

"QUIZÁ ALGUNO DE VUESTROS NOMBRES LOGRE UN LUGAR EN LA HISTORIA"

MUJERES EN LA ESCENA ARTÍSTICA ANDALUZA
(1440-1940)

Magdalena Illán Martín
Ana Aranda Bernal
(eds.)

sílex universidad

S
Sílex
Arte



ENTRE TALLERES Y CLAUSURAS.
ESCULTORAS ANDALUZAS DEL BARROCO
MÁS ALLÁ (PERO TAMBIÉN) DE LA ROLDANA

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga

Junto a los estudios visuales y los estudios culturales, los estudios de género han implementado perspectivas de vanguardia a los presupuestos científicos de la Historia del Arte. Abundando en las aportaciones historiográficas que desde 2007 han ponderado, matizado, profundizado y, en última instancia, reescrito la posición de las mujeres escultoras en el contexto de la Andalucía Barroca y el Sureste español abordamos otra perspectiva sobre la vida, actividad, obra y circunstancias personales de estas artistas, con la mirada puesta en los dos grandes escenarios que definieron sus espacios creativos: el taller y la clausura conventual.¹ Desde esa dimensión sociológica, otorgamos visibilidad a aquellas escultoras andaluzas que la investigación viene recuperando para la Historia, con reflexiones y aportaciones a una nómina donde la gran figura de Luisa Roldán ya hace tiempo que, por fortuna, dejó de ser la “única escultora de estos tiempos” aunque realmente nunca lo fuera.

Tres publicaciones marcan el punto de inflexión en el despegue y consolidación de esta línea investigadora, todavía presta a deparar sorpresas. Desde una clarividente y decisiva visión crítica para desterrar/superar/enterrar mitos e infundios sobre el plano profesional e íntimo de Luisa Roldán, Ana María Aranda reivindicaba en 2007 la necesidad de sacar a la luz la ingente documentación sobre creadoras plásticas, aún inédita en archivos civiles y eclesiásticos de titularidad pública

¹ Expresamos nuestro profundo agradecimiento a Ana María Aranda Bernal, Magdalena Illán Martín y José Galisteo Martínez.

y privada.² De su interpretación contextual y disección analítica dependería la última palabra sobre la visión y conocimiento de aquéllas, a título de individualidad y de presencia, en el relato histórico general de las mujeres artistas.

En 2016 el autor de estas líneas retomaba el testigo apuntando posibles líneas para futuros estudios.³ La intención primera fue visibilizar el papel creador/creativo de las mujeres con la reconstrucción/puesta en valor de su producción escultórica. Asimismo, apelábamos al estudio de su dimensión social en el ámbito profesional y relacional de los talleres. La necesidad de contextualizar históricamente aquellas situaciones de desigualdad, menosprecio e invisibilidad que pasaron factura a la fortuna crítica de pintoras y escultoras insta a ser conscientes de la presión ejercida por su entorno más próximo. Por último, poníamos el foco en los valores de la escultura barroca como “documento de época”, en cuanto objeto que actúa en calidad de soporte informativo/testimonial para la lectura de los productos culturales en clave de género.

Cerrando esta trilogía historiográfica, Concepción Peña Velasco publicaba en 2018 un estudio de caso personificado en Inés Salzillo.⁴ Hermana y colaboradora capital del célebre escultor murciano Francisco Salzillo, la artista se mostró muy hábil en el arte de dibujar y componer los motivos ornamentales de los paños, parejo a las labores de estofado y policromía. La actividad en el taller la compaginó con su condición de maestra, transmitiendo sus habilidades y conocimientos a su sobrina María Fulgencia, igual que habían hecho con ella sus hermanas mayores.⁵ La autora pone de relieve el protagonismo de Inés en unos años decisivos para dar un nuevo rumbo al obrador y

² ARANDA BERNAL, A. M^a, “Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna”, en TORREJÓN DÍAZ, A. y ROMERO TORRES, J.L. (coords.), *Roldana* [catálogo de exposición], Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 33-51.

³ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Escultura barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación”, en FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (coord.), *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*, vol. 1: *Entre el Barroco y el siglo XXI*, Antequera, ExLibric, 2016, pp. 87-103.

⁴ PEÑA VELASCO, C., “Inés Salzillo (1717-1775): una mujer en un taller de escultura del Barroco”, *Boletín de Arte*, n.º 39, Málaga, Universidad, 2018, pp. 49-72.

⁵ RAMALLO ASENSIO G., *Francisco Salzillo. 1707-1783*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 104-106.

asentar el prestigio del mismo en el contexto escultórico español, reflexionando sobre su historia de vida y quehacer en la cadena de producción establecida y dirigida por su hermano Francisco.

