

# rrc

## En las sombras del Barroco

Una mirada introspectiva

Adrián Contreras-Guerrero

Ángel Justo-Estebanz

Fernando Quiles

(Eds.)

Universo Barroco Iberoamericano



UNIBrrc



andavira  
editores





# En las sombras del Barroco

## Una mirada introspectiva

Adrián Contreras-Guerrero  
Ángel Justo-Estebaranz  
Fernando Quiles  
(Eds.)



© 2023

**Universo Barroco Iberoamericano**

26º volumen

### **Editores**

Adrián Contreras-Guerrero

Ángel Justo-Estebarez

Fernando Quiles

### **PUBLICACIONES ENREDARS**

#### **Director Enredars**

Fernando Quiles García

#### **Coordinador editorial**

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

#### **Administración y gestión**

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara M<sup>a</sup> Ruiz Romero

#### **Gestión de contenidos digitales y redes**

Victoria Sánchez Mellado y Elisa Quiles Aranda

### **Imagen de portada**

Antonio de Pereda, "El sueño del caballero".

Real Academia de Bellas Artes de San

Fernando. N.º. Inv.º. 0639

### **Fotografías y dibujos**

© de los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Andavira Editora S.L.

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos  
en Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-126450-4-0

2023, Santiago de Compostela / Sevilla. España

### **Comité Asesor UBI**

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*  
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de*

*Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada,*  
*España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e*  
*Immagine di Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional*  
*Autónoma de México. México DF, México*

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla,*  
*España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de*  
*Oviedo, España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de*  
*Burgos, España*

Ilona Katzew. *Curator and Department Head*  
*of Latin American Art. Los Angeles County*  
*Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados*  
*Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga.*  
*Cusco, Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo,*  
*Brasil*

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I.*  
*Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad Complutense,*  
*España*

Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de*  
*Extremadura. Cáceres, España*

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia*  
*Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*

Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de*  
*Madrid, España*

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

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

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da*  
*Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Edición financiada por el Proyecto I+D+i. PAIDI  
2021 P20\_00838 Atlas histórico de las celebra-  
ciones públicas en Andalucía durante la Edad  
Moderna



# Índice

Prólogo	9
Sombras entre esplendores Víctor Mínguez	
Presentación. Somos barrocos	13
Adrián Contreras-Guerrero, Ángel Justo-Estebanz y Fernando Quiles	
Entre el retrato y la imagen sagrada: el caso de Eugenia de la Torre	17
Adam Jasienski	
Sudor, llanto y malos augurios: el cuadro de San Francisco de Borja de Chitagoto (Nueva Granada)	53
María Constanza Villalobos y Adrián Contreras-Guerrero	
El arquitecto novohispano Francisco Antonio Guerrero y Torres entre la brujería y la hechicería durante la segunda mitad del s. XVIII	81
Édgar Antonio Mejía Ortiz	

Entre la fe cristiana, el arte ilustrado y la cultura masónica. El palacio del marqués de Jaral de Berrio en la Ciudad de México	109
<b>Martha Fernández</b>	
Ellas también fueron artistas. Mujeres pintoras de los siglos XVII y XVIII en Granada	139
<b>Ana María Gómez Román</b>	
En esos oscuros cajones... Remesas de bienes artísticos y suntuarios, de procedencia americana	171
<b>Fernando Quiles</b>	
All'ombra dell'Apocalisse: Jean François Niceron e l'anamorfosi di San Giovanni Evangelista	203
<b>Agostino De Rosa</b>	
Meraviglie astronomiche in architettura. Riflessi del tempo nelle opere di Emmanuel Maignan	223
<b>Alessio Bortot</b>	
Morir y dejar huella. El valor de la semejanza sagrada a través de las máscaras mortuorias (siglos XV-XVII)	255
<b>Gorka López de Munain</b>	
De la invisibilidad racial a lo sublime de la eternidad	279
<b>Emilce N. Sosa</b>	
La clave está en el herrero: artesanado local y robos de obras de arte y de útiles de trabajo en Quito durante los siglos XVII y XVIII	305
<b>Ángel Justo-Estebanz</b>	
Pesadillas neobarrocas en cine clásico: <i>El reinado del terror</i> (1949) y <i>Cagliostro</i> (1949). Imaginarios de la Revolución francesa al inicio de la Guerra Fría	339
<b>Víctor Mínguez y Teresa Sorolla Romero</b>	

Arte e Inquisición: cómo el Tribunal no solo censuraba las imágenes sino las utilizaba para sus fines en un modo innovador <b>Michael Scholz-Hänsel</b>	361
Juan de Palafox y Mendoza y su Puebla de los Ángeles. Apogeo y derrota de una ambición <b>M.<sup>a</sup> del Carmen García Escudero</b>	383
La leyenda de la Santa Barbuda en el Reino de Bohemia <b>Pavel Štěpánek</b>	409





# Prólogo. Sombras entre esplendores

**Víctor Mínguez**

Universitat Juame I, España

Si el siglo XVIII fue denominado por los ilustrados que vivieron en él como “Siglo de las Luces” es porque, a su vez, estos consideraron que la centuria precedente fue un “Siglo de sombras”. Si los enciclopedistas pretendían iluminar el mundo, es porque entendían que este permanecía en las tinieblas. Si unos y otros invocaban la razón, era por combatir la superstición imperante. La necesidad incuestionable de transformar una sociedad injusta e ignorante llevó a los intelectuales del setecientos a despreciar la cultura precedente, por más que esta coincidiera con el Siglo de Oro europeo en los ámbitos de las artes, la literatura y la música. Desde esta incorrecta perspectiva, filósofos, arqueólogos, artistas y académicos como Johann Joachim Winckelmann, Rafael Mengs, Francisco Pérez Bayer o Antonio Ponz establecieron como contraposición al ciclo Barroco nuevos ideales estéticos basados en un ideal de belleza pretendidamente racional y objetivo, de los que se apropiaría primero el reformismo ilustrado monárquico y luego la Revolución Francesa.

Sin embargo, lo cierto es que contemplando el siglo XVII desde la actualidad y evitando los prejuicios apriorísticos, resulta muy complicado imaginar una sociedad de sombras si paseamos por los jardines de Versalles, escuchamos la música de Haendel, contemplamos las pinturas de Rubens, asistimos a una representación de Lope de Vega o accedemos a una catedral de La Nueva España. Y Mansart, Le Nôtre, Haendel, Rubens, Lope y otros

cientos de arquitectos, jardinistas, músicos, pintores, dramaturgos y artistas europeos y americanos, volcados en todos los campos creativos y que hoy en día despiertan nuestra admiración, fueron las figuras clave de esa época cultural riquísima y compleja que hemos venido a denominar Barroco y que asociamos a las monarquías absolutas y al catolicismo. Solo la simplificación, el sectarismo o la ignorancia pueden explicar que en el siglo XVIII —y también en nuestros días, pues una parte de la sociedad actual sigue inmersa en un antibarroquismo primario— se cayera en la reducción al absurdo que conduce a subrayar los aspectos políticos más negativos del Seiscientos obviando su formidable contribución al esplendor cultural del Viejo y del Nuevo Mundo.

Y para aumentar la paradoja de imaginar el arte del siglo XVII como un siglo de sombras, no olvidemos la reivindicación de la luz que impregnó al arte Barroco: ninguna otra época artística ha protagonizado en las artes plásticas una investigación tan intensa sobre las posibilidades de la misma, desde Caravaggio a Rembrandt, desde La Tour a Vermeer, desde Bernini a Tomé; en ningún otro ciclo festivo las luminarias han sido tan intensas, hasta el punto de convertir las noches de las ciudades en días según un tópico popular en esta centuria; y a las vidrieras góticas —siempre tan reivindicadas como exponentes de las apoteosis lumínicas promovidas por la arquitectura— le sucedieron los ventanales, transparentes y tramoyas barrocas, igual de efectivos aunque mucho menos valorados. ¿Sombras? Sí, las que provoca inevitablemente la luz, porque sin luz no hay sombra.

Pero, una vez reivindicadas las luces del Barroco, hay que admitir, asimismo, que bajo su brillo deslumbrante, y como ha sucedido en todas las épocas, se ocultaban amenazantes y siniestras sombras. Oscuridades que hoy en día, superadas sus terribles implicaciones sociales, pueden resultar para los estudiosos e investigadores más fascinantes que las propias luces. Si admiramos de un siglo tan reaccionario y terrible como fue el XIX sus valores culturales más perversos, anacrónicos e inquietantes, ¿por qué no deberíamos hacer lo mismo con el más lejano siglo XVII, con sus siniestras sombras cuando, además, resultan tan atractivas? El lienzo *La mujer barbuda* de José de Ribera (1631, Museo del Prado), los cristos crucificados de espaldas despellejados tallados y policromados en talleres andinos, el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid* pintado por Francisco Rizi (1683, Museo del Prado), la *Fuente del Encelado* realizada en plomo por Gaspard Marsy (1675-1677, jardines de Versalles), el *Cristo Velado* esculpido en mármol por Giuseppe Sanmartino (1753, Capilla de Sansevero, Nápoles) y muchos otros monstruos, cadáveres y terrores nacidos de la fértil imaginación del artista

barroco son buenos exponentes de los intensos, peligrosos y extravagantes anhelos y pasiones que subyacen bajo la sociedad del Antiguo Régimen. Y no nos quedemos solo en las imágenes transgresoras que, entonces y ahora, atraen al espectador al abismo que supone admirar el sufrimiento, la tortura, la muerte, el mal. Volvamos a transitar los espacios arquitectónicos y a contemplar las imágenes artísticas para descifrar qué ocultaron entonces a los censores de la época y hoy en día a la superficialidad contemporánea. Un propósito enmascarador que no resultaba nada complicado llevar a cabo en el seiscientos para una cultura estética que hizo del espejo y del reflejo, del hermetismo y de la sutileza, del jeroglífico y el enigma, recursos habituales para disimular contenidos. Y descubriremos seguro nuevas angustias y espantos que nos están esperando pacientes desde hace tres siglos.

Imágenes sagradas, devocionales y sobrenaturales; milagros y fluidos; magia, brujas y hechizos; creencias y masones; mujeres artistas, obras viajeras y curiosidades foráneas; apocalipsis y anamorfosis; máscaras, cadáveres y reliquias; arte popular y mestizo; astronomía, astrolabios y perspectivas horarias; artesanos y ladrones; prácticas inquisitoriales y censura; mecenazgo y ambiciones; santas barbudas y leyendas. De todos estos “monstruos” barrocos caracterizados por sus múltiples aristas y desplegados a ambos lados del Atlántico durante los siglos del Barroco trata este libro. Y también de la pervivencia de sus sombras y terrores ya en tiempos revolucionarios y de su recreación en el cine clásico. Un calidoscopio de pesadillas y belleza.

Sebastián de Covarrubias Horozco en su *Tesoro de la Lengua castellana o española* (Madrid, 1611), definió la sombra como “el lugar donde no da el Sol”. Cuando medio siglo después de la aparición de su libro el monarca más poderoso de Europa, Luis XIV de Francia, se presentó en su corte como el Rey Sol -en el *ballet de cour*, en los retratos, en las medallas y emblemas, en palacios, jardines y fiestas-, estaba reivindicando una determinada concepción del poder, figurada en una constelación de planetas y satélites regida por un astro rey que iluminaba la república. En esta construcción metafórica de un orden basado en una estructura piramidal inmutable, las sombras que subyacían bajo los cimientos de la arquitectura del estado eran también un grito de rebeldía, una vía de escape ante un poder absoluto.

La imagen solar fue adoptada por Luis XIV a la temprana edad de quince años. Desde entonces, numerosos textos e imágenes consolidaron y difundieron la iconografía astral del que pronto fue conocido como el Rey Sol, llegando prácticamente a anular esta simbología, por su enorme popularización, otros emblemas regios propios de los reyes de Francia, y condicionando

al arte áulico borbónico de este período a girar en torno a la imagen solar. Sin embargo, la difusión y patrimonialización propagandística del astro diurno por parte de los reyes franceses no ha de hacernos olvidar que, durante la cultura barroca, la metáfora solar no fue privativa de ninguna dinastía ni de ninguna corte: cien años antes de la instrumentalización de la imagen solar por Luis XIV, en España era ya un símbolo utilizado a la hora de representar a sus monarcas de la Casa de Austria, como fue el caso de Carlos V o de Felipe II. Y no debe extrañarnos, la metáfora solar era la imagen política ideal para representar el poder absoluto en las artes de la Edad Moderna, en cualquier geografía y circunstancia.

