*. Madrid. Aguilar, 1988 (edición original: 1724), p. 464.

⁷⁷ CEÁN BERMÚDEZ, J.A., ob. cit., p. 111.

⁷⁸ ORUETA Y DUARTE DE, R., ob. cit., p. 45.

⁷⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., ob. cit., p. 92.

Palacio Episcopal, donde vivían las familias destacadas de la ciudad⁸⁰, tal y como se puede observar en este plano del siglo XIX de la ciudad malagueña [Ilustración 7] que, pese a ser posterior, aclara la situación en la que se encontraba el convento del Císter (cruz roja), situado en frente de la última casa taller que tuvo el escultor granadino en Málaga (cruz azul), ambos en la conocida calle Císter, que recibe su nombre por el convento, situado ambos edificios, próximos a la catedral de la ciudad malagueña (cruz negra).

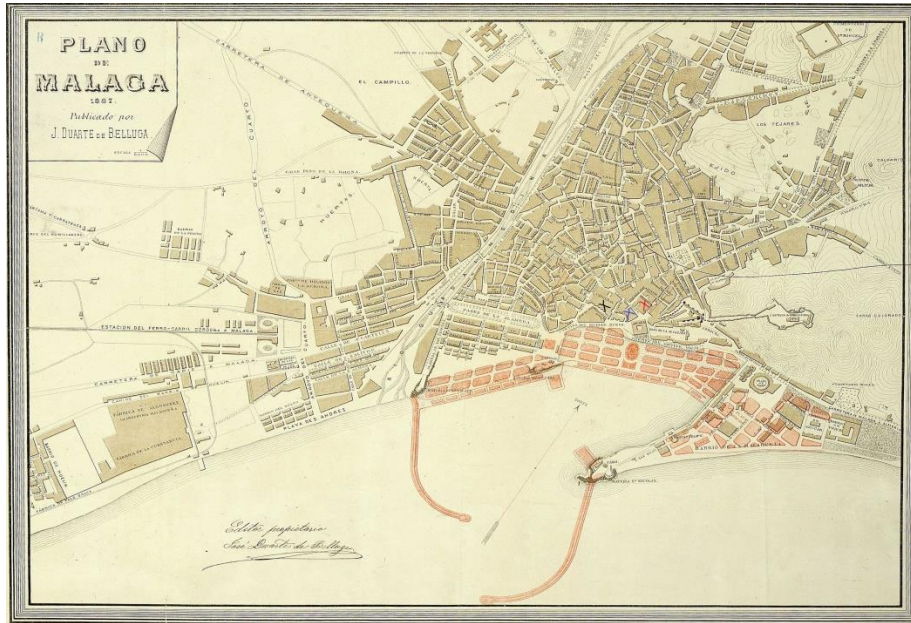


Ilustración 7: Plano de Málaga Siglo XIX. Fuente: J. Duarte de Belluga.

Así, tras realizar la sillería del coro de la catedral malagueña, el taller del insigne escultor dedicó su actividad artística, principalmente, a la creación de imágenes exentas que compraban y adquirían, entre otros, los nobles, la familia real, los obispos y eclesiásticos o quienes poseían cargos de importancia e influencia, además de las órdenes religiosas, aunque en estos casos eran financiadas, en su mayoría, por particulares como patronos de las capillas que promovían la construcción de retablos e imágenes devocionales y culturales, junto con la decoración y ornamentación de esos espacios sacros⁸¹. En la elaboración de éstos encargos debieron colaborar Andrea y Claudia de Mena, aprendiendo a dibujar o policromar, entre otras disciplinas del arte.

⁸⁰ ROMERO TORRES, J.L., El artista, el cliente y la obra”, en *Pedro de Mena 1628 – 1688*. Málaga, Junta de Andalucía, 1989, P. 97.

⁸¹ *Ibid.*: p. 98.

No obstante, es difícil situar y contextualizar a ambas hermanas en el taller de Pedro de Mena por la escasez de las fuentes. A esta circunstancia se une, además, que en las pocas fuentes que aparecen mencionadas las hijas del escultor, la referencia a ambas es mínima e insignificante, por lo que resulta muy complejo reconstruir las labores que Andrea y Claudia debieron realizar en el obrador de su padre, además del oficio que desempeñaron en el funcionamiento del mismo. Lo que sí queda patente es que aprendieron el oficio, tal y como demuestran las obras atribuidas a las hijas del escultor granadino, lo que debió suponer una integración total de ambas en el taller familiar, posiblemente en una situación de igualdad con los demás discípulos, al menos en la edad más temprana.

Una vez instaladas en Málaga, Andrea y Claudia crecieron y vivieron junto al resto de su familia aprendiendo, como ya hemos dicho, el oficio de su padre, manteniendo siempre una estrecha vinculación con la religión, hasta que ingresan como novicias en la Abadía de Santa Ana del Císter en 1671, recibiendo el hábito de una persona de confianza de la familia: Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, sacerdote, amigo de Pedro de Mena, llegó a ser nombrado Obispo de Ceuta y Arzobispo de Zaragoza. Llegó a la ciudad malacitana en 1668 convirtiéndose en un importante cliente de la Málaga barroca, estableciendo así fuertes lazos con la familia Mena, hasta el punto de imponer el hábito de monjas a las hijas del escultor⁸².