De todas formas, no debemos olvidar que casi todas las situaciones lesivas para las mujeres escultoras y pintoras vinieron lastradas secularmente por un metafórico cuatrinomio sociológico marcado por los conceptos de jerarquía, familia, endogamia y patriarcado. La noción de “jerarquía” transfería el rígido organigrama de la pirámide social al universo cerrado del obrador, reproduciéndolo a pequeña escala. Para bien o para mal, su vértice era siempre el mismo: el maestro escultor, quien al tiempo hacía las veces de director artístico, responsable de empresa, tutor/mentor de aprendices y jefe de oficiales.

El rol paternal, vinculado obviamente al concepto de “familia”, añadía una responsabilidad añadida respecto a los hijos/as artistas, por cuanto brindaba a tan singulares aprendices/zas condiciones excepcionales para formarse en los principios generales del oficio y la especialidad que les interesaba, iniciándose y avanzando en las reglas del dibujo, modelado, composición, talla y policromía.⁶

De esta manera, el padre/maestro orientaba formativa, profesional e ideológicamente a los vástagos para que fuesen desarrollando sus capacidades y competencias profesionales, conforme profundizaban en los rudimentos del oficio y tomaban contacto con el manejo de modelos, estampas y grabados. Al tiempo, su magisterio le permitía averiguar las dotes de cada cual y estimular su propia personalidad para evitar que fuesen imitadores/as serviles de su estilo.⁷ Procediendo así, el objetivo del padre/maestro no era otro que asegurarse la continuidad dinástica del taller (entendido más que nunca como empresa familiar), perpetuando de cara al público la ‘marca’ distintiva de la casa ante la potencial clientela, pero también frente a la competencia.

Es dentro de esta dinámica donde entra en escena la endogamia. Su repercusión fue siempre o casi siempre tanto más negativa en lo

⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *El maestro imaginero Juan Martínez Montañés a los cuatrocientos años (Personalidad. Mensajes. Juicios. Enseñanzas)*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968, pp. 30-31.

⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII* (en prensa).

tocante a la visibilidad y puesta en valor de la actividad artística de las mujeres. Siendo más precisos, por contribuir a diluir (o anular) su protagonismo como colaboradoras directas del maestro, al subsumirse su responsabilidad directa en la autoría y ejecución de las piezas bajo la socorrida etiqueta de "obra de taller". Aquí salta a la palestra la gran paradoja marcada por las estructuras de género que permite a las mujeres trabajar en los talleres familiares, donde reciben de sus parientes directos una formación privada que hace de ellas un personal muy cualificado, pero abriendo una brecha abismal respecto a sus compañeros en cuanto a la igualdad de oportunidades. Esa dictadura patriarcal les prohíbe agremiarse y les niega la emancipación profesional plena, a pesar de revelar óptimas aptitudes e incluso gozar de reconocimiento público en más de un caso.⁸

Es posible que con el avance investigador dejen de ser 'rareza' los testimonios escritos (muy puntuales todavía) que constaten el compromiso de aprendizaje a favor de una niña, o la responsabilidad en la enseñanza/formación de aprendices/zas por una maestra. De todas formas, aun cuando una escultora o pintora estuviera sometida por el patriarcado imperante al elenco de situaciones descritas, no pueden pasarse por alto los estudios de caso para extraer conclusiones y reflexionar sobre la perspectiva general de esta problemática. La complejidad interna de cada taller y la situación particular de cada artista mujer nos advierten que "cada casa es un mundo" y cada persona otro.⁹

Es evidente que la fortuna artística de las escultoras estuvo condicionada por dos opciones que marcaron profesionalmente el desarrollo de su actividad. Ahí estaría la labor en la sombra de numerosas mujeres vinculadas a los talleres de escultura que quedaron en el anonimato como secuela del principio colaborativo (propio de una organización coral del trabajo) impuesto por el maestro director, 'reinante' y 'firmante'. Aun estando temporalmente sujetas a esta dinámica, otras escultoras supieron canalizar su actividad con nombre propio los dos escenarios claves referidos: el taller y la clausura conventual.

⁸ ARANDA BERNAL, A. M.^a, "Ser mujer y artista...", pp. 35 y 41.

⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Escultura barroca en clave de género...", pp. 88-90.

En el primer escenario las mujeres ayudan al maestro (su propio padre) a cumplir con los encargos del obrador, cooperación que la opinión pública aplaude y todo el mundo conoce. Bien por unirse en matrimonio a otro escultor (permitiendo a la pareja contar con taller independiente y a ella sortear las "trampas del gremio" sin cruzar líneas rojas), heredar el taller paterno o abrazar libremente la vida religiosa, estas artistas vivirían un momento de cierta emancipación al verse 'liberadas' de la endogamia del núcleo familiar primigenio y continúan produciendo escultura, por cuenta propia, en uno o ambos escenarios. Andrea y Claudia de Mena, María Josefa Roldán, María Feliz y Luciana de Cueto, Sor Ana María de San José y Sor María de San Pablo Bautista ejemplifican tales supuestos, más allá y sin olvidar nunca a Luisa Roldán.