La divisa solar luisina definitiva, *Nec pluribus impar*, quedó inmortalizada en el arte cuando fue grabada por Jean Warin en 1674 en el reverso de una medalla que mostraba a un astro diurno con rostro brillando sobre una esfera terrestre con los paralelos y meridianos marcados, envuelta en nubes que se disipaban por efecto de los rayos solares. El anverso obviamente mostraba de perfil la efigie del monarca. El Sol —su calor y su luz que permiten la vida— quedaba fijado como la imagen más absoluta de la representación del poder. Sin embargo, unas décadas antes, el mercedario fray Marcos Salmerón publicó en la corte del Rey Planeta, Felipe IV de España, el libro *El príncipe escondido. Meditaciones de la vida oculta de Christo desde los doze hasta los treinta años* (Madrid, 1648), mostrando su frontispicio una singular imagen emblemática: bajo el lema *Solem, nibe tegam*, extraído del libro del profeta Ezequiel, contemplamos en ella un Sol ensombrecido por las nubes, pero cuyos rayos se filtran igualmente. Es decir, el Sol divino resulta ser más grande y poderoso que el Sol regio pese a estar oculto entre las sombras. Luces ocultas tras las sombras, más intensas que la luz directa.

En definitiva, la cultura artística del Barroco se cimentó conjuntamente en luces deslumbrantes y sombras inquietantes, siendo muchas veces éstas más potentes y fascinantes que aquellas. Como ya he dicho antes, esto no debe sorprendernos, al fin y al cabo Calderón de la Barca ya había afirmado tempranamente en su obra teatral *La vida es sueño* (1635), con luminosa claridad, la existencia de la oscuridad como marco vital del ser humano, rescatando un tópico literario nacido muchos siglos antes con Platón: la vida es ilusión, es ficción, es una sombra.

# Presentación. Somos barrocos

Adrián Contreras-Guerrero,  
Ángel Justo-Estebanz  
Fernando Quiles

Somos barrocos, no lo podemos negar. Y después de años dentro del abultado vientre de este monstruo barroco que nos digiere y casi nos descompone, hemos logrado transitar hacia su dermis y pasar luego a perdernos en sus sombras. Sombras que ocultan, pero también refuerzan. Las que refuerzan los perfiles, los de la acción barroca que se ha caracterizado precisamente por su sinuosa evolución formal.

Hemos querido mirar desde fuera para descubrir que inexorablemente somos de nuevo deglutidos por ese [en]ser para retornar a su interior. Porque así vemos ahora también el Barroco, como esencialmente indefinido e indefinible, porque sus bordes son abultados e indefinidos, que simplemente anuncian que algo acaba, cuando en realidad dicen que en él estamos. Tan densas son las sombras, como inaprensibles. Al punto de dificultar su conocimiento, pues no sólo es el lugar donde no da el sol, como diría Covarrubias (1611), sino también la apariencia o semejanza de una cosa, la justicia, la entrada en la cárcel o la privación de alguna parte de luz primaria y directa (*Diccionario de autoridades*, 1739).

El Barroco que no deja impasible, que se mueve aun en su dura materialidad, para atraparnos sin quererlo y sin que nos demos cuenta de que es así.

Somos tres los que pensamos de esta forma, pero intuimos que son más quienes así lo consideran. Y ahora nosotros nos hacemos eco de lo que otros piensan y sienten en relación con el Barroco, quienes igualmente se miran en ese espejo donde vibran las imágenes que bien pudiera parecer inanimadas. Estos amigos son Adam Jasienski, María Constanza Villalobos, Édgar Antonio Mejía Ortiz, Martha Fernández, Ana María Gómez Román, Agostino De Rosa, Gorka López de Muniain, Emilce N. Sosa, Alessio Bortot, Víctor Mínguez, Teresa Sorolla Romero, Michael Scholz-Hänsel, María del Carmen García Escudero y Pavel Štěpánek, procedentes de España, Colombia, México, Estados Unidos, Italia, Argentina, Alemania y República Checa, en clara muestra de la vocación internacional de la publicación.

Como buenos “barroquistas”, término recién acuñado y que nosotros adoptamos, tiemblan, temen, dudan, gozan, incluso lloran, también ríen; pero sobre todo reciben con entusiasmo el mensaje barroco.

Maestros que hemos seguido y hemos podido leer para impregnarnos de barroco, como estuco, como policromía, como reverencia y temor de Dios, pero igualmente como trascendencia celestial. Algunos hoy releemos a quienes miden lo barroco en estos términos:

Barrocos fuimos siempre y barrocos tenemos que seguirlo siendo, por una razón muy sencilla: que para definir, pintar, determinar un mundo nuevo, árboles desconocidos, vegetaciones increíbles, ríos inmensos, siempre se es barroco (Alejo Carpentier).

Y que, al fin, desde dentro algunos creadores, más allá de los artistas, desde dentro por tanto, han logrado avanzar por los laberintos del barroco. Como Luis de Góngora (“A un sueño”) que recitó:

Varia imaginación que, en mil intentos,  
a pesar gastas de tu triste dueño  
la dulce munición del blando sueño,  
alimentando vanos pensamientos,  
Pues traes los espíritus atentos  
sólo a representarme el grave ceño  
del rostro dulcemente zahareño  
(gloriosa suspensión de mis tormentos),  
El sueño (autor de representaciones),  
en su teatro, sobre el viento armado,  
sombras suele vestir de bulto bello.  
Síguele; mostraráte el rostro amado,  
y engañarán un rato tus pasiones  
dos bienes, que serán dormir y vello.

El sueño, el mismo que se asimiló al conjunto de la vida por otro gran constructor barroco, Calderón de la Barca, quien dijo por boca de Segismundo:

“¡Válgame el cielo, qué veo!  
¡Válgame el cielo, qué miro!  
Con poco espanto lo admiro,  
con mucha duda lo creo.  
¿Yo en palacios suntuosos?  
¿Yo entre telas y brocados?  
¿Yo cercado de criados  
tan lucidos y briosos?  
¿Yo despertar de dormir  
en lecho tan excelente?  
¿Yo en medio de tanta gente  
que me sirva de vestir?  
Decir que sueño es engaño;  
bien sé que despierto estoy.  
¿Yo Segismundo no soy?  
Dadme, cielos, desengaño.  
Decidme: ¿que pudo ser  
esto que a mi fantasía  
sucedió mientras dormía,  
que aquí me he llegado a ver?  
Pero sea lo que fuere,  
¿quién me mete en discurrir?  
Dejarme quiero servir,  
y venga lo que viniere.”  
(*La vida es sueño*, Jornada II, vs 240-265)

A través de los quince capítulos de que se compone este libro, se alumbran temas que, vinculados con el mundo del arte y los artistas del Barroco, han estado a la sombra y han evitado contemplarlos con luz (académica) directa y primaria: brujería y hechicería, masonería, artesanos ladrones, procesos inquisitoriales, censura y promoción artística, iconografías singulares, elementos iconográficos vinculados con la masonería, imágenes milagrosas, anamorfosis, máscaras funerarias, representaciones sociales de carácter popular realizada por indígenas, negros y mulatos, coleccionismo de instrumentos científicos para la observación de los cuerpos celestes, o el contraste entre auge y decadencia de una ciudad barroca. Junto a ello, se arroja luz sobre el papel de las mujeres pintoras en el Barroco, un capítulo que ahora está recibiendo más interés académico. También emergen bienes artísticos embalados en América y enviados a la Península. Y se llega al reflejo de lo barroco en el cine clásico americano, a través del estudio de las sombras y la composición del encuadre.

Quede aquí nuestra presentación. Volvemos a perdernos en las sombras del Barroco. Invitados están a acompañarnos.





# Ellas también fueron artistas.

## Mujeres pintoras de los siglos XVII y XVIII en Granada\*

They were artists too. Women painters of the 17<sup>th</sup>  
and 18<sup>th</sup> centuries in Granada

**Ana María Gómez Román**

Universidad de Granada, España  
anaroman@ugr.es | ORCID: 0000-0003-3363-1880

### Resumen

A lo largo de la Edad Moderna, no son muchos los ejemplos de mujeres referenciadas por la historiografía. Sin embargo, en Granada encontramos un considerable número de pintoras con una amplia actividad documentada que sí tuvieron, en la medida de sus posibilidades, la oportunidad de desafiar las condiciones sociales de la época. Las hay vinculadas a talleres familiares, otras tantas pertenecientes a las más altas esferas de la sociedad, también las que optaron por la vida contemplativa; y por último, aquellas que a finales del siglo XVIII adquirieron un reconocimiento oficial de su obra por parte de las principales instituciones ilustradas de la ciudad.

**Palabras clave:** Arte y género; Historia de las mujeres; Mujeres artistas; Pintoras; Pintura barroca; Siglo XVII; Siglo XVIII.

### Abstract

*Throughout the Modern Age there are not many examples of women in the historiography. In Granada, however, we find a considerable number of women*

\* Este trabajo forma parte del Proyecto I+D *El despliegue artístico en la Monarquía Hispánica, siglos XVI-XVIII*. PGC2018-093808-B-100.

*painters with a wide range of documented activity who did have the opportunity to challenge the social conditions of the time, as far as they were able. There are those linked to family workshops, others who belonged to the highest echelons of society, others who opted for a contemplative life, and lastly, those whose work was officially recognised by the city's main enlightened institutions at the end of the 18th century.*

**Keywords:** *Art and gender; History of women; Women artists; Women painters; Baroque painting; 17th century; 18th century.*

El ejercicio artístico de las mujeres no siempre ha sido analizado dentro de la Historia del Arte con la amplitud que requiere. Lo cierto es que a lo largo de la Edad Moderna la actividad de un nutrido grupo de artistas quedó, por regla general, bajo la sombra y la invisibilidad de un sistema dominado por los hombres. En consecuencia, el catálogo de sus obras ha quedado soterrado, o minusvalorado, en comparación con el de estos. Y dado que ni su trayectoria vital ni su producción artística en la mayoría de los casos han sido reconocidas o estudiadas, se hace necesaria una profunda revisión que ponga en valor tanto la esencia como la valía de su trabajo. Con todo, afortunadamente sí hay ejemplos bien estudiados que ya forman parte de la Historia del Arte como son los de Sofonisba Anguisola, Lavinia Fontana, Artemisia Genthilesqui, Judith Leyster, Luisa Roldana o Angelica Kaurman, entre otras<sup>1</sup>. A estos podríamos añadirles el de mujeres creadoras recientemente recuperadas de esa sombra alargada del desconocimiento como es el caso de la polifacética Plautilla Bricci, cuya carrera fue más allá de su actividad como pintora al convertirse en una de las primeras arquitectas de la historia<sup>2</sup>.

Dentro del ámbito español las referencias más directas sobre mujeres artistas nos la proporciona Acisclo Antonio Palomino en su *Museo Pictórico y escala óptica* (1715-1724). María Cruz Carlos Varona, en un pormenorizado análisis realizado sobre estas noticias aportadas por el tratadista cordobés en relación a este asunto, recoge la actividad de cuarenta y cuatro, de las cuales treinta y cuatro entrarían en la categoría de profesionales y el resto en la de aficionadas. También apunta que los núcleos dentro de la Península

---

1. La primera gran exposición sobre mujeres artistas se llevó a cabo entre 1976 y 1977 en el Museo de Arte del Condado de los Ángeles y fue comisariada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin. Una visión más reciente la proporciona Flavia Frigeri en *Mujeres artistas* (Madrid: Blume, 2020).

2. Yuri Primarosa, dir., *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architette* (Roma: Officina Libraria, 2021).