Tras la toma de votos perpetuos, la vida de Andrea y Claudia de Mena estuvo dedicada a la oración y la búsqueda de Dios, en una vida marcada por el toque de campana que regulaba el día a día en los conventos de clausura, dónde todos los quehaceres se realizaban desde el alba hasta el ocaso, con estrictos horarios que cambiaban según las estaciones del año y el curso del sol⁸³.

Solo abandonaron dicha clausura en 1683 cuando marcharon a Granada, acompañadas en su despedida por las autoridades locales malagueñas, a fundar el ya mencionado convento de San Ildefonso, lugar en el que sor Andrea de la Encarnación llegó a convertirse en abadesa tras fallecer sor Antonia de San Bernardo, la tercera religiosa que acompañó a las hijas de Pedro de Mena, las tres monjas de coro, y que, en

⁸² ROMERO TORRES, J.L., ob. cit., p. 106.

⁸³ GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., ob. cit., p. 215.

un principio, fue nombrada abadesa, sin embargo murió a los seis meses de llegar a la ciudad nazarí, ocupando su cargo la hija mayor del insigne escultor⁸⁴.

Andrea y Claudia permanecieron en Granada, ciudad a la que fue su hermana Juana en 1684, doce años hasta que, en 1695, deciden regresar al convento malagueño del Císter, siete años después del fallecimiento de su padre. De nuevo en Málaga, las tres hermanas permanecieron en la Abadía de Santa Ana del Císter hasta su fallecimiento. Claudia fue la primera en fallecer, en 1702 con tan solo cuarenta y siete años, Andrea murió en 1734 y, la tercera hermana, Juana fallecería en 1756 llegando a ocupar el cargo de priora en el convento; siendo estas monjas de clausura, como señala el que fuese obispo de la ciudad malacitana, Antonio Dorado, el corazón de la iglesia:

Las religiosas de clausura, con su vida oculta y silenciosa en medio de la Iglesia, tienen cierto parecido con las raíces del árbol. Son la parte menos visible y no siempre la más valorada. Ante el árbol, admiramos extasiados las flores, saboreamos agradecidos los frutos y nos cobijamos a su sombra, pero ¿quién se ocupó jamás de las raíces? Y sin embargo, son ellas, las raíces, las que mantienen el árbol lozano y fecundo⁸⁵.

⁸⁴ GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., ob. cit., p. 66.

⁸⁵ *Ibid.*: p. 15.

5. La obra de Andrea de Mena y Claudia Juana de Mena.

La temprana entrada en religión de Andrea y Claudia, con tan solo diecisiete y quince años respectivamente, el ocho de junio de 1671, no hizo olvidar a las hermanas Mena la formación artística que habían recibido de su padre. Así, y ya como profesas en la Abadía de Santa Ana del Císter, continuaron su producción artística y son varias las obras que hoy se les atribuyen a las hijas del escultor granadino Pedro de Mena. No obstante, se trató de un ejercicio diletante, no profesional, al servicio de su comunidad y de sus intereses devocionales.

De esta manera, una de estas obras atribuidas a Andrea de Mena y Claudia de Mena son sus ya mencionadas cartas de profesión. La carta de profesión es un documento interno entre el convento y la religiosa, de naturaleza jurídica, que debía firmar la todavía novicia en el transcurso de la ceremonia de profesión, además de ser firmada por la abadesa del convento y el obispo de la diócesis, y que ratificaba el compromiso de la religiosa con su dedicación a la vida contemplativa y la firmeza de seguir lo dispuesto en la Regla de la orden en la que profesaban, en este caso la Regla de San Benito⁸⁶.

En la historia del monacato femenino éste importante documento, que preparaban con mimo las religiosas, no siempre ha sido utilizado ya que fue a mediados del siglo XVI cuando se volvió obligatorio abrir un libro en el que se anotaran las profesiones, incluyendo el día, mes y año en el que se había realizado dicha profesión, costumbre que se extenderá y se universalizará en todas las comunidades religiosas a comienzos del siglo XVII⁸⁷. Estas cartas se firmaban por las tres personas ya citadas, y se depositaban en una caja para ser trasladadas al archivo del convento.

Pocas semanas antes de la ceremonia de profesión, la religiosa recibía la autorización para poder elaborar su carta, que podía realizar ella misma si tenía aptitudes para ello, podía ser elaborada por otra monja, por profesionales a los que algún vínculo unía con la profesas, o bien ser, incluso, un encargo. El texto de la carta podía ser diferente de unos conventos a otros, inclusive variar dentro de una misma Orden; dicho

⁸⁶ MARCHANT RIVERA, A., *Las religiosas del Císter malagueño. Catálogo de las cartas de profesión de la Abadía de Santa Ana*. Málaga, Biblioteca popular malagueña, 2009, p. 332.

⁸⁷ MARCHANT RIVERA, A., ob. cit., p. 4.

texto ocupaba solamente el recto del folio y no llevaba datos complementarios en el verso⁸⁸.

En relación a las cartas de profesión de las hijas de Pedro de Mena, éstas se conservaron en el archivo del convento de Santa Ana del Císter de Málaga hasta su cierre definitivo en 2009, pasando a ser custodiadas por el Archivo Municipal de la ciudad; siendo muchas las voces que cuestionan, y han cuestionado, la autoría de estos dibujos de carácter devocional.