Al relatar la vida de Pedro de Mena Palomino refiere que el escultor "tuvo el gusto de enseñar a dos hijas suyas tan noble arte, que aprendieron con primor; y después entraron religiosas de la Sagrada Orden del Císter".¹⁰ Aparte del "gusto" personal y cuestiones afectivas, en el interés del granadino por formarlas mediarían razones pragmáticas. El afán de impulsar/diversificar la manufactura escultórica ante la demanda procedente de todo el país, avivaría el deseo de Mena de contar con alguien de su absoluta confianza para algún tipo de colaboración estrecha. Nadie mejor que sus hijas escultoras para desempeñar ese papel, por su posición privilegiada frente al resto de oficiales o discípulos (ajenos a la casa y 'extraños' en definitiva) y sus conocimientos acerca del funcionamiento y vertebración del taller en fases productivas varias.

Por aquellos años sus hijas Andrea y Claudia, nacidas en 1654 y 1655 respectivamente, habían alcanzado una edad óptima para ir desplegando las habilidades adquiridas en su aprendizaje. Eso explica la progresiva tendencia hacia el estereotipo, amaneramiento, reiteración y uniformidad que, salvo casos excepcionales, se apoderan de las creaciones del maestro desde la década de 1670. Eso sí, manteniendo unas cotas cualitativas en corrección técnica y sello iconográfico que patentizan el rol decisivo de los modelos y dibujos de Mena entre

¹⁰ PALOMINO, A., *Vidas*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 324-325.

los miembros del taller, limitando el maestro su intervención a los encargos de mayor peso.

Hasta fechas recientes, las hermanas Mena y Luisa Roldán eran las únicas escultoras del Barroco español mencionadas por la historiografía. Ricardo de Orueta proporciona una amplia información documental sobre ellas y una tercera hermana más pequeña (no escultora, aunque siempre ligada a las mayores), Juana Teresa, nacida en 1669.¹¹

El 18 de junio de 1671, Andrea y Claudia entraban en la abadía de Santa Ana del cister. Ambas profesan el 3 de julio de 1672, adoptando los nombres de Andrea María de la Encarnación y Claudia Juana de la Asunción, en presencia de la abadesa, sor Juliana de San Esteban, y de Antonio Ibáñez de la Riva Herrera (por aquel entonces Canónigo Magistral de la catedral de Málaga y posteriormente, arzobispo de Zaragoza y de Toledo) en representación del obispo, fray Alonso de Santo Tomás. Años después, el 21 de noviembre de 1676, con solo ocho años de edad, Juana ingresaría como monja de coro. El 1 de agosto de 1683, las hijas de Mena marchaban a Granada, donde Andrea y Claudia fundaban el convento de San Ildefonso, del cual fueron abadesas y donde la pequeña profesaría en 1684, con el nombre de Juana Teresa de la Madre de Dios. El 8 de septiembre de 1695 las tres hermanas regresaban a la abadía de Santa Ana, donde desde 1688 reposaban los restos de su padre, permaneciendo allí hasta que les sobrevino la muerte en 1702, 1734 y 1756.

La suficiencia artística de Andrea y Claudia de Mena queda de manifiesto en los dibujos de sus propias *Cartas de Profesión Religiosa*, las pequeñas imágenes de vestir de los patriarcas *San Benito* y *San Bernardo* (h. 1672-1676) y una *Virgen del Pilar* (h. 1680-1690) de reciente atribución. Aparte, Andrea de Mena cuenta con unos pequeños bustos del *Ecce-Homo* y la *Dolorosa* (1675) que, hasta el momento, son sus únicas obras individuales identificadas nominalmente.

Una escueta referencia inserta en un libro manuscrito del monasterio brinda respaldo documental a la autoría de *San Benito* y *San Bernardo*, al afirmarse que:

¹¹ ORUETA Y DUARTE, R., *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1914, pp. 62-66 y 300-302.

Pedro de Mena dió de limosna a este convento una hechura de un *Ecce-Homo* en su caja para la Yglesia nueva, más hicieron sus hijas, Andrea de la Encarnación y Claudia de la Asunción, monjas en este convento dos hechuras de nuestros Padres San Benito y San Bernardo, para las procesiones de sus días. Más de limosnas que se juntaron entre todas las Religiosas los vistieron y hicieron cobullas de tela. Más la madre Abadesa Juliana de San Esteban les dió las diademas a su costa, de algunas alhajas de plata suyas que deshizo para tal efecto.¹²

Dando por cierto el citado testimonio, las hermanas Mena acometieron las piezas algo después de su profesión. Siendo más precisos entre 1672-1676, periodo comprendido entre el mandato de Sor Juliana de San Esteban (donante de las diademas de plata de ambos santos) y el de su sucesora, sor Mariana de la Cruz, que estaba al frente de la comunidad al producirse el ingreso de Juana de Mena como monja de coro.