Ibérica que aglutinaron una mayor actividad y presencia de las mismas fueron el ámbito cortesano, el andaluz y el valenciano<sup>3</sup>. En cuanto a las mujeres de élite, dada su posición holgada, no tuvieron necesidad de hacer de su arte un oficio. En este grupo, considerado por Palomino como de “artistas aficionadas”, entrarían religiosas, damas de la élite e incluso reinas<sup>4</sup>. Pero no por ello podemos olvidar que existió otro conjunto de mujeres que tuvieron una vinculación directa con los talleres familiares. Fueron madres, hijas, esposas, hermanas, etc., de pintores o de escultores. Muchas de ellas, inevitablemente, se verían avocadas, en caso de ser el volumen de trabajo muy amplio, a participar de alguna manera a lo largo del proceso creativo de la obra, o incluso en su totalidad, con lo que su colaboración ha quedado ensombrecida dadas las dificultades de rastrear este tipo de intervenciones. Además, a esta problemática debemos añadir otra: fueron muy pocas las que regentaron sus propios talleres, dadas las estrictas vigilancias gremiales<sup>5</sup>.

Tras los datos aportados por Palomino, recogidos y ampliados por Juan Agustín Ceán Bermúdez, la historiografía decimonónica recogería el testigo iniciado por estos incrementando este elenco inicial<sup>6</sup>. El *Diccionario Biográfico Universal de Mujeres Célebres* de Vicente Díez Canseco, en este sentido fue un hito por hacer una recopilación de las mujeres más relevantes a lo largo de la historia. Así, en el siglo XIX y a comienzos del XX, y dentro del ámbito andaluz, empezarían a sonar con más fuerza tanto los nombres señalados por los anteriores junto con otros nuevos. José Parada y Santín mencionaba al respecto a “Isabel Carrasquilla, María Leal, hija del émulo de Murillo, Francisca Palomino, Ana Heylan, Luisa Morales”<sup>7</sup>. Huelga decir que, forzosamente y bajo la estela sensacionalista de la época, en el último cuarto del siglo XIX se hizo un intento de atribuir cualidades artísticas a quien no las tenía. Esto ocurrió con Juana de Pacheco, hija de Francisco de Pacheco y esposa de Diego de Velázquez, quien generó una cierta atención por parte de la prensa que partía de una visión romántica por su condición de mujer y por ser esposa del gran pintor del Barroco<sup>8</sup>.

3. María Cruz Carlos Varona, “Mujeres de la élite y cultura artística en el ‘Museo Pictórico’ de Antonio Palomino”, *Cuadernos de Historia Moderna*, no. 2 (2019): 419-447.

4. Sobre una visión más amplia del tema véase Beatriz Blasco Esquivias, Jonathan Jair López Muñoz y Sergio Ramiro Ramírez, coords., *Las mujeres y las artes, mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas* (Madrid: Adaba Editores, 2021).

5. Ana María Aranda Bernal, “Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna”, en *Roldana* (Sevilla: 2007), 33-52.

6. Daniel Lavín González, “Mujeres artistas en la España Moderna: Un mapa a través de la historiografía española”, *Anales de Historia del Arte*, no. 28 (2018): 69-85.

7. José Parada y Santín, “Actualidad artística”, *El Liberal*, 21 de abril de 1901.

8. Santín afirmaba al respecto lo siguiente, teniendo en cuenta que el retrato al que alude es el que figura

Una vez avanzado el siglo XX, bajo el impulso de nuevas investigaciones historiográficas que superaban la visión general que se les había dado en los diccionarios biográficos, se ampliaría la información documental sobre muchas de estas mujeres aumentando, además, y de manera considerable, el listado inicial. Es el caso de Luisa Rafaela Morales Valdés (Córdoba, 1654-h.1686), la "Luisa de Morales" de la historiografía decimonónica, a quien según las últimas investigaciones ya se la reconoce como pintora y grabadora. Su vinculación directa con el mundo del arte le vino por ser hija de Juan de Valdés Leal y de su esposa Isabel Martínez del Moral, esta última conocida también como Isabel de Carrasquilla y a la que tradicionalmente, como acabamos de mencionar, se le atribuían cualidades artísticas<sup>9</sup>. Luisa colaboró con su padre completando labores de dorado en algunos de los encargos que este atendía, aunque su obra más referenciada es la que realiza a la edad de 17 años. Se trata de una serie de estampas alusivas a distintos emblemas que, junto con las de otros artistas, ilustrarían el renombrado libro de Fernando de la Torre Farfán *Fiestas de la Santa Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Rey San Fernando el tercero de Castilla y de León* (Sevilla, viuda de Nicolás Rodríguez, 1672). Incluso su hermana María de la Concepción Valdés (Sevilla, 1664-1730), quien tomó el hábito de novicia en 1681 en el convento cisterciense de San Clemente el Real, tuvo discernimientos de carácter creativo. Dominaba, con gran soltura, el óleo y tenía fama de ser una habilidosa miniaturista. Antes de entrar en clausura ya había pintado numerosos retratos para una distinguida clientela que aplaudió su trabajo por su bello colorido<sup>10</sup>.

Siguiendo el rastro que nos proporciona la historiografía, otra pintora andaluza que debemos incorporar a esta breve relación es el nombre de Francisca Palomino, hermana del pintor y tratadista cordobés, a la que se le describía como "señora muy hábil en el arte; más por desgracia una temprana muerte que la arrebató en la primavera de la vida, cortó las esperanzas que, convertidas en sazonados frutos, se prometían al ver sus grandes facultades artísticas"<sup>11</sup>. Y, por

---

en el Museo Nacional del Prado como *Sibila*, pintado hacia 1632: "Fue esta señora pintora y aunque no se conservan (según lo que por nuestra parte tenemos entendido) obras de su mano, es de presumir que entre tales artistas no fuese una pintora de mediano mérito. Existe un admirable retrato de esta señora, hecho por su esposo, en el cual se halla representada doña Juana con un cartón de dibujar en la mano y adornada con un artístico tocado, y medio envuelta en un manto". José Parada y Santín, "Las pintoras españolas. III", *La Ilustración Española y Americana*, no. 46, 15 de diciembre de 1876: 372.

9. Duncan T. Kinkead, *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1699. Documentos* (Indiana: Bloomington, 2006), 574. Isabel de Carrasquilla parece ser que intervino en el dorado y estofado en 1667 del retablo mayor y las pinturas de los muros y bóveda del presbiterio de la iglesia sevillana de San Antonio de Padua.

10. Parada y Santín, "Las pintoras españolas", 374. A tal efecto menciona que había bastantes repartidos por colecciones particulares sevillanas.

11. Parada y Santín, "Las pintoras españolas", 373.

supuesto, en esta enumeración no podía faltar la mención a la sevillana Josefa de Ayala y Figueroa, más conocida como Josefa de Óbidos (1630-1684), una de las artistas mejor documentadas de nuestro siglo XVII. Hija del pintor portugués Baltazar Gomes Figueroa, y ahijada de Francisco Herrera el Viejo, desde mediados de siglo, viviendo ya en Portugal, consiguió una emancipación familiar que le permitió seguir trabajando con los pinceles de manera más independiente, especializándose, con gran éxito, en bodegones y pintura de temática religiosa<sup>12</sup>.

A los modelos anteriormente citados debemos incorporar a otra serie de artistas que vivieron entre los siglos XVII y XVIII en Granada. El darles visibilidad, tanto a ellas como a su trabajo, es fundamental si queremos tener un pleno conocimiento del panorama artístico de esta ciudad desde el entendimiento de que, por un lado, algunas pudieron desempeñar una práctica que gremialmente estaba reservada a los hombres; y por otro, que no todas necesitaron hacer un oficio de ello al gozar de una buena posición social. En este sentido, como comprobaremos más adelante, estas últimas las podemos enmarcar dentro del grupo que Palomino consideraba como de "artistas aficionadas". Pero hay que dejar claro que, a pesar de esta consideración, y de las dificultades que tuvieron estas mujeres para ejercer, su labor creativa no desmerece, en absoluto, en comparación con la del resto de pintores activos en la ciudad a lo largo de estos siglos. Pretendemos, por ello, iniciar un proceso de reconocimiento sobre aquellas féminas que practicaron la pintura en un ámbito concreto, como es la ciudad de Granada, y en una época adversa. Lo hacemos, además, con la idea de trazarles una primera semblanza que, a la postre, nos permita seguir indagando en futuras investigaciones sobre este tema, con la confianza de poder ampliar el elenco inicial que presentamos.

Para hacer una contextualización más ajustada del tema, partimos de los primeros estudios, dejando atrás los datos de Palomino y Ceán, que ahondaron sobre este particular. Uno de ellos fue el trabajo que el pintor y erudito José Parada y Santín hizo, a petición de Francisco de Paula Valladar, para la revista *La Alhambra*, bajo el título de "Pintoras granadinas"<sup>13</sup>. Dicho autor, que ya había escrito sobre este tema de manera más general, centraba su interés en tres mujeres. La primera Catalina de Mendoza, hija natural de Íñigo López de Mendoza, marqués de Mondéjar, y profesa jesuita. El autor la hacía nacida en 1542 en Granada, siguiendo para ello la biografía escrita

12. José Hernández Díaz, *Josefa de Ayala, pintora ibérica del siglo XVII* (Sevilla: Ayuntamiento, 1967). Carmen Ripollés, "Josefa de Óbidos e a invenção do barroco português", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin America Studies*, no. 6 (2016): 558-560.

13. José Parada y Santín, "Pintoras granadinas", *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, no. 147 (1904): 1-2.

por el jesuita Jerónimo de Pereda, y ponderaba su labor como fundadora del Colegio de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares. La incluía en el grupo de pintoras de órdenes monásticas: “tuvo grandes conocimientos en ciencias, matemáticas, libros sagrados, idiomas, y fue notable música é ingeniosa dibujante”. La segunda artífice que mencionaba era Ana Heylan. En este caso la incorporaba a la nómina de los mejores grabadores de su época. Y la última a la que aludía era la venerable sor Ana de San Jerónimo, hija de los condes de Torrepalma, presentándola como una ilustre religiosa con amplias aptitudes e ilimitadas capacidades poéticas y pictóricas.

Sin embargo, Parada y Santín no sería el único que inició este largo camino de recuperación de la memoria olvidada de estas mujeres granadinas. Antes, el erudito José Giménez-Serrano ya había ponderado y alabado en su *Manual del artista y del viagero [sic] en Granada* otras tantas figuras del Seiscientos: “Este siglo, como el XVI para la arquitectura fue el privilegio para los pintores. Hasta los grabadores eran excelentes y las señoras Menas y Mariana Cuevas se distinguían en el dibujo”<sup>14</sup>. Por fortuna estas primeras publicaciones alusivas al tema que nos compete, se han visto ampliadas en las últimas décadas con numerosas investigaciones que abordan el papel de la mujer artista hasta nuestros días.

No obstante, la figura más significativa de todas cuantas vamos a analizar es la de la pintora Mariana de la Cueva. La justificación de su nombradía reside no solo en que fue referenciada vivamente por Palomino sino, ante todo, en que una de sus obras ha pasado a engrosar los fondos del Museo Nacional del Prado desde el año 2017. Este hecho la ha convertido en una de las pocas artistas del Barroco español representadas en una pinacoteca de tales características<sup>15</sup>.

## Ser mujer y artista en el siglo XVII

La sociedad del Antiguo Régimen estuvo fuertemente marcada por las directrices económicas, sociales y religiosas de la época. Por consiguiente, cualquier actividad femenina quedaría, en la mayoría de los casos, avocada exclusivamente al trabajo doméstico, siendo las mujeres encajadas dentro de

---

14. José Giménez-Serrano, *Manual del artista y del viagero en Granada* (Granada: J. A. Linares, Imprenta de Puchol, 1846), 43.

15. Ana María Gómez Román, “Una mujer pintora en la España del siglo XVII: Mariana de la Cueva y Benavides”, *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, no. 34 (2021): 99-127.

los roles de esposas, madres, hijas, etc. Empero en Granada, a lo largo del siglo XVII, se desarrolló una fructífera relación entre arte y clientela. Este hecho nos permite encontrar varias referencias a mujeres artistas, circunstancia que pone de manifiesto que, afortunadamente, algunas pudieron saltarse estos estereotipos convirtiéndose en creadoras<sup>16</sup>. Una de estas figuras señeras sería la de Ana Heylan, a quien en su época ya se la consideraba, junto con Luisa Morales y María Eugenia de Beer, como una de las grabadoras más importantes del siglo XVII español. Es más, en el siglo que le tocó vivir ya era evocada como “distinguida grabadora” y sus propios paisanos alababan y ponderaban su gran “aplicación al dibujo y la pintura que puede pasar por única y sola en España”<sup>17</sup>.