En cuanto a su estilo, éstos son, según el profesor Pérez Sánchez “de tono muy canesco, tanto en técnica como en modelos”⁸⁹, considerando que pudieron haber sido realizados por alguna de las dos hermanas Mena. Por el contrario, Ricardo de Orueta destaca, en la monografía que dedica al escultor granadino, que hay ciertas evidencias que indican directamente la intervención de Pedro de Mena, comparando los dibujos con otras obras realizadas por sus hijas:

Después de comparar los diseños con los santitos del Císter [...] no hay un solo bulto ni una sola línea que demuestre intención en su acuse; todo es inseguro, femenino y pueril. En los dibujos, por el contrario, aunque el trazo no sea muy correcto, siempre es firme e intenta ser expresivo [...] no es posible que dos monjitas inexpertas que han demostrado su infantilismo al ejecutar el San Benito y el San Bernardo, sean las autoras de detalles tan vigorosos como las cabezas aladas, ó las que aparecen entre dos volutas, ó los niños que sostienen el cortinaje, en los dibujos del Císter. Pero hay otras particularidades en éstos que ya indican más directamente la intervención de Pedro de Mena⁹⁰.

Llama la atención esta afirmación de Ricardo de Orueta pues es él mismo quien, en esa misma monografía, señala que Andrea y Claudia fueron discípulas en el taller de su padre dónde, como ya indicaron Palomino y Ceán, debieron aprender a dibujar. Por otro lado, la investigadora americana Janet Alice Anderson, en cambio, parece adjudicarlos a las hijas, al igual que ocurre con la historiadora del arte Rosario Camacho Martínez, quien sostiene que pudo ser sor Andrea de la Encarnación, que de las tres hermanas que profesaron adquirió el puesto de mayor relevancia dentro del convento, la

⁸⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, R., ob. cit., pp. 723 – 725.

⁸⁹ SÁNCHEZ PÉREZ, A., *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, Editorial Cátedra, 1986, p. 308.

⁹⁰ DE ORUETA Y DUARTE, R., ob. cit., pp. 205 – 207.

autora de ambas cartas, además de dar el modelo que en los años venideros copiarían las monjas del mismo⁹¹. Por último, junto a esto, en la propia web del Archivo Municipal de Málaga se le atribuye la autoría a Pedro de Mena.

No obstante y pese a que la falta de documentación relativa a estas cartas de profesión nos impide corroborar la autoría de las hijas del escultor granadino, tampoco podemos confirmar la autoría del propio maestro, del que se conserva un dibujo que representa a Isabel la Católica orante atribuible a su figura pues presenta su firma. Cabe aclarar que en el *modus operandi* de un artista, específicamente de un escultor, el dibujo era parte insustituible del proceso creativo; el hecho de que no se conserven más dibujos de Mena es fruto del poco aprecio que como obra no definitiva tenían estos dibujos. No obstante, estas cartas pudieron haber sido realizadas por estas dos mujeres, monjas del convento, que, cómo han señalado varios expertos, aprendieron a dibujar de la mano de su padre.

Dejando atrás esta cuestión y centrándonos en la obra en sí, las cartas de profesión de Andrea de Mena [Ilustración 8] y Claudia de Mena [Ilustración 9], de pequeño tamaño, tan solo 34 cm x 23 cm, y 35 cm x 25 cm respectivamente,



Ilustración 8: Carta de profesión de Andrea de Mena.
Fuente: Archivo Municipal de Málaga.

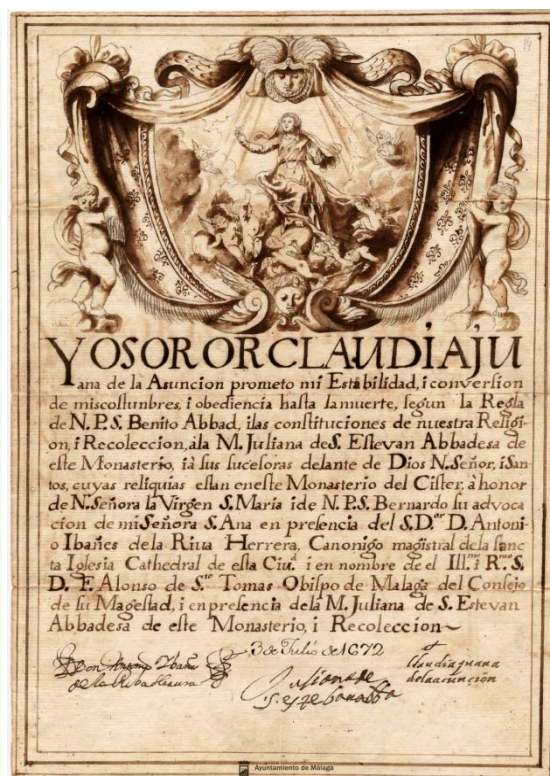


Ilustración 9: Carta de profesión de Claudia de Mena.
Fuente: Archivo Municipal de Málaga.