La historiografía tradicional no se ha mostrado demasiado benévola con estas obras, en especial Ricardo de Orueta. Su opinión ejemplifica, como pocas, la generalización del juicio peyorativo hacia el trabajo artístico de las mujeres en los talleres conventuales durante los Siglos de Oro; y lo peor de todo: identificar "femenino" con torpeza, inseguridad, mediocridad e infantilismo:

[...] los santitos del Cister [...] son obras indubitadas de estas monjas. En éstos, que mas bien se podrían calificar de muñequitos finos, lo primero que sorprende y quizás lo que más cautiva, es la inocencia y el candor con que están ejecutados; no hay ni un solo bulto ni una sola línea que demuestre intención en su acuse; todo es inseguro, femenino y pueril [...] No es posible que dos monjitas inexpertas que han demostrado su infantilismo al ejecutar el *San Benito* y *San Bernardo*, sean las autoras de detalles tan vigorosos [...] en los dibujos del Cister.¹³

¹² Archivo Histórico Municipal de Málaga. Secc. "Fondo documental del Convento del Cister", pza: *Libro de Fundación del Convento de Santa Ana del Cister* (o *Libro de Donativos y Rentas*), s/f..

¹³ ORUETA Y DUARTE, R., *La vida y la obra*, p. 205.

En tal sentido no cabe encajar, ni por asomo, a las religiosas cistercienses Andrea y Claudia de Mena, la clarisa sor Ana María de San José, la dominica sor María de San Pablo Bautista y otras escultoras y pintoras andaluzas escondidas aún entre las celosías bajo el estereotipo (más bien tópico) de la monja “mañosa”, “apañada” o diletante, con cierto dominio del oficio pero “inexperta” e “insulsa” en resumidas cuentas. Esta valoración negativa nace del desconocimiento, los prejuicios y la incomprensión hacia escultoras/pintoras perfectamente cualificadas y formadas, emparentadas/relacionadas con artistas y componentes activos de los talleres antes de tomar los hábitos. Aunque profesaran como religiosas dando rumbo nuevo a sus vidas, nunca olvidaron quienes eran y lo que hacían, ejerciendo como tales y poniendo sus habilidades al servicio del convento y un círculo más o menos amplio de conocidos y familiares. La producción documentada de estas artistas constituye su mejor e incontestable aval.

De hecho, las creaciones escultóricas de Andrea y Claudia de Mena son referentes de primera mano para comprobar la prolongación de la estética y el arte del taller de Mena en el marco de la clausura cisterciense, donde la profesión religiosa no les hizo renunciar a la formación artística recibida de su padre. Concluida su vida en el siglo, ambas monjas rentabilizaron los conocimientos adquiridos, canalizándolos hacia obras destinadas a la comunidad que llevaron a efecto, más con fines devocionales que persiguiendo un reconocimiento artístico expreso desde la perspectiva del mundo secular que dejaron atrás. La morfología de las piezas confirma este aserto, al tratarse de esculturas de vestir que suman a su reducido formato una ligerísima estructura de maniquí enlazado a la que se acoplan la cabeza y las manos. Dado que la función de las imágenes era la de servir en las procesiones claustrales, Andrea y Claudia tuvieron en cuenta las cualidades óptimas para que las religiosas las transportaran con facilidad y apenas esfuerzo en pequeñas andas.¹⁴

Ambos santos suscriben los prototipos del período postrero de Pedro de Mena, más rígidos en composición y más secos de modelado.

¹⁴SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “San Benito y San Bernardo. Andrea y Claudia de Mena”, en SAURET GUERRERO, T. (dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, vol. 3: *Edad Moderna II. Pintura y Escultura*, Málaga, CEDMA, 2001, pp. 148-151.

En cualquier caso, tales rasgos son en todo semejantes a los clichés manejados por los epígonos del granadino en el contexto de la escultura malagueña entre 1680-1750, sobre todo por el discípulo directo de Mena, Miguel Félix de Zayas.¹⁵

El seguimiento sistemático de los convencionalismos icónicos paternos las insta a aplicar sus mismas claves estandarizadas, tan bien aprendidas e interiorizadas por las dos escultoras. Tales recetas habían proporcionado al escultor granadino un repertorio de elementos constantes, cuasi rutinarios, ligados a la representación arquetípica de determinados tipos o edades, susceptibles de repetirse indefinidamente solamente con introducir aquellas modificaciones exigidas por la adaptación al encargo puntual y/o la definición iconográfica específica del personaje en cuestión.