### MÁS ALLÁ DEL ENTORNO FAMILIAR

Ana Heylan es, de todas las artistas que vamos a analizar, la única que realmente vivió de su trabajo gracias a la amplia demanda de una nutrida clientela. Si bien, antes de consolidarse como experta burilista, obviamente había tenido que dar muestras de que disponía del suficiente dominio del dibujo y del diseño como para afrontar tal especialidad artística. Su trayectoria profesional se inició al amparo de su progenitor y maestro Francisco Heylan, un grabador de origen flamenco que en Granada contrajo esponsales con Ana de Godoy Estébanez, con la que tendría a nuestra artista<sup>18</sup>. Ana fue alumbrada en junio de 1615 en la albaicinería parroquia de San Juan de los Reyes, siendo la mayor de tres hermanos: María, Elena y un varón. Su periodo formativo tuvo lugar entre 1626 y 1635, este último año, coincidiendo con el fallecimiento de su padre, marcaría un nuevo rumbo en su vida e iniciaría el camino de lo que vendría a ser una fructífera trayectoria independiente dentro del ámbito del grabado calcográfico. Antes, en 1630, y a la edad de 15 años, había desposado con Juan Mayor, un platero de origen alemán que había sido acogido en 1626 por Francisco de Heylan, dado que en esa época regentaba un negocio como impresor y requería de ayuda cualificada. La pareja tuvo cuatro hijos. Una de

---

16. Ana María Gómez Román, “Arte y clientela en Granada durante la segunda mitad del siglo XVII”, en *Congreso sobre la Andalucía de finales del siglo XVII*, coord. Marion Reder Gadow (Córdoba: Diputación, 1999), 181-199.

17. Andrés Sánchez de Espejo, *Relacion historial de las exequia, túmulos y pompa funeral que el Arçobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor, y Ciudad de Granada hizieron en las honras de la Reyna Nuestra Señora doña Ysabel de Borbon* (Granada: Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, 1645), 30.

18. Ana María Pérez Galdeano, “Ana Heylan: la primera burilista de ascendencia flamenca nacida en Andalucía”, en *Miradas-Zeitschrift für Kunst-und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel*, no. 3 (2016): 56-73.





Fig. 1. Ana Heylan, *Inmaculada*, 1640. Grabado sobre papel, Universidad de Granada, Fuente: DIGIBUG.

las hijas, María Mayor Heylan, siguiendo la costumbre endogámica de contraer esponsales con miembros de otros talleres, se casó en 1647 con su primo José Heylan, “escultor de láminas”<sup>19</sup>.

La vida de Ana Heylan se apagó, tras una repentina enfermedad, el 30 de abril de 1655. En diciembre de ese mismo año lo haría también el que había sido uno de sus principales protectores y benefactores, Francisco Bermúdez de Pedraza. Este se había convertido en uno de sus primeros comitentes cuando encargó a la artista la confección de una estampa para ilustrar la edición de su obra *El secretario del Rei*, y, al año siguiente otra para *Principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada* (Granada, 1637). Ambos, que además eran vecinos de la feligresía de San Pedro y San Pablo, quedarían también unidos por el destino donde reposarían sus restos, la Iglesia de Santa Ana, aunque cada uno

en sepultura propia. En el caso de Heylan este hecho evidencia que disfrutaba, al igual que el religioso, de un cierto nivel económico. De hecho, era dueña de varios bienes y propiedades que fueron a parar a sus herederos: su marido, sus hijas María y Elena de Heylan y su hijo Juan<sup>20</sup>.

En relación a la valoración crítica de su obra, el propio Ceán Bermúdez aseveraba al respecto que era una experta grabadora de láminas vinculada a una reconocida familia de burilistas: “Hubo en Granada en el siglo XVII una familia de grabadores con ese apellido, ocupada en grabar a buril con limpieza y corrección estampas de santos, portadas de libros y otros asuntos en pequeño”<sup>21</sup>. Por su parte, el académico José de Caveda enjuiciaba su produc-

19. Autor del escudo del arzobispo Diego Escolano. Manuel Gómez-Moreno Martínez, “El arte de grabar en Granada”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, nos. 8-9(1900): 474. Ana, como cabeza de familia, también se hizo responsable de sus hermanas que más ingresarían en el beaterio de San Agustín.

20. Bermúdez de Pedraza falleció el 18 de diciembre.

21. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), 289.

ción de la siguiente manera: “de buril delicado y limpio, aunque poco vigoroso”<sup>22</sup>; mientras que el periodista Francisco Navarro Villoslada la incluía entre los grabadores españoles del XVII más sobresalientes<sup>23</sup>. Entre la extensa producción de láminas que hizo con destino a la cumplimentación de diferentes textos impresos, además de los que acabamos de reseñar, sobresale, por una parte, la que hizo para ilustrar la portada del libro de Luis de Paracuellos Cabeza de Vaca, *Triunfales celebraciones que en aparatosos majestuosos consagró religiosa la ciudad de Granada en honor de la pureza virginal de María Santísima en sus desagrazos* (Granada, Francisco de Velasco, 1640)(Fig. 1); y por otra, la que sería uno de sus últimos trabajos, el frontispicio que adorna la obra *Defensa en derecho de la Inmaculada Concepcion* de Fernando de Cabeza y Vergara (Granada, Imprenta Real, 1654). Esta última estampa sobresale especialmente por la forma de abordar la figura del ángel, al mostrarlo con sus alas desplegadas y sosteniendo una cartela con el título de la obra (Fig. 2).



Fig. 2. Ana Heylan, Frontispicio de *Defensa en derecho por la Inmaculada Cõncepcion* [sic], 1654. Grabado sobre papel, Universidad de Granada. Fuente: DIGIBUG.

En esta misma línea de mujer que recibió una completa instrucción dentro del ámbito del taller familiar tenemos la figura de María de Sevilla. Era hija del afamado pintor Juan de Sevilla, y hacía el número tres después de sus hermanas Juana y Felipa. Entre todas ellas fue la que manifestó tener dotes artísticas, teniendo la capacidad de enfrentarse al reto de emular a su padre con los pinceles para crear obra propia<sup>24</sup>. Manuel Gómez-Moreno González afirmaba al respecto haber visto un cuadro suyo en una colección particular granadina, en concreto una *Inmaculada*<sup>25</sup>.

22. José Caveda, “Discurso inaugural del año académico de 1864 á 1865 leído en sesión pública el 17 de septiembre de 1865. El grabado en España hasta los primeros años del siglo XVIII”, en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de Tres Nobles Artes de San Fernando del 19 de junio de 1859 al 6 de octubre de 1867* (Madrid: Imprenta Tello, 1872), 1:331.

23. Francisco Navarro Villoslada, “Las ediciones ilustradas del XVII,” *La Ilustración Española y Americana*, no. 33, 8 de septiembre de 1877: 151-155.

24. Las hijas fueron Juana, Felipa, María, Catalina, Matilde y Antonia.

25. Javier Moya Morales, *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita* (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2004), 657.



Fig. 3. Carta de profesión de Andrea de Mena, detalle. Archivo Municipal, Ayuntamiento de Málaga, P.C4.C145.PL.4/145. Foto: Ayuntamiento de Málaga.

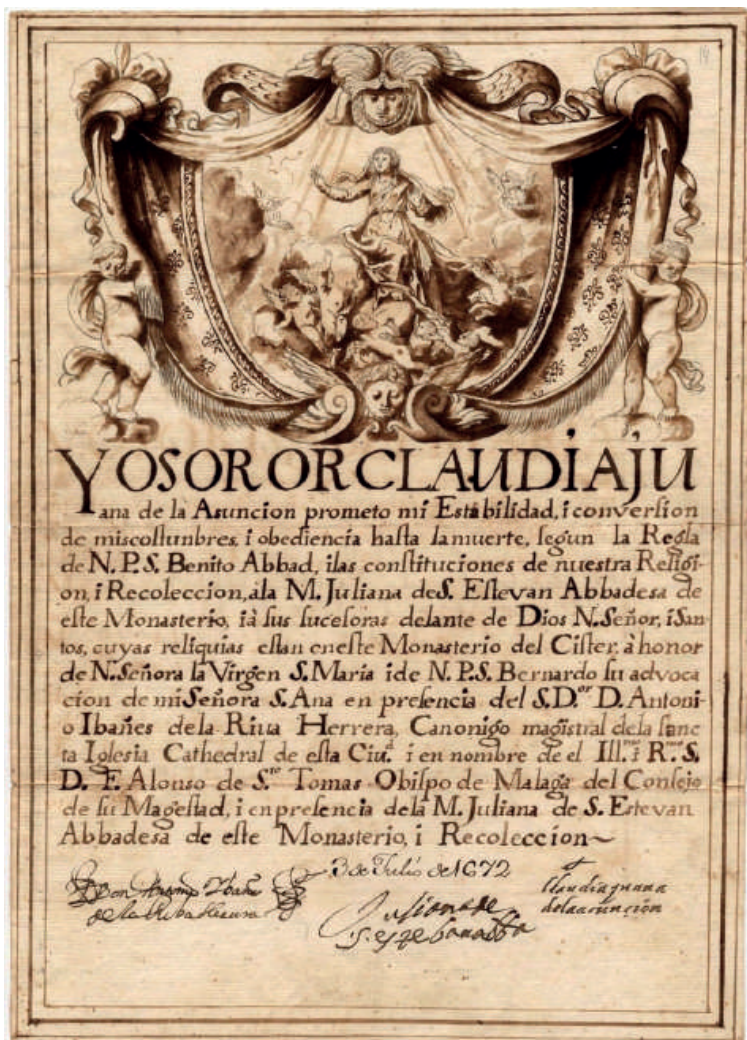


Fig. 4. Carta de profesión de Claudia de Mena, detalle. Archivo Municipal, Ayuntamiento de Málaga, P.C4.C144.PL.4/144. Foto: Ayuntamiento de Málaga.

## MONJA Y ARTISTA

Por lo que respecta a las artistas que en esta centuria optaron por la vida contemplativa debemos mencionar en primer lugar a las hijas religiosas de Pedro de Mena, Andrea María y Claudia Juana. Ambas eran granadinas, aunque criadas en Málaga, y en 1683 retornaron a su ciudad de nacimiento para poner en funcionamiento el monasterio cisterciense de San Bernardo. Andrea había nacido en 1654, siendo su padrino de bautismo el todopoderoso letrado de la Real Chancillería Juan de Herrera y Pareja mientras que Claudia, alumbrada al año siguiente, era ahijada del pintor sevillano Diego de Melgar, gran amigo y colaborador habitual de Pedro de Mena<sup>26</sup>. Sin embargo, la infancia de ambas transcurrió en Málaga donde la familia se había instalado en 1658. Siendo aún pequeñas, en concreto en 1670, regresaron provisionalmente a Granada. Lo hicieron acompañando a su madre Catalina Fernández de Urquiza y al resto de su familia, excepto Pedro de Mena, avecindándose momentáneamente en la parroquia del Sagrario<sup>27</sup>. Dos años más tarde,

26. Bibiana Moreno Romera, *Artistas y artesanos del barroco granadino* (Granada: Universidad, 2001), 300-301.

27. Vivieron en la casa 331 de la demarcación parroquial del Sagrario. En la misma figuran María de Mena, Isabel, Josefa, Andrea, Claudia, Juan, Francisco Manuel, Paula Sánchez, Juana de Vinarete, Sebastián Benito presbítero, José González,

Andrés Díaz de Heredia e Isabel María del Rosario.

en 1672, profesarían como religiosas en la Abadía de Santa Ana de Recoletas Bernardas del Císter de Málaga, donde tendrían la oportunidad de seguir fomentando sus inquietudes artísticas. Ambas estaban dotadas no solo para el dibujo como así lo demuestran, siguiendo la atribución de Alfonso Pérez Sánchez, sus propias cartas de profesión como religiosas, sino también para la imaginería<sup>28</sup> (Figs. 3-5). Andrea talló en 1675 para su comunidad dos pequeños bustos, un *Ecce Homo* y una *Dolorosa*, que salieron al mercado hace unos años siendo adquiridos por la Hispanic Society of America. En dichas figuras, además de seguir en su composición la estética de su padre, la característica más notable viene a ser su policromía<sup>29</sup>. En torno a esa misma fecha las hermanas tallarían también otras pequeñas imágenes de vestir, un *San Benito* y un *San Bernardo* (h. 1680)<sup>30</sup>.