⁹¹ CAMACHO MARTÍNEZ, R., “El dibujo en el taller de Pedro de Mena”, en MORALES FOLGUERA, J.M., (coord.), *Pedro de Mena y su época*. Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 226 y 233.

limitándose el dibujo a 13,5 x 25 cm, están elaboradas a pluma y agua sepia sobre papel verjurado, presidiendo el texto una amplia cartela, en el que, con letra humanística cursiva, se puede leer:

Texto: Yo Sor Andrea María de la Encarnación / Sor Claudia Juana de la Asunción, prometo mi estabilidad i conversión de mis costumbres i obediencia hasta la muerte, según la Regla de N.P.S. Benito Abbad, i las constituciones de nuestra Religion, i Releccion, a la M. Juliana de S. Estevan Abbadesa de este Monasterio, i a sus sucesoras delante de Dios N. Señor, i Santos, cuyas reliquias están en este Monasterio del Císter, a honor de N. Señora la Virgen S. María, i de N.P.S. Bernardo su advocación de mi Señora S. Ana en presencia del S. Dor. D. Antonio Ibañez de la Riva – Herrera, Canonigo magistral de la Santa Iglesia Cathedral de esta ciud. i en nombre de el Illmo. i Rmo. S.D.F. Alonso de Sto. Tomás Obispo de Malaga del Consejo de Su Majestad, i en presencia de la M. Juliana de S. Estevan Abbadesa de este Monasterio, i releccion.

Estos documentos aparecen firmados por tres personas; Andrea y Claudia en sus respectivas cartas, la abadesa del convento en esos momentos y, en este caso, firma Antonio Ibañez de la Riva Herrera como representante del Obispo de la ciudad, amigo éste de la familia Mena. Cabe destacar, además, que solo la carta de Claudia presenta la fecha de la profesión, en este caso el tres de julio de 1672.

En cuanto a la elección de la iconografía, era común, tanto en retablos como en cartelas, la representación de la advocación del nombre que la religiosa había elegido para su entrada en religión. De esta manera, las cartas de Andrea y Claudia de Mena, que siguen una estética similar, con una cartela que incluye en su interior una imagen de los misterios de la Encarnación y la Asunción respectivamente, cumplen con esta “norma” de hacer referencia en el dibujo al nombre elegido para la profesión⁹².

En ambas cartas el texto aparece presidido por la ya mencionada cartela, en la que unos cortinajes, que emergen de una cabeza alada, son recogidos, simulando un telón, por unos angelitos, rematado en la base por una cabeza de querubín flanqueada por volutas. La diferencia entre los dibujos de las dos cartas de las hermanas Mena, salvo pequeños matices, se encuentra en la imagen representada en el interior de dicho

⁹² CAMACHO MARTÍNEZ, R., ob. cit., p. 736.

telón que, en cada documento, hace referencia al tema religioso de la advocación elegida por Andrea y Claudia⁹³.

En la carta de profesión de la hija mayor de Pedro de Mena [Ilustración 8] la Virgen, que aparece representada envuelta en un manto que desciende por la grada en la que se arrodilla, junto a una mesa en la que se encuentra el libro de oración, se vuelve sorprendida hacia el ángel anunciador quien, postrado ante la Virgen y portando una vara de azucenas, cierra la composición en el otro extremo. Entre ambas imágenes y envuelta entre nubes, la paloma del Espíritu Santo, fundamental en este misterio, desciende sobre la Virgen⁹⁴.

En el otro dibujo [Ilustración 9] la composición es mucho más compacta, en triángulo, constituyendo el eje de éste la representación de la Virgen que, bajo un foco de luz espiritual, con los brazos abiertos y el velo y el manto desplegados hacia un lado, asciende al cielo en un trono de nubes impulsado por pequeños ángeles, acompañada, entre nubes, de dos grupos de querubines⁹⁵.

Ambas cartas encuentran su inspiración, tanto en la composición como en los tipos y el tono idealizado, en los dibujos del granadino Alonso Cano, considerado el gran dibujante del siglo de Oro español del que fue discípulo Pedro de Mena.

Tras la muerte de las hijas del escultor granadino se seguirá copiando el modelo de sus cartas hasta que, en 1740, un nuevo rumbo artístico vuelva a cambiar el modelo de éstas apareciendo en ellas el rococó, dejando consigo preciosos motivos entre las cartas de profesión del convento malagueño.

Junto a sus cartas de profesión, otra de las obras cuya autoría recae sobre Andrea y Claudia de Mena, porque así lo ratifican además los documentos generados por el convento malagueño en el que eran religiosas, concretamente en su *Libro de donativos y rentas del convento del Císter*, son dos pequeñas imágenes de vestir de los patriarcas San Benito y San Bernardo que permanecieron en el convento hasta la apertura del Museo de Arte Sacro de la Abadía Cisterciense de Santa Ana, ubicado junto a la iglesia del mismo, pasando a estar expuestas ahí las figuras. Fue en 2010 cuando el museo cerró y las esculturas pasaron a estar desde entonces y hasta hoy, tristemente, en los

⁹³ CAMACHO MARTÍNEZ, R., ob. cit., p. 274.

⁹⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R., ob. cit., p. 276.

⁹⁵ *Idem*.

almacenes de la Delegación de Patrimonio de la Diócesis de Málaga sin la posibilidad de acceder a ellas.

De esta manera, como recogen los documentos del Císter malagueño, las hermanas Mena, excelentes artistas de escultura religiosa, esculpieron las imágenes de San Bernardo [Ilustración 10 y 11] y San Benito [Ilustración 12] para la decoración de la Iglesia del monasterio:

Pedro de Mena dio de limosna a este convento una nueva hechura de Ecce Homo en su caja, para la iglesia nueva; más hicieron sus hijas Andrea de la Encarnación y Claudia de la Asunción, monjas de este convento, dos hechuras de nuestros Padres San Benito y San Bernardo para las procesiones de sus días; más de limosnas que se juntaron entre todas las religiosas los vistieron e hicieron cogullas de telas⁹⁶.