Se intuye pues el propósito de las autoras en diferenciar el carisma y personalidad de los patriarcas cistercienses por la vía del contraste caracterológico y fisonómico. Modelos cercanos no faltaban. Su padre los representó con artificiosa arrogancia en esculturas de tamaño natural para los templos cistercienses de Granada y Málaga. En la versión de las hermanas Mena, *San Benito* [fig. 1] es un hombre maduro, de pronunciadas y angulosas facciones, resueltas con dibujo duro y planos muy marcados, expresión grave y tez tostada con policromía a pulimento. *San Bernardo* [fig. 2] es un joven de rostro redondeado y gesto risueño, rasgos suaves y piel tersa y sonrosada con carnaciones mates. Salta a la vista la ingenuidad en la representación de detalles como los cerquillos monacales, la ausencia de ímpetu expresivo a favor de cierta afectación o la acusada frontalidad e hieratismo compositivos.

De la abadía de Santa Ana procede una pequeña *Virgen del Pilar* [fig. 3] que ya adscribimos al taller de Mena.¹⁶ Verifica una sugestiva relectura en clave barroca del prototipo zaragozano, incorporando los cuatro angelitos que revolotean en torno a la columna jaspeada

¹⁵ROMERO TORRES, J. L., “Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera”, en GILA MEDINA, L. y HERRERA GARCÍA, F. J. (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2018, pp. 135-158.

¹⁶SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Pedro de Mena y los tesoros del Cister* [catálogo de exposición], Málaga, Ayuntamiento-MUPAM, 2015, pp. 9 y 26-27.



(Izquierda) Fig. 1: Andrea y Claudia de Mena, San Benito (h. 1672-1676). Obispado de Málaga. Fondos artísticos de la abadía cisterciense de Santa Ana.

(Derecha) Fig. 2: Andrea y Claudia de Mena, San Bernardo (h. 1672-1676). Obispado de Málaga. Fondos artísticos de la abadía cisterciense de Santa Ana.

Fotografías: Juan Francisco Muñoz Magaña

en rojo donde se alza la Virgen sujetando en su regazo al Niño Jesús. Consta que Pedro de Mena interpretó el tema en otras dos versiones, hoy en paradero desconocido, fechadas en 1679 y hacia 1668-1680. Los destinatarios fueron destacados personajes de la época: Juan José de Austria (cedida por el escultor al obispo fray Alonso de Santo Tomás al fallecer aquel) y Antonio Ibáñez de la Riva Herrera.

Esta versión malagueña reproduce fielmente el modelo de la pieza análoga conservada en la iglesia de Jesús Nazareno en Córdoba, considerada obra “de la última etapa laboral de Pedro de Mena” y “un grato y original trabajo de taller o de hábil seguidor”;¹⁷ algunos

¹⁷ GILA MEDINA, L., “Pedro de Mena: precisiones y novedades” en GILA MEDINA, L. y HERRERA GARCÍA, F. J. (coords.), *El triunfo del Barroco*, pp. 71-134, vid. pp. 104-106.



Fig. 3: Andrea y Claudia de Mena [atribución], *Virgen del Pilar* (h. 1680-1690). Obispado de Málaga. Fondos artísticos de la abadía cisterciense de Santa Ana.

Fotografía: Juan Francisco Muñoz Magaña

de ellos (como Juan Puche) recuperados para la Historia.¹⁸ Pese a los repintes que embrutecen las figuras infantiles, la limpieza parcial de la figura mariana revela una depurada calidad técnica, especialmente en los estofados y las delicadas carnaciones. Sus evidentes afinidades compositivas e iconográficas respecto a la versión cordobesa no son

¹⁸ GARCÍA LUQUE, M., “El escultor Juan Puche, un discípulo olvidado de Cano y Mena”, *Goya. Revista de arte*, n.º 366, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2019, pp. 36-53.

óbice para confirmar la hechura de ambas “Pilaricas” por manos diferentes; eso sí, siempre bajo la égida del maestro.

De ahí que la ubicación histórica de esta pieza en la clausura cisterciense malagueña, las blanduras de modelado y sus flagrantes analogías plásticas con los *patriarcas Benito y Bernardo* sean indicios suficientes para proponer ahora su atribución a Andrea y Claudia de Mena. Si partimos del propio concepto de “taller”, la filiación nominal de esta *Virgen del Pilar* a las hermanas escultoras no es sino un ejercicio de inclusividad de ellas mismas, como miembros de pleno derecho, en la nómina de artífices dirigidos (y dirigidas) por su padre.

No abandonamos todavía la Abadía de Santa Ana, por cuanto una de las señas de identidad de su rico patrimonio histórico-artístico es la espléndida colección de Cartas de Profesión de las religiosas, entre las que sobresalen lógicamente las de Andrea y Claudia de Mena [fig. 4]. La Carta de Profesión es un documento que, desde 1644 hasta la clausura del monasterio en 2013, testimoniaba los esponsales místicos de cada monja con Cristo.¹⁹ Puede entenderse como un auténtico “certificado de matrimonio” que ratificaba la promesa solemne de someterse voluntariamente a la Regla de la Orden, rubricando al mismo tiempo su unión al “Esposo”. En la ceremonia de la toma de hábito, las religiosas llevaban consigo este documento que depositaban sobre el altar y leían ante la Madre Abadesa en el momento de pronunciar los votos perpetuos. Recibido y aceptado el voto, la Carta era firmada por la profesa, la abadesa y el sacerdote que presidía la celebración.