De igual modo dentro de esta nómina de monjas artistas habría que agregar la mención a la venerable sor Juana Úrsula de San José (1613-1683), quien conocía los principios básicos del arte de la pintura a pesar de su condición de religiosa carmelita observante<sup>31</sup>. En este sentido nos apoyamos en un episodio en concreto que tuvo lugar cuando esta le pidió a la pintora Mariana de la Cueva que le pintara un lienzo con el tema de *Cristo a la columna*, y del que hablaremos en párrafos más adelante. Sin embargo, una vez que dicho cuadro le fue presentado por la artista accitana, la religiosa "reconoció que le faltaba alguna cosa para estar conforme a su idea original. Mandó la sierva de Dios traer un pincel, y dando sólo una pincelada le descubrió perfectamente una oreja"<sup>32</sup>.



Fig. 5. Carta de profesión de Claudia de Mena, detalle. Archivo Municipal, Ayuntamiento de Málaga, P.C4.C144. PL.4/144. Foto: Ayuntamiento de Málaga.

28. Alfonso Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya* (Madrid: Cátedra, 1986), 308.

29. Miden 17 cm., y están inventariadas con los números LD 1985 y LD 1987 y LD 1985.

30. Juan Antonio Sánchez López, "Escultura barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación", en *Escultura barroca española. Entre el Barroco y el siglo XXI*, coord. Antonio Rafael Fernández Paradas (Antequera: Exlibris, 2016), 87-103.

31. Gómez Román "Una mujer pintora", 119-122.

32. Gómez Román, "Una mujer pintora", 122.



Fig. 6. Mariana de la Cueva, *Lamentación sobre Cristo Muerto*, 1672. Óleo sobre lienzo. Hermandad de la Caridad y del Refugio, Granada. Foto: Adrián Contreras.

### **MARIANA DE LA CUEVA Y BENAVIDES “EXCELENTE PINTORA EN GRANADA”**

Fue Acisclo Antonio Palomino quien aportó los primeros datos sobre esta ilustre dama a través de las páginas de su *Museo Pictórico y Escala óptica* donde afirma que: “Doña Mariana de la Cueva, Benavides, y Barradas, mujer de Francisco de Zayas, caballero del hábito de Calatrava, y hermana de otros tres caballeros del hábito, fue excelente pintora en Granada”<sup>33</sup>. Posteriormente Ceán Bermúdez, partiendo de esta misma información, la señalaría entre las señoras que “exercieron con acierto é inteligencia la pintura”<sup>34</sup>. Nació en Guadix en 1623 en el seno del matrimonio conformado por Pedro de la Cueva y Benavides y Carvajal y Juana María de Barradas Figueroa y Villarroel, desposados un año antes. El expresado matrimonio solo tendría dos hijas:

33. Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica. Teoría de la pintura en que se describe su origen esencia especies y qualidades, con todos los demás accidentes que la enriquecen e ilustran* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1795), 1:187. La primera edición es de 1715. Palomino había estado en Granada participando en la decoración del monasterio de la Cartuja y aquí en la ciudad pudo tener un conocimiento directo sobre el trabajo de la pintora.

34. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores* (Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800), 380.

nuestra artista y Catalina, que, a la postre, abrazaría el celibato como monja en el monasterio de clarisas de Santiago de dicha localidad. En cuanto a su progenitor, que ostentó el título de regidor de Guadix, era miembro de la poderosa rama de los Cueva Benavides, descendientes de los doscientos caballeros hijosdalgo que instituyeron los Reyes Católicos como conquistadores de dicha ciudad. Juana, la madre de Mariana, era hija de Francisco Pérez de Barradas y Figueroa y Bazán, señor de Cortes y Graena, Alférez Mayor de Guadix y cuya casa solariega en la población accitana hoy en día es conocida como palacio de Peñaflor.

A la hora de hacer la semblanza de esta significativa dama hubo un suceso con tintes de novela que marcó su adolescencia y que, a la postre, sería uno de los principales detonantes para que se viera obligada a abandonar la ciudad que la había visto nacer y

decantarse por la pintura religiosa como medio de expresión íntima. El acontecimiento al que nos referimos tuvo lugar el 5 de octubre de 1635, cuando el padre de nuestra artista, Pedro de la Cueva, falleció en extrañas circunstancias. Aun así, presintiendo lo peor, tuvo tiempo para testar ese mismo día. En sus mandas testamentarias ordenaba que tanto su esposa como sus dos hijas, Mariana y su hermana Catalina, quedaran enclaustradas como seglares en el monasterio de Santiago. En consecuencia, Juana de Barradas, sus hijas y su esclava Jacinta, se retiraban al citado cenobio el día 9 de octubre. De todo ello, y tal como era preceptivo, tuvo conocimiento el cabildo catedralicio accitano. Pero la realidad del asunto era bien distinta. En 1636 se descubrió que Juana y su fiel esclava habían sido las autoras materiales de la muerte de



Fig. 7. Mariana de la Cueva. *San Francisco de Asís*, 1672. Óleo sobre lienzo, Hermandad de la Caridad y del Refugio, Granada. Foto: Adrián Contreras.



Fig. 8. Mariana de la Cueva, *San Francisco de Paula*, 1672. Óleo sobre lienzo. Hermandad de la Caridad y del Refugio, Granada. Foto: Adrián Contreras.



Fig. 9. Mariana de la Cueva, *Liberación de San Pedro*, 1672. Óleo sobre lienzo, Hermandad de la Caridad y del Refugio, Granada. Foto: Adrián Contreras.

Pedro de la Cueva mediante “echiços”<sup>35</sup>. En consecuencia, Juana fue obligada a abandonar a sus hijas, quienes quedaron bajo la custodia de las religiosas clarisas. En 1639 una vez que nuestra pintora entró en edad casamentera, y dado que era cabeza de mayorazgo, su propio abuelo decidió buscarle un buen casamiento. El elegido fue el granadino Pedro de Ostos de Zayas y Torres y Torres y Arias de Mansilla, hijo de Cristóbal Ostos de Zayas y de Marcela de Torres, quien el 9 de mayo de ese mismo año había sido nombrado caballero de la prestigiosa orden de Calatrava y necesitaba, por ello, consolidar su posición con un buen enlace. La hermana permanecería para siempre con las religiosas siendo con el tiempo una de ellas.

La boda fue por poderes y la formalización de dicha unión tuvo lugar el 28 de julio de ese año de 1639 en Granada, en las casas principales de Pedro Francisco de Alarcón y Venegas, tío abuelo de la artista, y uno

35. Gómez Román, “Una mujer pintora”, 104-108.





Fig. 10. Mariana de la Cueva, *Cristo a la columna*, 1656. Óleo sobre lienzo, Monasterio de Carmelitas calzadas, Granada. Foto: Adrián Contreras.

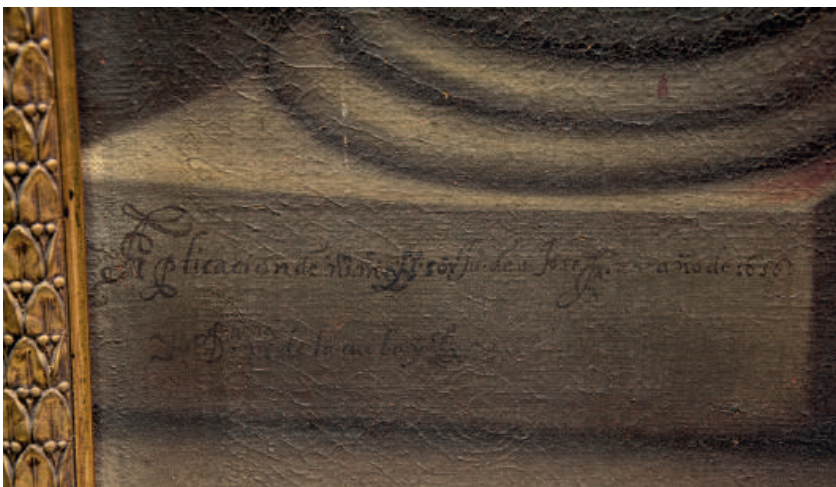


Fig. 11. Mariana de la Cueva, *Cristo a la columna* (detalle), 1656. Óleo sobre lienzo, Monasterio de Carmelitas calzadas, Granada. Foto: Adrián Contreras.

de las personalidades más relevantes de la Granada del XVII, quien se encargaría de introducirla en los círculos intelectuales de la ciudad. Así fue como nuestra protagonista iniciaba una nueva vida en la ciudad de la Alhambra, alejada de cualquier señalamiento social vinculado a los tristes episodios anteriormente narrados. Por ende, además del amparo de este linajudo personaje, Mariana llegaba a Granada con la confianza que le reportaba el que su flamante marido fuera dueño de varias propiedades urbanas entre las que se encontraba la solariega casa familiar, hoy conocida como Palacio de los Olvidados, emplazada en la albaicinería cuesta de Santa Inés. En consecuencia, el matrimonio fue adquiriendo una mayor visibilidad social, circunstancia que a la accitana le proporcionaría una gran confianza a nivel personal y le permitiría reforzar su papel de mujer avezada, culta y amante del arte.

Respetada y aclamada como pintora, su vida se apagó el 16 de septiembre de 1688 en la ciudad que la había acogido. Fallecía en estado de viudedad y sin sucesión<sup>36</sup>.

Si bien desconocemos con quien realizó su formación artística —podemos incluso sopesar que diera sus primeros pasos en clausura—, todo apunta a que fue con el pintor Esteban de Rueda (h.1609-1687). Nuestra idea se basa en que es bastante significativo el uso reiterado que este hizo de los grabados y estampas, al igual que haría nuestra artista, para las composiciones de sus obras. Pero sobre todo, lo que más nos llama la atención es que tuvo su taller próximo a la casa solariega de los Ostos<sup>37</sup>. Es más, este último instituyó al hijo del pintor, el bachiller Tomás de Rueda, capellán de la capellanía que fundó en el monasterio de la Inmaculada Concepción allá por el año de 1659.

Lo cierto es que en la trayectoria artística de Mariana de la Cueva fue clave que su esposo fuera admitido en la elitista Hermandad de la Caridad y Refugio de Granada en 1644. Dicha corporación se encargada de regentar el Hospital del Refugio, dedicado a la asistencia sanitaria de mujeres, y Ostos estuvo implicado de manera muy activa con la misma hasta el mismo año de su fallecimiento ocurrido en 1661. Esto, a la larga, supondría la participación de Mariana en la renovación ornamental del pequeño templo que se llevaría a cabo, básicamente, a partir de 1669<sup>38</sup>. En origen, dicho espacio estuvo adornado con un programa iconográfico muy concreto, alusivo a la caridad y a la penitencia, resuelto con varios óleos de diferentes artistas y cuyos asuntos estuvieron dirigidos por los propios hermanos de la corporación. Entre ellos se encontraban seis lienzos que fueron pintados expresamente por nuestra artista en 1672. Los tres primeros fueron colocados a manera de tríptico, y en un marco común, sobre la puerta de entrada de la expresada capilla. La tela central representa *La lamentación sobre Cristo muerto*, en la línea de José de Ribera (Fig. 6), y las laterales: un *San Francisco de Asís* (Fig. 7) y un *San Francisco de Paula*, en este caso emulando directamente el modelo de José de Ribera<sup>39</sup> (Fig. 8). Están firmados en su ángulo inferior: "Cueva"<sup>40</sup>. Los

36. Gómez Román, "Una mujer pintora", 114-115.

37. Ana María Gómez Román "La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas", *Cuadernos de Arte*, no. 44 (2013): 45-46.

38. El despliegue artístico de la artista en este espacio concreto se ha abordado en otra investigación más pormenorizada que pronto verá la luz.

39. El más interesante es el que atesora el museo Muza de La Valletta. En el templo metropolitano de Granada hay otra versión de dicho asunto, pero de factura más irregular. Véase Manuel García Luque, "Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII", en *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, dir. David García Cueto David (Granada: Universidad, 2019), 294-295.