Ilustración 10: San Bernardo, Andrea de Mena y Claudia de Mena.

Estas dos esculturas fueron elaboradas con el único fin de ser llevadas en andas con comodidad por las religiosas del convento durante las procesiones claustrales que realizaba la comunidad en la festividad de ambos santos. Ricardo de Orueta hablaba, con cierto desprecio, así de estas dos pequeñas esculturas: “estas son dos juguetitos de niña más que dos obras de arte, pero encantadores, sin embargo, por su mismo infantilismo y la inocencia y candor con que están ejecutadas”⁹⁷.

Estas esculturas muestran una simplificación sobre los modelos del taller del padre. Esta simplificación no se debe de entender como falta de capacidad artística sino más bien como prolongación de un proceso de simplificación formal que el propio Pedro de Mena propició en su última etapa para facilitar la reproducción de modelos desde su taller y mantener el nivel de producción alto, acorde a una nutrida clientela que demandaba sus obras desde distintos puntos de España. Juan Jesús López-Guadalupe define con claridad esta etapa como “una línea, muy apta para el trabajo del taller, de simplificación formal que parece geometrizar las formas, sujetar el volumen a la

⁹⁶ Libro de donativos y rentas del convento del Císter, s.f., citado en DE ORUETA Y DUARTE, R., p. 302.

⁹⁷ DE ORUETA Y DUARTE, R., ob. cit., p. 46.

disciplina de la línea, en una clara sinergia con el dibujo que se inspira claramente en los expedientes plásticos del racionero”⁹⁸. Esto es evidente en las figuras de San Bernardo y San Benito, en su aspecto muñequil y geométrico (una cabeza de acusada forma esférica).



Ilustración 11: San Bernardo, Andrea de Mena y Claudia de Mena. Foto de Ricardo de Orueta.



Ilustración 12: San Benito, Andrea de Mena y Claudia de Mena. Foto de Ricardo de Orueta.

Estas obras constituían hasta hace poco las únicas reseñadas del trabajo artístico realizado por las hermanas Mena. No fue hasta el año 2000 cuando el mercado de arte nos dejó constancia de la existencia de una pareja de bustos firmados por una de las hijas del escultor granadino, en este caso por su hija mayor Andrea. Así, el 22 de febrero de dicho año tuvo lugar la venta, en la conocida sala de subastas madrileña Castellana, de una Virgen Dolorosa [Ilustración 13] junto a un Ecce Homo [Ilustración 14] de unos 50 x 20 x 24 cm, firmados en la cartela frontal de la peana por Andrea de

⁹⁸ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”, en FERNÁNDEZ PARADAS, R., (coord.), *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento, volumen II*. Antequera, ExLibrix, 2016, pp. 52 y 53.

Mena, y que salieron a subasta en el lote nº 391 con un precio de estimación de 2.160 €⁹⁹.

Actualmente ambos bustos forman parte del museo neoyorquino Hispanic Society Museum & Library, engrosando la colección de escultura española y portuguesa, aunque ninguna de las dos figuras están hoy expuestas.



Ilustración 13: Virgen Dolorosa, Andrea de Mena.
Fuente: Hispanic Society.



Ilustración 14: Ecce Homo, Andrea de Mena.
Fuente: Hispanic Society.

⁹⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., ob. cit., p. 93.

Esta son las únicas obras probadas cuya autoría se puede atribuir a Sor Andrea de la Encarnación y Sor Claudia Juana de la Asunción pues así lo corroboran las fuentes. No obstante, es probable que la tercera de las hijas del escultor granadino, Juana, también profesa en el convento del Císter, hubiese practicado del mismo modo el oficio de su padre, pues, el último de los testamentos de Pedro de Mena, otorgado por su esposa tras su muerte y fechado a 30 de octubre de 1688, contiene una cláusula en la que el escultor declara que su hija Juana no había renunciado a la herencia que le correspondía tras su muerte pero aclara que realizó diferentes gastos que equivaldrían a los mil ducados. Lo interesante es que uno de estos gastos corresponde a “dos hechuras de su mano una de San Benito y otra de San Bernardo del tamaño natural acabadas de escultura y pintura cuyo balance económico importava seis cientos ducados”¹⁰⁰, de las que hoy no sabemos nada.

Sea como sea, estas obras demuestran que tanto Andrea, como Claudia de Mena y, posiblemente, también su hermana pequeña Juana Teresa, tenían un enorme talento para el arte, que aprendieron de su progenitor, pese a que con temprana edad vieron truncada su formación por su entrada en religión.

¹⁰⁰ Testamento de Pedro de Mena otorgado por su esposa, citado por DE ORUETA Y DUARTE, R., ob. cit., p. 320.

6. Conclusión.

A través de este trabajo nos hemos acercado a la vida de dos mujeres que practicaron el arte tras los muros del convento en el que decidieron profesar siendo todavía muy jóvenes, convirtiendo así el destino en oportunidad. Y es que, en la realidad social que caracterizó la España de la Edad Moderna, profundamente creyente, siendo esto último fundamental pues del pensamiento católico emanaban las normas sociales que todo el mundo debía respetar, el destino de cualquier mujer era llevar una vida de subordinación a cualquier figura masculina, siendo enorme la lista de cosas que éstas no podían hacer por los numerosos impedimentos, limitaciones, tópicos, y normas que sobre ellas vertieron los poderes patriarcales que imperaban en el siglo XVII y que tanto lastraron sus vidas, siendo, una de estas cosas, la práctica del arte.