Artísticamente, estos documentos se asemejan a proyectos arquitectónicos lignarios que enmarcan el texto que promete la Regla, significando una inapreciable fuente para el estudio de los motivos ornamentales y su evolución en los Siglos de Oro. Por lo general, muestran ricas e imaginativas ornamentaciones pintadas a base de grecas florales y geométricas, cartelas y espectaculares portadas dibujadas a modo de altares, frontispicios y retablos. También incorporan una iconografía alusiva al nombre de religión de la profesa,



Fig. 4: Andrea de Mena [atribución], *Cartas de profesión* (1672). Archivo Histórico Municipal de Málaga. Fondo documental de la abadía cisterciense de Santa Ana.

Fotografías: Archivo Histórico Municipal de Málaga

sus propias devociones y santos protectores y, por supuesto, los patriarcas del Cister.²⁰

Las cartas de profesión de Andrea y Claudia de Mena suscriben la sobria morfología de la tipología denominada “de cartela”, resolviéndose el dibujo a base de trazos recios, firmes y expresivos que “dejan ver una mano experimentada y de pulso seguro”, que para Orueta no es la de ellas.²¹ Sobre el texto despunta una exuberante cartela de rebordes cartilaginosos, rematada por un mascarón tenante de donde penden sendos cortinajes y cerrada en su parte inferior por una cabeza de querubín. Los ritmos lineales vienen señalados por

¹⁹ MARCHANT RIVERA, A., *Las religiosas del Cister malagueño. Catálogo de las cartas de profesión de la Abadía de Santa Ana*, Málaga, CEDMA, 2010.

²⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Cartas de profesión de Andrea y Claudia de Mena”, en SAURET GUERRERO, T. (dir.), *Patrimonio Cultural...*, pp. 404-407.

²¹ ORUETA Y DUARTE, R., *La vida y la obra...*, pp. 204-208.

volutas acopladas en los extremos y niños retozones que sostienen y muestran el medallón.

Ambas cartas suscriben idéntico diseño salvo el motivo historiado central: el misterio de la Encarnación en la de Andrea María y la Asunción en la de Claudia Juana. A la simplicidad de la primera composición se opone una mayor espectacularidad en la segunda. En cualquier caso, prevalecen las referencias al arte de Alonso Cano. Sobre todo, en la interpretación de los rollizos desnudos infantiles que se agitan en traviesas actitudes en torno a María en la carta de Claudia, evocando al tiempo la *Asunción* (1662-1663) pintada por el Racionero para el ciclo de la *Vida de la Virgen* de la catedral de Granada. En la carta de Andrea se perfila un recuerdo a la *Anunciación* (1645) del retablo de la Virgen de la Paz en la iglesia de la Magdalena de Getafe, junto a la sugestión de las estampas; algunas antológicas en la representación del asunto, cual la de Cornelis Cort dedicada a la *Anunciación con los profetas que predijeron la venida del Mesías* (1571), grabada sobre composición de Federico Zuccaro.

Como vemos, una y otra carta de profesión aportan elementos de juicio interesantes para valorar y precisar el relevante papel estético/creativo jugado por el dibujo en el prolífico taller del artista granadino. Esa estirpe y delicadeza canescas fueron asimiladas y reinventadas subjetivamente por su discípulo Pedro de Mena, inculcándolas éste a sus hijas Andrea y Claudia. En este sentido, la atribución de estos dibujos a Andrea de Mena²² insta a contemplar en ella una artista quizás más aventajada que su hermana Claudia, llevándola a demostrar cierta inquietud por ampliar su producción con obras realizadas a iniciativa propia para complacer a su círculo de amistades.

Desde 2000 la Hispanic Society of America expone en su sede de Nueva York dos pequeños medios bustos de *Ecce Homo* y *Dolorosa*

²² CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Las Cartas de Profesión de las hijas de Pedro de Mena*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988; "Cartas de profesión religiosa de las hijas de Pedro de Mena", en *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte 1688-1988*, Málaga-Granada, Junta de Andalucía, pp. 274-277; "El dibujo en el taller de Mena", en *Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 219-236.



Fig. 5: Andrea de Mena, *Ecce-Homo* y *Virgen Dolorosa* (1675). The Hispanic Society of America (Nueva York).