40. Gómez Román "Una mujer pintora", 115-119.



Fig. 12. Mariana de la Cueva, *San Francisco arrodillado en meditación*, h. 1664. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, Madrid. Foto: Museo Nacional del Prado.

tres restantes que completan el conjunto son: *Liberación de San Pedro* (Fig. 9), *San Juan Bautista* y *San Jerónimo en el desierto*. Todos los asuntos hacen alusión a las obras de misericordia propias de la Hermandad y la invitación a seguir a Jesús en el desierto a través de la oración.

Por último, debemos mencionar otras dos obras más salidas de sus manos. Una fue pintada en 1656, está firmada y dedicada a la venerable religiosa sor Juana Úrsula de San José y representa a *Cristo atado a la columna*. Pertenece al acervo del monasterio de carmelitas calzadas de Granada<sup>41</sup> (Fig. 10). La otra es un *San Francisco arrodillado en meditación* y, al igual que la anterior, está firmada "Maria (a) de

la Cueva y Barradas fac/año de 16-¿4", e ingresó en el Museo Nacional del Prado en 2017<sup>42</sup> (Fig. 12). Se trata en este caso de una interpretación bastante fiel del *San Francisco en oración ante el Crucificado* del Greco (h. 1585) y del

41. Gómez Román, "Una mujer pintora", 119-122. Fue pintado con motivo de una revelación mística que tuvo sor Juana Úrsula de San José y está firmado, fechado y dedicado a la misma en el pedestal de la columna. Agradecemos al conservador del museo carmelitano Venancio Galán las facilidades para conseguir esta imagen fotográfica.

42. La fecha podría ser 1664, dado que es la década en que la artista está más activa. El cuadro fue adquirido, junto con más obras, para el Museo Nacional del Prado, gracias al legado testamentario de Carmen Sánchez. Ha formado parte de la muestra dedicada a su memoria organizada por dicha pinacoteca. Javier Portús, "Mariana de la Cueva y Barradas. San Francisco arrodillado en meditación (según el Greco)", en *El legado de Carmen Sánchez. La última lección* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), 48-53.

cual existen varias versiones repartidas por diferentes museos: Fine Arts Museum de San Francisco, The Arts Institute of Chicago, Palais des Beaux-Arts de Lille, Meadows Museum de Dallas o la del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Por último, al hilo de todo lo expuesto y en relación a la propia obra y autoría de Mariana de la Cueva, nos ha surgido la duda sobre quién podría estar detrás del nombre de "Gertrudiz" cuya firma advirtió el conde de Maule en un lienzo "fuerte de claro-oscuro" que representaba a *San Agustín* y que estaba ubicado en la sacristía del monasterio de San Jerónimo de Granada<sup>43</sup>.

## El siglo XVIII. De la formación gremial a la órbita académica

Durante casi todo el siglo XVIII los talleres gremiales continuaron siendo los ámbitos habituales de aprendizaje dentro del mundo del arte. De esta manera, la formación dentro de la esfera familiar sería la práctica más común para la inmensa mayoría de los pintores. En este sentido incluso hay casos de mujeres que recibieron algún tipo de instrucción por parte de sus progenitores, aunque no pudieran hacer de ello una actividad remunerada dada la estricta vigilancia gremial. No obstante, en otros ámbitos laborales las más afortunadas pudieron sortear esta circunstancia y vivir plenamente de su trabajo. En estos casos fue posible porque regentaron negocios, como imprentas, tabernas, etc., y porque las ordenanzas gremiales permitían a las viudas de los maestros la posibilidad de mantener abiertos estos comercios siempre y cuando mantuvieran su estado civil y contaran con la presencia de oficiales autorizados que aseguraran la calidad de la producción. En este sentido, en las *Respuestas generales del Catastro de la Ensenada de Granada*, elaborado a mediados de siglo, figura el nombre de María Ruiz de Vera, quien regentó un establecimiento propio de venta de libros percibiendo por ello una retribución anual de 1100 reales. En la expresada relación hay otro caso particular, el de Rosa del Castillo. Ella figura dentro del listado de pintores activos asentados en la parroquial de las Angustias al tener a su cargo un hijo oficial de nombre Francisco Ruiz.

En Granada esta rígida normativa gremial comenzó a dar muestras de relajación a partir de 1777. Fue gracias a la Escuela de Dibujo, un proyecto ilus-

---

43. Nicolás de la Cruz Bahamonde, *Viage de España, Francia e Italia* (Cádiz: Imprenta de Manuel de Bosch 1812), 12: 202. El nombre de "Gertrudis" se volverá a repetir en la mención que hace Tomás Álvarez del cuadro de *Cristo a la columna* pintado por Mariana de la Cueva para sor Juana Úrsula de José. Véase Gómez Román, "Una mujer pintora", 119-122.



El Ill. S. D. Felipe de los Tueros, y Huera natural de el Valle de Trucios en la Vizcaya, y de una Ill. y distinguida Familia, corrió los primeros años de la juventud y de los estudios en las Universidades de Salamanca, y Valladolid, reconocido desde entónces por su modestia, virtud y literatura. Estudió la Filosofía, y saludó la sagrada Theología. Aplicado despues, se ganó su título a la Jurisprudencia, sacó la primera nota en repetidas oposiciones a las Cathedras, y a las Cátedras Doctorales de las S. Iglesias inmediatas, hasta q. su mérito lo colocó en la Corte, y el Cura de S. Salvador sirvió a la S. Sede en la Nunciatura, como Auditor, y como Nuncio. El año de 1721 fue consagrado Obispo de Ciudad Real, de donde hizo grado a el Arzobisp. de Granada en el de 1731. Murió en 12 de Septiembre de 1751 a los 76 años 4 meses, y 22 dias de edad. Sumodotista a unecodocentary ou pre

Fig. 13. *Felipe de los Tueros*, atribuido a Manuela Isidora de Rueda, h. 1750. Óleo sobre lienzo. Curia eclesiástica, Granada. Foto: Miguel A. López.

trado nacido al amparo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, donde sus profesores se afanaron en refrescar la forma adocenada de sus discípulos en base a un conocimiento más amplio de las bellas artes. Todo ello a través de programas docentes impartidos por instructores cualificados y con regulares muestras de las habilidades adquiridas por los estudiantes que debían concurrir, si querían pasar de sala, a las llamadas pruebas mensuales organizadas por dicho centro. Con todo, también se daría el caso de los que decidieron incorporarse de alguna manera a esta dinámica sin estar matriculados oficialmente, optando, en su caso, por presentarse a los respectivos concursos generales de convocatoria pública que eran organizados, bajo la supervisión de la

Escuela, por los socios de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. De este modo tenían la posibilidad de ver premiadas sus destrezas mediante un reconocimiento público y una compensación monetaria. Esto abrió la vía para que algunas jóvenes recurrieran a este medio con el fin de dar a conocer sus trabajos artísticos. Consiguiendo, igualmente por ello, una mayor visibilidad y un merecido encomio. Asimismo, al igual que en la anterior centuria, constatamos significativas muestras de avezadas mujeres pertenecientes a lo más granado de la sociedad. Por tanto, dada su situación y gracias a la amplia instrucción que recibieron en sus tiernos años infantiles, pudieron dar rienda suelta a su creatividad tanto artística como literaria sin apenas dificultad.

### CON NOMBRE PROPIO. MANUELA ISIDORA ANTONIA DE RUEDA

En relación a las jóvenes que tuvieron la oportunidad de darse a conocer gracias a una instrucción directa dentro de un taller familiar, el mejor ejemplo es,

sin duda, el de Manuela Isidora Antonia de Rueda. Alumbrada en Granada en 1725, era hija del también pintor Jerónimo de Rueda Navarrete y de Cipriana Josefa Pérez. Alcanzó gran destreza con los pinceles hasta el punto de que el erudito Manuel Gómez-Moreno González consideraba que sus cuadros “adolecían del deplorable estado en que llegó el arte en aquella época”. Formada en el taller paterno, ubicado en la demarcación parroquial de San Justo y Pastor, posiblemente se iniciaría auxiliando a su padre dado el alto volumen de encargo que dicho pintor tenía. Pero a diferencia de este, Manuela Isidora fue especialmente muy valorada como retratista, hasta el punto de enfrentarse a pintar un retrato institucional. En este caso se le atribuye el retrato del prelado Felipe de los Tueros y Huerta, quien fuera arzobispo de Granada entre los años de 1734 a 1751. Se trata de un lienzo muy en consonancia con los modelos de la retratística de los pintores granadinos de la primera mitad del XVIII, donde el personaje figura representado de medio cuerpo, sentado y mirando al espectador. Completa la obra un cortinaje al fondo y un vano abierto en el que se vislumbra un paisaje al fondo (Fig. 13). También tenemos constancia de otra obra suya, aunque desconocemos su paradero actual. La referencia sobre la misma nos remonta al año de 1865. En esa fecha el hospedero de la mítica Posada de las Imágenes tenía en su poder una *Anunciación* de manos de nuestra artista y en la que figuraban representados la Virgen, el Padre Eterno, el Espíritu Santo, un santo —sin identificar— y un grupo de ángeles<sup>44</sup>.

### MUJERES DE GRANDES INFLUENCIAS. SOR ANA DE SAN JERÓNIMO

La mayoría de las mujeres de la élite, a diferencia del resto, disfrutaron de una completa educación e instrucción que les facilitaría su desarrollo personal. Incluso muchas tuvieron capacidad de decisión. Es así como la hija de los condes de Torrepalma, sor Ana de San Jerónimo, decidió, a edad muy temprana, entrar en celibato. Pero su trayectoria vital la convertiría en algo más que una simple religiosa. Sería reconocida en vida por ser una mujer que unió “á sus facultades poéticas y filosóficas, el mérito de su pincel”<sup>45</sup>. Nacida en Madrid en 1696 como Ana Verdugo de Castilla Ursúa y Lasso de Castilla, sus raíces estaban en Andalucía. Su madre Isabel de Castilla era granadina, y su padre Pedro Verdugo había fallecido en esta misma ciudad en 1720, lo que llevó a que su viuda y sus hijos permanecieran vinculados con

44. Moya Morales, “Manuel Gómez Moreno”, 659. La posada se hallaba en la llamada placeta de San Antón, frente a la calle del matadero viejo. Con motivo del ensanche de Puerta Real fue expropiada en 1897. En cuanto al retrato de Felipe de los Tueros véase Miguel A. López, *Los arzobispos de Granada, retratos y semblanzas* (Granada, Arzobispado, 1993): 198.

45. Parada y Santín, “Pintoras de Granada”, 67.

esta población. Ana era hermana de Alonso Verdugo y Castilla, III conde de Torrepalma y mayordomo del rey, quien fue miembro de la famosa Academia del Trípode, de la del Buen Gusto, así como de la Academia de la Historia, de la de la Lengua y la de San Fernando<sup>46</sup>. No es de extrañar que dentro de ese ambiente tan curtido que se respiraba en la residencia familiar nuestra protagonista recibiera una esmerada educación al mismo nivel que su hermano. De hecho, dominaba varios idiomas y cultivó la poesía al igual que él. Sin embargo, optó por la vida contemplativa, sin perder nunca la conexión con el mundo exterior, entrando en clausura. Fue en el convento del Ángel de franciscanas descalzas de Granada en 1729, profesando al año siguiente, en concreto el 8 de julio de 1730. En dicho cenobio ejerció los oficios de tornera, maestra, enfermera y secretaria. Y no alcanzó a ser nombrada vicaria por culpa de la sordera que padeció en sus últimos años de vida. Dormía dos horas y habitualmente empleaba el poco tiempo libre que le quedaba en escribir, dibujar, pintar y bordar, además de cuidar del aseo y ornato de la iglesia de su comunidad. De afilada pluma, creó numerosas composiciones literarias que Juan Cantos de Reina, capellán de su convento, se encargaría de su impresión, no sin provocar algunos desencuentros con tan ilustre dama sobre la forma de proceder con su obra. Pensamos, incluso, que este religioso pudo estar detrás de la publicación póstuma sobre el compendio literario de dicha autora, que salió a la luz en 1773 bajo el título *Obras poéticas de la Madre Sor Ana de San Gerónimo, Religiosa profesada del conv. del Ángel, Franciscas Descalzas de Granada. Recogidas antes, y sacadas a luz después de su muerte, por un apasionado suyo* (Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez).