Y además, en ésta España moderna en la que la mujer carecía de toda libertad para ser y decidir, la honra se convirtió en el vértice de la escala de valores aplicada a lo femenino, constituyendo una de las preocupaciones más comunes de la sociedad española del siglo XVII. Considerando que el mejor lugar para salvaguardar esta valiosa virtud que poseía toda mujer era la vida en religión; de esta manera, Pedro de Mena decidió que esta era la mejor opción para sus hijas Andrea, Claudia y su hija pequeña Juana.

Así, y tras aprender el oficio del arte en el taller familiar, siendo éste el único lugar en el que la mujer podía acceder a formación sin romper con ninguna de las normas sociales impuestas, Andrea y Claudia de Mena decidieron entrar en religión poniendo su arte al servicio de la comunidad en la que tomaron votos perpetuos.

No obstante, como se puede apreciar a lo largo de estas páginas, la escasa información que aún tenemos sobre estas mujeres artistas de la España moderna, permite dibujar solo a grandes rasgos el difícil escenario en el que vivieron y desarrollaron su actividad artística, situación que se ve acentuada cuando se trata de mujeres artistas y, además, religiosas.

Durante el espacio de tiempo que hemos estudiado, fueron pocas las mujeres que, luchando con todo en contra, y en un acto de valor y, sobre todo, capacidad, decidieron dar un paso al frente, alzar la voz, y tomar la palabra. Ejemplo de ésta circunstancia fue Luisa Roldán, siendo solo una excepción en la realidad que vivían las

mujeres artistas de la España de la Edad Moderna, postergadas y destinadas al olvido de todos y todas. Por lo que, es de justicia, sacar de ese pozo de indiferencia a estas mujeres valientes que, al igual que hicieron Andrea de Mena y Claudia de Mena, dejaron su huella con su talento.

Así, son varias las conclusiones tras la elaboración de este estudio:

1. En la mentalidad y orden social del Antiguo Régimen el taller familiar era la única posibilidad de formación artística para la mujer, lo que no obsta que en ese contexto pudiera obtener una formación completa que le posibilitara para un ejercicio profesional del arte.

2. No tenemos datos para evaluar la efectiva integración de las hijas de Pedro de Mena en el taller familiar pero las obras a ellas vinculadas sugieren una formación acabada y, por tanto, un desempeño en el taller que probablemente se desarrollara a la par del resto de aprendices que fueron pasando por él.

3. La formación artística obtenida por la mujer en el contexto que estamos estudiando, aunque le habilitara para un ejercicio profesional del arte, rara vez derivaba a ello sino que más bien se solía limitar a un desempeño diletante por mor de las convenciones sociales. Son raros los casos en el Barroco español de una mujer ejerciendo profesionalmente un oficio artístico, siendo el ejemplo eminente y más estudiado el de la Roldana.

4. Ese ejercicio diletante de la práctica artística encontró un acomodo ideal en los claustros conventuales. Allí el desarrollo paralelo de la vocación religiosa y del ejercicio de las artes beneficiaba a la comunidad conventual en ambos aspectos y a la religiosa le permitía desarrollar los conocimientos adquiridos antes de profesar, dando cierto margen a su creatividad.

5. En el caso de las hijas de Pedro de Mena, ese ejercicio del arte de la escultura policromada suponía la adquisición de una formación completa tanto en lo escultórico como en el indispensable complemento pictórico de la misma y su ejercicio debió de requerir de herramientas especializadas y de un espacio adecuado para su ejercicio en el interior del propio convento. Todo parece sugerir que esa práctica queda limitada a la escultura de pequeño formato.

6. No hay indicios de que las hijas de Pedro de Mena realizaran obras al margen de los muros conventuales, es decir, con destino fuera del convento. Sin embargo, no es descabellado pensar que algunas obras pararan finalmente fuera de su comunidad, incluso en vida de las hijas de Mena, como beneficio otorgado a bienhechores del convento, siempre dentro de esos parámetros de ejercicio diletante del arte.

7. Lógicamente ese ejercicio de la escultura policromada, probablemente muy reducido, siempre se mantuvo constreñido en los estrechos márgenes de la temática religiosa que, por lo demás, era la generalizada y casi única en la España de su tiempo.

8. Queda la duda, que no es posible resolver por ahora, de si su ejercicio artístico se amplió a otros campos, fundamentalmente al diseño ornamental y al dibujo, de cara a la realización de obras decorativas para el convento o de estampas devocionales. La formación que en un taller de la época se adquiría habilitaba para la práctica del dibujo que seguramente debieron de realizar también las hijas de Mena. Encontramos un nuevo contraste entre lo masculino y lo femenino porque resultan mucho mejor conocidos estos aspectos y el desarrollo de la práctica artística es mucho más amplia en el caso de varones profesos en órdenes religiosas que además eran artistas.

9. El corto catálogo de Claudia y Andrea de Mena indica una clara dependencia del taller paterno en cuanto a composición y estilo. Prolongan los modos de Pedro de Mena en esas versiones amaneradas, como simplificadas, que caracterizan a su taller en su último periodo, en las décadas de 1670 y 1680, correspondientes con la profesión religiosa de sus hijas. En un caso, los bustos de *Ecce-Homo* y *Dolorosa* de la Hispanic Society, las obras se encuentran firmadas y fechadas en una cartela en 1675, correspondiendo a Andrea de Mena concretamente.