Fotografía: The Hispanic Society of America

(1675), adquiridos en subasta de arte el 22 de febrero de ese año, en la Sala "Castellana 150". Las esculturas [fig. 5] están firmadas y datadas por ella misma, valiéndose del recurso empleado por su padre: unas pequeñas placas de marfil con la inscripción: "Soror Andrea in / M. Cisterciensi F.t / Malacae anno 1675". Esta fecha sitúa su realización en la clausura, escasos años después de la profesión religiosa y casi en paralelo a los *patriarcas Benito y Bernardo*. La presencia de las firmas hace pensar que las piezas pudieran ser un regalo o un 'encargo' especial destinado a una persona benefactora del monasterio y/o cercana por amistad o parentesco a la familia Mena, justificando así esa explícita declaración de autoría por parte de Andrea.

Desde el punto de vista formal e iconográfico, las piezas secundan los esquemas y recursos paternos con declarado tratamiento preciosista y exquisitos detalles de acabado que la consagran como una experta

escultora por derecho propio.²³ Al recordar visualmente el sufrimiento de Cristo y la angustia de la Virgen, Andrea de Mena delata el seguimiento intuitivo y la inercia imitativa que, desde pequeñas, ella y su hermana Claudia habrían venido practicando sobre la base de los patrones más carismáticos y exitosos del obrador.

Las noticias sobre otras escultoras de vida religiosa instan a pensar que el mundo oculto y prohibido de las clausuras femeninas fue refugio frecuente para estas creadoras. Según dijimos, se habían formado convenientemente y tras mantener una actividad en los talleres se retiraron del complejo maremágnum secular, pero continuaron trabajando de modo altruista en sus respectivos cenobios. La vocación religiosa es la causa principal de esta decisión, a la que muchas mujeres se orientaron convencidas y de modo voluntario durante siglos. Dado que la educación recibida les inculcaba que su destino 'natural' era estar supeditadas al hombre, sumidas en una perpetua minoría de edad en lo personal y lo profesional, daba igual si ese rol masculino lo desempeñaba un padre, marino o hermano de carne y hueso o un "esposo místico" e invisible, como en este caso.²⁴

El monasterio de monjas dominicas de Santa Florentina en Écija es uno de los establecimientos cuyo patrimonio se vería enriquecido por una escultora de la casa: Sor María de San Pablo Bautista, cuya profesión solemne tuvo lugar el 14 de septiembre de 1721.²⁵ Su ingreso con votos temporales se produjo pocos años antes, pues en

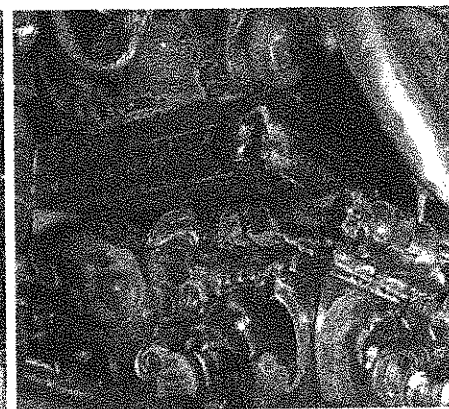


Fig. 6: Sor María de San Pablo Bautista, Virgen del Rosario (1718). Convento de Santa Florentina (Écija). Fotografía: José Galisteo Martínez

Fig. 7: Detalle de la inscripción en la peana de la Virgen del Rosario (1718). Convento de Santa Florentina (Écija). Fotografía: José Galisteo Martínez

²³ LENAGHAN, P., "De 'dorados de pacotilla' a piezas de museo. Una historia de la escultura española en Norteamérica", en ROMERO TORRES, J. L. y OTALECU GUERRERO, G. (eds.), *Pedro de Mena Granatensis Malacae* [catálogo de exposición], Málaga, Palacio Episcopal Centro de Arte, 2019, pp. 115-135, vid. pp. 124-125.

²⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Escultura barroca en clave de género...", p. 91.

²⁵ Archivo Convento de Santa Florentina de Écija. *Libro de Profesiones de este convento de Nuestra Madre Santa Florentina de Écija. Hizose siendo Priora la M. R.ª M.ª Sor Juana de San Juan Bautista. Año de 1669. Su orden de Nuestro Glorioso Padre Santo Domingo*, sin catalogar, fol. 33v. Literalmente: "Profesión de Sor María de San Pablo [marginal]. En 14 de septiembre de 1721 profesó Sor María de San Pablo de velo blanco en manos de la Reverenda Madre Priora Sor Dorotea de Valenzuela habiendo antecedido examinatla ante testigos y jurado no la forzaba nadie sino es que profesa ha de su voluntad por servir a Dios, siendo por el Muy Reverendo Padre Nuestro fray Fernando Gil y por el convento de Santo Domingo de Écija, el Reverendo Padre Prelado fray Juan Tolón. Sor Dorotea de Valenzuela (rúbrica). Sor Juana de Góngora, maestra de novicias (rúbrica)".