En cuanto al manejo con los pinceles, Parada y Santín apunta que los asuntos que trataba eran de carácter religioso y que siempre los hacía a pedido de personas cercanas y conocidas. A este respecto, a la hija religiosa del marqués del Salar, sor Mariana de San Bernardo, según Santín, le hizo dos imágenes de *San Miguel* a las que acompañó con un romance mencionando la figura del demonio, a quien se había negado a representar: "El pintor pinta su genio/ y aunque esta gracia no alcanzo/según salló de severo/casi que pienso en pensarlo/ Pero el es Angel guerrero/Ya es providencia el acaso/Y de ver que yo lo pinte/Bien pude averse enfadado...con todo, si lo quereis/ yo los enviaré tan bravo/ que al coro todas las Monjas/ huyan corriendo y temblando"<sup>47</sup>.

Pero lo realmente interesante sobre su figura es que dicha dama fue protectora y amiga de algunos de los artistas granadinos más significativos

---

46. Su definitiva salida de Granada tuvo que ver, en parte, con el fallecimiento de su hija Isabel María Teresa ocurrido ese mismo verano de 1751.

47. Parada y Santín, "Pintoras granadinas", 67.

de la época. En este sentido tuvo una especial relación de amistad con el pintor Manuel Sanz Jiménez (1713-1774). A él le dedicó en 1776 un romance tras la restauración que dicho artista hizo del lienzo de *San Miguel*, una obra muy apreciada por su comunidad<sup>48</sup>. El conde de Maule le atribuyó dicho óleo a Massimo Stazzone, pintor napolitano del XVII, "El S. Miguel del caballero Máximo"<sup>49</sup>. Otro de los artistas objeto de interés por parte de sor Ana fue el escultor Juan de Arrabal, al que le consagró en 1770 otro romance con motivo de la restauración de un *Crucificado* "...Y mil victores merece/ Por la ciencia que atesora/ la mano de un Arrabal, Mas culto que Grecia, y Roma"<sup>50</sup>.

Pero entre todos los artistas granadinos con el que tuvo un trato más directo y cercano fue con el polifacético Diego Sánchez Sarabia (1704-1779). Este escultor y pintor había sido comisionado en 1760 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tras la renuncia del también pintor Manuel Sanz Jiménez, para la realización de seis pinturas tomando como modelo las de sala de los Reyes de la Alhambra<sup>51</sup>. Una vez enviados los trabajos, y al no obtener una respuesta inmediata por parte de dicha institución, decidió acudir a la venerable madre, sabiendo de sus influencias, para que terciara por él. Esta se cuidó de informar personalmente a su hermano el conde de Torrepalma, quien en esas fechas era ministro plenipotenciario en Turín, para que advirtiera sobre el particular a la Academia de San Fernando como responsable del encargo. La epístola no lleva fecha, pero intuimos que fue redactada en el verano de 1760. En la misma llama la atención el grado de cercanía y aprecio que emplea la religiosa al hablar de Sarabia, así como la valoración crítica que hace de su trabajo<sup>52</sup>:

Vamos con un empeño D. Diego Sanchez de Saravia, Hombre honrado i de bien alas derechas de nueva aplicac<sup>o</sup> i auilidad, cuios Dibujos te imbie a M<sup>d</sup>, i creo quele sucedió el chasco de perderlos; tiene imbiado ala Academia de Madrid, de donde

48. "Haviendo retocado admirablemente D. Manuel Ximenez la imagen de Sa. Miguel y haviendoloe hecho su camarera Sor Rosalia Maria de San Miguel, Muchas y muy primorosas flores para su fiesta, se le hicieron estas Coplas", en *Obras poéticas de la Madre Sor Ana de San Gerónimo, Religiosa profesora del conv. del Ángel, Franciscas Descalzas de Granada. Recogidas antes, y sacadas a luz después de su muerte, por un apasionado suyo* (Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1773): 240-241. En cuanto a dicho pintor Jiménez véase Ana María Gómez Román, "Polifacetismo y productividad en los talleres familiares de Granada en el siglo XVIII", *Boletín de Arte*, no. 41 (2021): 135-137.

49. Cruz Bahamonde, *Viage de España*, 221.

50. "Con motivo de haber retocado Don Juan Arrabal un Crucifixo a devoción de Sor María de las Angustias, quien solicitó limosna para ello".

51. Delfín Rodríguez, "Diego Sánchez Sarabia y las *Antigüedades Árabes*: los orígenes del proyecto", *Espacio, Tiempo y Forma*, no. 3 (1990): 225-257. Sobre la figura de este artista véase Ana María Gómez Román, "Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX", *Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suárez"*, no. 21 (2008): 327-398.

52. Correspondencia de Ana de Verdugo con el Conde de Torrepalma Granada s.f., Baena C. 253, D. 1-68, Archivo Histórico de la Nobleza (AHN), Toledo.



selas an pedido, var<sup>s</sup> Pinturas de nose que lienzos o Piedras de la Alhambra, io ui una que consta de m<sup>s</sup> figuras i bonitante hecha, pero aunque a Dias no le an pagado un quarto, i como es Pobre, i entre tanto que hace esto, no gana en otra cosa, es mas Pobre holgarme mucho de que escriuieses a algun Academico p<sup>a</sup> que remedie este Daño que ala verdad es injusto, i el te quedaría pa siempre agradecido, porque lo es extremo i como saue que iose este Desma no dejara de pensar que pormi queda tener remedio.

Finalmente, sor Ana de San Jerónimo falleció el 11 de noviembre de 1771 en la ciudad en la que había vivido la mayor parte de su vida. De esta manera tanto su nombre como su obra y sus acciones, quedarían por siempre ligados a la ciudad que la había acogido.

### **DE "MUJERES AFICIONADAS" A DISCÍPULAS**

El nuevo pensamiento ilustrado abriría el camino hacia el reconocimiento de las cualidades y capacidades intelectuales femeninas. Se iniciaba, por fin, una importante vía hacia la identidad de género. Dentro de las bellas artes fue la Academia de San Fernando una de las primeras instituciones en dar este paso. Las mujeres, que por una razón u otra estuvieron en la órbita de este centro, se cuidaron en demostrar que ya no eran meras "señoras aficionadas" sino que ahora eran discípulas. Bien es cierto que no concurrieron a las respectivas salas como el resto de los discípulos matriculados, pero sí pudieron optar a los distintos premios convocados por la expresada corporación e incluso mandar a sus docentes algunos de sus trabajos para su valoración. En el caso de Granada fue la Escuela de Dibujo, más tarde convertida en Real Academia de Bellas Artes, la que facilitó el camino para la proyección femenina a nivel artístico. Sostenida en un primer momento por la Real Sociedad, y a partir de 1796 con fondos procedentes de las arcas reales, permitió que algunos de sus docentes, con el beneplácito del resto de sus colegas, pudieran instruir de manera particular a varias jóvenes. La relación que estas mujeres establecieron con estas dos instituciones ilustradas fue clave para la construcción de su identidad visual. No solo porque tuvieron la oportunidad de someter su obra a un juicio estético sino también porque tuvieron la posibilidad de recibir por ello valoraciones críticas tanto por parte de los propios profesores como por los miembros de la Real Sociedad. Es decir, de los máximos entendidos en cuestiones artísticas y culturales de la época.

En este sentido la primera que allanó el camino fue María Serafina La Chica Garzón. Aunque su formación inicial la realizó en el taller paterno, la incluimos en la nómina de aquellas que hicieron una defensa pública de sus

destrezas, hasta el punto de ser su caso el más singular de todos cuantos vamos a analizar en este apartado. Nacida en Granada en 1769, era hija del pintor Jerónimo de La Chica, con quien se inició en el manejo de los pinceles. Este era un pintor con desigual trayectoria profesional pero muy valorado a nivel local como retratista. En cuanto a Serafina su mayor logro fue convertirse en la primera y única mujer que figura inscrita como una alumna más en la Escuela de Dibujo de Granada, aunque bien es cierto que no pudo concurrir a las aulas como el resto de sus compañeros. Su nombre quedaría incorporado en el libro de matrículas el 22 de enero de 1788 y fue incluido en el mismo tras haber presentado ante los profesores Fernando Marín y Jaime Folch un dibujo de *San Cayetano*. A pesar de que su condición de fémina le impidió gozar plenamente de la dinámica académica, sí pudo, en cierta manera, disfrutar de sus beneficios al quedar su instrucción bajo las directrices particulares del profesor de escultura Jaime Folch, quien, a su vez, era gran amigo de Jerónimo de la Chica. Añadiremos a todo ello una prueba más de su valía. Nos referimos a su participación en el concurso convocado por la Real Sociedad de Premios Generales en homenaje a la reina María Luisa de Parma. De esta manera el día 25 de agosto 1797 se hacía reconocimiento público de sus méritos por unas pinturas que había mandado expresamente para dicha convocatoria. Lo hizo fuera de concurso, pero bajo la mención expresa de ser discípula de la Escuela de Dibujo, y fue en el apartado de figuras. Tal fue el aprecio que suscitó su trabajo entre los caballeros socios que recibió por ello una generosa gratificación de manos del marqués de Villaalegre.

María Soledad y María Concepción Cerviño Pontejes, hijas de Domingo Cerviño, teniente de los Reales Ejércitos y caballero de Santiago, y de Teresa Pontejes Sesma, recibieron por parte de la Real Sociedad Económica el título de socias de mérito. La distinción se les otorgó ese mismo 25 de agosto de 1797, durante la celebración de los galardones anteriormente reseñados, por unos dibujos. En este caso la familia era extremadamente culta y con grandes contactos en la capital. Teresa Pontejes, la madre de nuestras artistas, era hija de los marqueses de Casa Pontejes y tía de Mariana Pontejes y Sandoval, quien fuera retratada por Francisco de Goya hacia 1786. En cuanto a la primera de las hermanas, María Soledad, era “señora dotada de talento y no vulgar instrucción” y precisamente en ese año de 1797 estaba como monja profesa comendadora de Santiago en el convento de la madre de Dios de Granada. Sin embargo, tras renunciar a sus votos, contrajo en 1803 matrimonio con Narciso de Heredia, I marqués de Heredia, con quien viviría felizmente hasta su muerte ocurrida en 1816. En cuanto a su hermana María de la Concepción,

de igual modo, hizo un buen matrimonio, en este caso con Antonio Fernández de Córdoba, hijo del marqués de Algarinejo.

Es interesante advertir que el expresado concurso de 1797 fue uno de los que más participación femenina tuvo entre todos los convocados por la Real Sociedad. Eso demuestra que a finales de siglo las pintoras conformaban ya un grupo considerable con la suficiente capacitación para reivindicar su papel como artistas. Prueba de ello es que en la misma circunstancia que las anteriores estaba la joven Catalina Martín de Abril. Para dicha convocatoria envió un pastel por el que recibió grandes cumplimientos, además del merecido título de socia de mérito. Gracias a esta distinción se vio lo suficientemente motivada como para dar a conocer su talento más allá de tierras granadinas. En consecuencia, optó por enviar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una serie de dibujos de su mano. Tras el pertinente análisis por los académicos en junta ordinaria celebrada el 5 de octubre de 1800, reconocieron públicamente la calidad de los mismos.

Por lo que respecta a la bastetana María Dolores Miranda y Alarcón, esta joven asimismo se inclinó por remitir a la Escuela de Dibujo de Granada varios trabajos suyos para su calificación. Entre estos se encontraban una miniatura con la imagen de la Venus de Médici, un pastel de la Cabeza de Jasón y un dibujo de un Gladiador. Lo relevante es que los modelos formaban parte del material docente de la Escuela a la que pudo concurrir en horario fuera de clase y tras el pertinente permiso. Por consiguiente, se le concedió una medalla de plata y el título de socia de mérito. Muy segura de su valía decidió pintar ante la junta del expresado centro docente el 22 de agosto de 1797 un pastel. En consecuencia con este proceder consiguió que su obra pasara a formar parte de los fondos artísticos de la Escuela, tal y como pudo comprobar el conde de Maule: "la sala principal contiene varios quadros asi en pintura como en relieve, igualmente de los discípulos premiados por la Academia. Los hay de varias Señoras aficionadas y discípulas entre las cuales se distinguen las obras de Doña María Dolores Miranda natural de Baza"<sup>53</sup>.