10. Este rasgo de la firma se alinea con la costumbre paterna de dejar constancia de su autoría en sus obras, algo infrecuente en la España de la época y desde luego excepcional en el caso de una religiosa. Sin otra motivación aparente, algo de orgullo personal puede deducirse de ello, imitando a su padre y desde luego jugando la baza del prestigio del apellido Mena.

11. Parece claro que la vida en el claustro conventual limitara otras opciones estéticas de estas esculturas profesas. Su conocimiento de la evolución de las artes estaría constreñido a la experiencia de los conventos en que vivieron y aun sin más obras

conocidas, cabe aventurar que se mantuvieron en los mismos márgenes estilísticos todo el tiempo.

12. Las limitaciones con las que ha sido desarrollado este trabajo no han permitido una búsqueda de más obras en esta línea estilística y que cupiera vincular a Andrea y Claudia de Mena, sin embargo, ello no se descarta, probablemente en colecciones particulares e incluso en el patrimonio de otros conventos. La falta de independencia estilística juega en contra de una discriminación clara y determinante de autorías pero aun así es probable que en el futuro podamos enriquecer el catálogo de estas artistas tan poco conocidas.

7. Bibliografía.

ARANDA BERNAL, A., “Ser mujer y artista en España en la Edad Moderna”, en TORREJÓN DÍAZ, A., Y ROMERO TORRES J.L., (coord.), *Roldana*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 33 – 54.

Archivo Convento Asunción, A.C.A. Libro de fundación del convento de San Bernardo, s.f. Publicado por GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., *Orígenes y extinción del Císter de Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga.

Archivo Histórico Provincial de Málaga, A.H.P.M., Leg. 2010, Protocolos notariales 1675.

Archivo Histórico Provincial de Málaga, A.H.P.M., Leg. 2219. 24 de Julio de 1695.

Archivo Histórico Provincial del Arzobispado de Granada, A.H.P.G., Escribanía de Ambrosio de Espínola, Caja 48, Legajo A, Folio 323. Publicado por L. GILA MEDINA Y J. GALISTEO MARTÍNEZ, *Pedro de Mena. Documentos y textos*. Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

Archivo Municipal de Málaga, A.M.M. Carta de Sor Ana de Santo Tomás de Aquino, abadesa del Monasterio de Santa Ana de Valladolid. Enero de 1856.

Archivo Parroquia de Santa Ana de Granada, A.P.S.A.G., Sec. Antigua Parroquia San Gil, Libro de Bautismos, nº 5 (1621 – 1671), f. 303. Publicado por L. GILA MEDINA Y J. GALISTEO MARTÍNEZ, *Pedro de Mena. Documentos y textos*. Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

ARISTÓTELES, *Política*. Libro 1, 1254, 10 ss.

ARROYO MARTÍN, F., “El patrimonio artístico femenino en la Edad Moderna a través del caso de D^a Policena Spínola (1600 – 1638), marquesa de Leganés”, en IGLESIAS RODRÍGUEZ, J.J., PÉREZ GARCÍA, R.M., FERNÁNDEZ CHAVES, M.F., (eds.), *Comercio y cultura en la Edad Moderna*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 2527 – 2538.

ATIENZA LÓPEZ, A., *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*. Madrid, Marcial Pons, 2008.

BEL BRAVO, M^a. A., *Mujer y cambio social en la Edad Moderna*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.

CALINO, C., *Discursos espirituales y morales para útil entretenimiento de las monjas y de las sagradas vírgenes que se retiran del siglo*. Málaga, Imprenta y librería de D. Félix de Casas y Martínez, 1786.

CAMACHO MARTÍNEZ, R., “El dibujo en el taller de Pedro de Mena”, en MORALES FOLGUERA, J.M., (coord.), *Pedro de Mena y su época*. Málaga, Junta de Andalucía, 1990.

CAMACHO MARTÍNEZ, R., “Las cartas de profesión del Convento del Císter de Málaga: Un documento entre la devoción, el derecho y el arte”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., (coord.), *La clausura femenina en España: actas del simposium*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 2004, pp. 717 – 740.

CASADO RODRÍGUEZ, V., *De la Monarquía Española del Barroco*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano – Americanos, 1955.

CASO, A., *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. Barcelona, Editorial Planeta, 2011.

CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800.

CEREZO SOLER, J., “Creación teatral desde la celda. Elementos conventuales y mundanos en el teatro de Sor Marcela de San Félix”, *Cálamo FASPE*, n° 63, pp. 10 – 16.

CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona. Ediciones Destino S.A., 1992.

COVARRUBIAS OROZCO, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Tesoro de la lengua castellana o española, Luis Sánchez, 1611.

DE ORUETE Y DUARTE, R., *Pedro de Mena*. Madrid, Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas del Centro de Estudios Históricos, 1914.

FALCÓN, L., *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*. Barcelona, Fontanella S.A., 1969.

FRAY LUIS DE LEÓN., *La perfecta casada*. Madrid, Espasa – Calpe S.A., 1980.

FREIXA, M., “Las mujeres artistas. Desde la Revolución Francesa al “fin de siglo” en SAURET, T., (coord.), *Historia del Arte y mujeres*. Málaga, Universidad de Málaga, 1996.