En líneas similares otras tantas féminas optaron por presentar directamente sus pinturas y trabajos ante la Real Sociedad. Sus individuos, al igual que tenían establecido en las bases de las convocatorias de los Premios Generales, les concedían por ello el título de socias de mérito. Estas mujeres al ser integrantes de la élite habían gozado de una instrucción bastante amplia, en especial en lo que a disciplinas artísticas se refiere, por consiguiente, fueron las propias familias las que, en la mayoría de las ocasiones,

---

53. Cruz Bahamonde, *Viage de España*, 320.

las animaron a hacer muestra de sus habilidades. En este grupo enmarcamos las figuras de Luisa Pérez del Pulgar, condesa de la Jimera, y María Teresa Peralta Austradi, quienes fueron premiadas en junta particular de 31 de marzo de 1796 por dos cabezas que cedieron a la Escuela<sup>54</sup>. Por lo que se refiere a la segunda de ellas, María Teresa de Peralta, era hija del marqués de Casares, José de Peralta y Manrique, natural de Arequipa y jefe de escuadra de la Real Armada Española, y estaba emparentada con el arzobispo Juan Manuel Moscoso, lo cual nos revela el amplio estatus del que gozaba. Había sido criada en un ambiente culto y refinado donde tanto ella como sus hermanas, María Javiera y María Fernanda, dominaban los pinceles hasta el punto que la vivienda familiar que tenían en la ciudad de Cádiz estaba decorada con algunos de sus cuadros<sup>55</sup>.

Por último, y ya entrando en un nuevo siglo, otras simplemente consignaron sus trabajos a la junta de profesores de la Escuela con la intención de que estos comprobasen sus progresos. Así lo hizo Paula Bubillón, discípula de Fernando Marín, a quien en junta de noviembre de 1802 se valoró el dibujo que había hecho tomando como base un modelo en bajorrelieve de la colección del centro. Antes, la joven María Luisa Ferrándiz Bendicho Luzzi, en enero de ese mismo año de 1802, había dado a conocer un diseño de flores y aguadas. Esta era realmente una joven exquisita que había sido educada en la capital por los mejores preceptores y a instancias de su padre el ministro Pablo Ferrándiz Bendicho. Además, dicha joven traía detrás una historia familiar muy interesante. Su madre, María Antonia Luzzi, tras enviudar, se había visto obligada en 1801 a exiliarse a Granada junto con su hija. Dejaban atrás Madrid, donde ambas eran asiduas de los principales eventos sociales de la capital, por su manifiesta enemistad con el todopoderoso Manuel Godoy. En Granada permanecieron hasta 1805<sup>56</sup>. En ese año Luisa Ferrándiz contrajo nupcias con José Joaquín Virués Spínola, por aquel entonces brigadier de Motril, quien además de ser un laureado poeta, también era miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y traductor de Voltaire. El matrimonio se instalaría en Sanlúcar de Barrameda, donde Luisa seguiría pintando y dando muestra pública de su ingenio en sucesivos certámenes artísticos en los que

54. Ana María Gómez Román, "Un juego de espejos. La figura de la mujer y la Real Academia de Bellas Artes de Granada", *Cuadernos de Arte*, no. 35 (2004): 86.

55. Gloria Zarza Rondón, "Historia de la vida privada entre dos siglos: testamentos de hispanoamericanas en Cádiz", *Trocadero*, no. 23 (2011): 309. María Teresa desposó en Granada por poderes en 1805 con Juan Antonio Fernández y Lezo Alvarado, II marqués de Tabalosos, nieto del célebre almirante Blas de Lezo y militar en Callao, pero en 1811, cansada de esperarle, reclamó desde Cádiz al monarca la presencia de su marido.

56. Rafael Girón Pascual, "La Granada de Godoy a través de las cartas de doña María Luisa Bendicho (1801)", *Revista del Centro de Estudios de Granada y su Reino*, no. 24 (2012): 173-188.

de asiduo concurría con “copias de cabezas”. Finalmente, la joven, junto su madre y su marido, se verían obligados, tras la salida del ejército francés de suelo español, a un nuevo exilio. Esta vez el destino sería París.

## Conclusión

En una buena parte de los ejemplos analizados hemos comprobado que algunas de las pintoras mencionadas tuvieron que sortear todo tipo de obstáculos para hacer mostrar su valía. Su condición de mujeres frenó, en buena media, lo que a todas luces habría podido ser una prometedora carrera como artistas. En otros casos, las más afortunadas por su naturaleza de linajudas o por su pertenencia a la élite, consiguieron una mayor proyección social de su talento. Trazadas las primeras semblanzas solo nos queda continuar el camino iniciado en este trabajo sobre las amplias aptitudes y plenas capacidades artísticas que estas mujeres tuvieron. Lo hacemos con la esperanza de añadirles más méritos y la de incorporar nuevos nombres a este elenco inicial. Afortunadamente, la figura de Mariana de la Cueva y Benavides nos ha servido de timón para comprobar que algunas de estas pintoras fueron más allá de las consideraciones sociales de la época. En su caso gozó de la suficiente nombradía como pintora como para quedar muy por encima de otros tantos pintores granadinos de los siglos del Barroco, de los que se sabe que estaban activos pero de los apenas se conocen datos<sup>57</sup>. Queda, pues, la difícil tarea tanto de ampliar los perfiles biográficos de estas pintoras como el de añadir el de otras tantas mujeres artistas. Y sobre todo, queda la complicada labor de sacarlas de esa sombra alargada del desconocimiento.

## Bibliografía

- Aranda Bernal, Ana María. “Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna”. En *Roldana*, 33-52. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007.
- Blasco Esquivias, Blanca; Jonathan Jair López Muñoz y Sergio Ramiro Ramírez, coords. *Las mujeres y las artes, mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid: Adaba Editores, 2021.

---

57. Por ejemplo, se sabe de la actividad del pintor Dionisio de Vargas, cuñado de Juan de Sevilla, pero no se conoce obra suya. Lo mismo ocurre con Diego Portillo. Incluso la figura de Pedro de Moya no está bien estudiada y su catálogo artístico hasta la fecha es bastante limitado. Ana María Gómez Román, “La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas”, *Cuadernos de Arte*, no. 44 (2013): 35-58.

Carlos Varona, María Cruz. "Mujeres de la élite y cultura artística en el 'Museo Pictórico' de Antonio Palomino". *Cuadernos de Historia Moderna*, no. 2 (2019): 419-447.

Caveda, José. "Discurso inaugural del año académico de 1864 á 1865 leído en sesión pública el 17 de septiembre de 1865. El grabado en España hasta los primeros años del siglo XVIII". En *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de Tres Nobles Artes de San Fernando del 19 de junio de 1859 al 6 de octubre de 1867*, Tomo 1. Madrid: Imprenta Tello, 1872.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Vol. 1. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800.

Cruz y Bahamonde, Nicolás. *Viage de España, Francia é Italia*, Vol. 12. Cádiz: Manuel Bosch, 1812.

Frigeri, Flavia. *Mujeres artistas*. Madrid: Blume, 2020.

Gómez-Moreno Martínez, Manuel. "El arte de grabar en Granada". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nos. 8-9 (1900): 463-483.

Gómez Román, Ana María. "Arte y clientela en Granada durante la segunda mitad del siglo XVII". En *Congreso sobre la Andalucía de finales del siglo XVII*, coordinado por Marion Reder Gadow, 181-189. Córdoba: Diputación, 1999.

———. "Un juego de espejos. La figura de la mujer y la Real Academia de Bellas Artes de Granada". *Cuadernos de Arte*, no. 35 (2004): 81-91.

———. "Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX". *Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suárez"*, no. 21 (2008): 327-398.

———. "La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas". *Cuadernos de Arte*, no. 44 (2013): 35-58.

———. "Polifacetismo y productividad en los talleres familiares de Granada en el siglo XVIII". *Boletín de Arte*, no. 41 (2021): 131-142.

———. "Una mujer pintora en la España del siglo XVII: Mariana de la Cueva y Benavides". *Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suárez"*, no. 34 (2021): 99-127.

García Luque, Manuel. "Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII". En *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, dirigido por David García Cueto David, 287-328. Granada: Universidad, 2019.

- Giménez Serrano, José. *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: J.A. Linares, 1846.
- Girón Pascual, Rafael. "La Granada de Godoy a través de las cartas de doña María Luisa Bendicho (1801)". *Revista del Centro de Estudios de Granada y su Reino*, no. 24 (2012), 173-188.
- Hernández Díaz, José. *Josefa de Ayala, pintora ibérica del siglo XVII*. Sevilla: Ayuntamiento, 1967.
- López, Miguel A. *Los arzobispos de Granada, retratos y semblanzas*. Granada: Arzobispado, 1993.
- Kinkead, Duncan T. *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1699. Documentos*. Indiana: Bloomington, 2006.
- Lavín González, Daniel. "Mujeres artistas en la España Moderna: Un mapa a través de la historiografía española". *Anales de Historia del Arte*, no. 28 (2018): 69-85.
- Moreno Romera, Bibiana. *Artistas y artesanos del barroco granadino*. Granada: Universidad, 2001.
- Moya Morales, Javier. *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2004.
- Muñoz y Manzano, Cipriano. *Adiciones al diccionario Histórico de los más Ilustres profesores de las Bellas Artes de España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Vol. 2. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889.
- Navarro Villoslada, Francisco. "Las ediciones ilustradas del XVII". *La Ilustración Española y Americana*, no. 33 (1877): 151-155.
- Obras poéticas de la Madre Sor Ana de San Gerónimo, Religiosa profesora del conv. del Ángel, Franciscas Descalzas de Granada. Recogidas antes, y sacadas a luz después de su muerte, por un apasionado suyo*. Córdoba: Oficina de Juan Rodríguez, 1773.
- Palomino de Castro y Velasco, Acisclo Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. Teoría de la pintura en que se describe su origen esencia especies y qualidades, con todos los demás accidentes que la enriquecen e ilustran*, Vol. 1. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795.
- Parada y Santín, José. "Las pintoras españolas. III". *La Ilustración Española y Americana*, no. 46, (1876): 371-374.
- . *Las pintoras españolas. Boceto histórico-biográfico*. Madrid: Imprenta Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1903.

- . "Pintoras granadinas". *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, no. 147 (1904): 65-67.
- Pérez Galdeano, Ana María. "Ana Heylan: la primera burilista de ascendencia flamenca nacida en Andalucía". En *Miradas-Zeitschrift für Kunst-und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel*, no. 3 (2016): 56-73.
- Pérez Sánchez, Alfonso. *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid: Cátedra, 1986.
- Portús, Javier. "Mariana de la Cueva y Barradas. San Francisco arrodillado en meditación (según el Greco)". En *El legado de Carmen Sánchez. La última lección*, 48-53. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021.
- Primarosa, Yuri, dir. *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e archittrice*. Roma: Officina Libraria, 2021.
- Ripollés, Carmen. "Josefa de Óbidos e a invenção do barroco português". *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin America Studies*, no. 6 (2026): 558-560.
- Rodríguez Domingo, José Manuel y Ana María Gómez Román. "San Juan de Dios dando limosna de Juan de Sevilla". En *Imágenes de San Juan de Dios. Granada*, 144-147. Granada: Orden Hospitalaria, 1995.
- Sánchez de Espejo, Andrés. *Relacion historialde las exequia, túmulos y pompa funeral que el Arçobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor, y Ciudad de Granada hizieron en las honras de la Reyna Nuestra Señora doña Ysabel de Borbon*. Granada: Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, 1645.
- Sánchez López, Juan Antonio. "Escultura barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación". En *Escultura barroca española. Entre el Barroco y el siglo XXI*, coordinado por Antonio Rafael Fernández Paradas, 87-103. Antequera: Exlibris, 2016.
- Rodríguez Ruiz, Delfín. "Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes: los orígenes del proyecto". *Espacio, Tiempo y Forma*, no. 3 (1990): 225-257.
- Zarza Rondón, Gloria. "Historia de la vida privada entre dos siglos: testamentos de hispanoamericanas en Cádiz". *Trocadero*, no. 23 (2011): 303-317.