FRONTELA, L., “Cecilia del Nacimiento, monja Carmelita Descalza y escritora”, *Revista de Espiritualidad*, nº 72, 2013, pp. 159 – 192.

GILA MEDINA, L., GALISTEO MARTÍNEZ, G., *Pedro de Mena. Documentos y textos*. Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

GILA MEDINA, L., *Pedro de Mena, escultor 1628 – 1688*. Madrid, Editorial Arco/Libros, S.L., 2007.

GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., *Instituciones religiosas femeninas malagueñas en la transición del siglo XVII al XVIII*. Málaga, Excma. Diputación Provincial de Málaga, 1986.

GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., “La Abadía de Santa Ana del Císter de Málaga” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., (coord.), *La clausura femenina en España: actas del simposium*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 2004, pp. 741 – 160.

GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., “Los conflictos en la clausura femenina de la Málaga moderna” en MESTRE SANCHÍS, A., Y GIMÉNEZ LÓPEZ, E., (eds.), *Disidencias y exilios en la España moderna*. Alicante, Universidad de Alicante, 1997, pp. 81 – 90.

GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., “Orígenes y extinción del convento del Císter en Málaga”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., (coord.), *La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 2011, pp. 713 – 724.

GÓMEZ GARCÍA, M^a. C., *Mujer y clausura. Conventos cistercienses en la Málaga Moderna*. Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

GÓMEZ NAVARRO, S., “A punto de profesar: las dotes de monjas en la España moderna. Una propuesta metodológica”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., (coord.), *La clausura femenina en España: actas del simposium*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 2004, pp. 83 – 98.

LATRE, M., *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Barcelona, Imprenta de D. Ramón Martín Indar, 1847.

LÓPEZ BELTRÁN, M^a. T., *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*. Málaga, Universidad de Málaga, 1999.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”, en FERNÁNDEZ PARADAS, R., (coord.), *Escultura Barroca Española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento, volumen II*. Antequera, ExLibrix, 2016, pp. 19 – 69.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “Pedro de Mena en su contexto: los talleres de escultura de la Granada del siglo XVII”, en ROMERO TORRES, J.L, Y OTALECU GUERRERO, G., (coord.), *Pedro de Mena granatensis*. Málaga, Palacio Episcopal, 2019, pp. 31 – 41.

MARCHANT RIVERA, A., “El Libro Mudéjar de la Abadía de Santa Ana del Císter”, en MUNITA LOINAZ, J.A., Y LEMA PUEYO, J.A., (coord.), *La escritura de la memoria: libros para la administración*. Vitoria, Universidad del País Vasco, 2012, pp. 199 – 208.

MARCHANT RIVERA, A., *Las religiosas del Císter malagueño. Catálogo de las cartas de profesión de la Abadía de Santa Ana*. Málaga, Biblioteca popular malagueña, 2009.

MARCHENA HIDALGO, R., “Las tenues voces del claustro. Las cartas de profesión del monasterio de San Clemente la Real de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, nº 28, 2016, pp. 335 – 362.

MARLO BARRANCO, L., *Nobleza en femenino. Mujeres, poder y cultura en la España Moderna*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2018.

MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N., “María Manrique de Lara. La duquesa y la introducción del Renacimiento italiano en Granada”, *Atrio*, 21, 2015, pp. 40 – 53.

MENDOZA GARCÍA, E., “La clausura femenina en España en el siglo XVII a través de los manuales de escribanos y documentos notariales de Málaga”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., (coord.), *La clausura femenina en España: actas del simposium*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 2004, pp. 245 – 268.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica. Tomo III: El parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, Aguilar, 1988 (edición original: 1724).

R. BASS, L., Y J. TIFFANY, T. “El pincel y la pluma en la vida de Sor Estefanía de la Encarnación”, *E- Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, nº 35, 2020, Disponible en: <https://doi.org/10.4000/e-spania.33822>

REDER GADOW, M., “La mentalidad religiosa de Pedro de Mena a través de sus testamentos”, en MORALES FOLGUERA, J.M., (coord.), *Pedro de Mena y su época*. Málaga, Junta de Andalucía, 1990.

REGLA DE NUESTRO PADRE SAN BENITO.

ROMERO TORRES, J.L., “El artista, el cliente y la obra”, en *Pedro de Mena 1628 – 1688*. Málaga, Junta de Andalucía, 1989.

SÁNCHEZ – MESA MARTÍN, D., “Los estilos de Pedro de Mena”, en *Pedro de Mena (1628 – 1688)*. Málaga, Junta de Andalucía, 1989.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Escultura barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación”, en FERNÁNDEZ PARADAS, R., (coord.), *Escultura Barroca Española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento, volumen I*. Antequera, ExLibrix, 2016, pp. 87 – 103.

SÁNCHEZ LORA, J.L., *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

SÁNCHEZ PÉREZ, A., *Historia del dibujo en España. De la Edad Moderna a Goya*. Madrid, Editorial Cátedra, 1986.

SAURET, T., “Mujeres creadoras en la Edad Moderna”, en SAURET, T., (coord.), *Historia del Arte y mujeres*. Málaga, Universidad de Málaga, 1996.

TERESA DE JESÚS, SANTA., *Libro de las Fundaciones de Santa Teresa de Jesús*. Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijo de D.E. Aguado, 1880.