1718 firma la *Virgen del Rosario* que preside uno de los altares laterales del templo conventual.

La escultura [fig. 6] cuenta con una inscripción pintada sobre fondo azul en los tres frentes visibles de la peana: "ISO ESTA IMAGEN SOR / MA. DE S. PABLO BAP TSA. + SIENDO PRA. LA V. M. RDA. / ME. SOR ANTONIA DE SAAVEDRA AÑO DE 1718" [fig. 7]. De semblante algo duro, pero de estimable calidad, su concepción estilística respira la monumentalidad y empaque de las grandes y aclamadas interpretaciones marianas de Pedro Roldán y Pedro Duque Cornejo. La riqueza de la policromía y el ampuloso juego de paños que se levantan caprichosamente se hallan, desde luego, en plena sintonía con los presupuestos del barroco triunfal

sevillano e invitan a seguir investigando las conexiones de su autora con los maestros del círculo.

Por su parte, la parroquia de la Purísima Concepción de Gilena conserva la *Virgen de los Dolores* [fig. 8] que realizara en 1772 la clarisa sor Ana María de San José (Ana María Baena Alés de nombre civil), religiosa del monasterio de Santa Clara de Jesús, en Estepa, donde profesó sin dote el 18 de mayo de 1766.²⁶ Según declara ella misma en un documento encontrado en 1952 en el interior del busto:

Se hizo esta Señora de los Dolores en este monasterio de Santa Clara de Jesús, en Estepa, año de 1772, siendo Pontífice nuestro Santísimo Padre Clemente XIII y rey de España Carlos III, su autora fue la monja clarisa de dicho monasterio Sor Ana de San José.²⁷

Pese a las 'inevitables' intervenciones sufridas en su historia material por este tipo de obras,²⁸ es una escultura de candelero deudora de los esquemas vigentes en los talleres andaluces orientales del XVIII. Siendo más precisos, su configuración estética responde a los cánones desarrollados por los escultores malagueños y granadinos del período, a la hora de ofrecer a la clientela del Setecientos una interpretación sublimada, preciosista e idealizada de los prototipos iconográficos establecidos por Pedro de Mena y José de Mora en la centuria anterior para representar a la Virgen Dolorosa.²⁹

²⁶ RIVERO RUIZ, A., "Memoria histórica del Monasterio de Santa Clara de Jesús de Estepa", en *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús*, Estepa, Ayuntamiento, 1999, pp. 33-101, vid. p. 95.

²⁷ GARCÍA MARTÍNEZ, A. C. y GARCÍA MARTÍNEZ, M. J., "Ilustre y Fervorosa Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores. Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción. Gilena", en *Nazarenos de Sevilla*, vol. 2, Sevilla, Tartessos, 1997, pp. 287-288.

²⁸ Constan varias 'restauraciones' que alteraron la fisonomía prístina de la escultura: en 1873 a cargo de Gumersindo Jiménez Astorga; en 1952 por los hermanos Cabrera bajo la supervisión del artista y profesor de la Universidad de Sevilla, Francisco Maireles Vela y en 1994 por Francisco Berlanga. En 1952 Sebastián Santos talló un nuevo juego de manos abiertas, hasta que en 1996 se consiguió recuperar, por medio de una devota, las manos originales entrelazadas.

²⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, pp. 288-290.



Fig. 8: Sor Ana María de San José (Ana María Baena Alés), Virgen de los Dolores (1772). Parroquia de la Purísima Concepción (Gilena).

Fotografía: Jesús Nogales

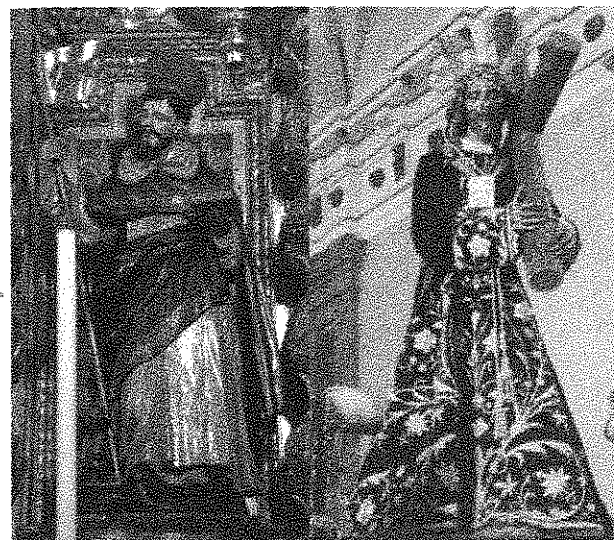
No haber firmado sus creaciones hubiera supuesto para estas escultoras monjas la condena al olvido perpetuo, incluso para Andrea y Claudia de Mena. Haber sido "hijas de" uno de los más grandes artistas españoles del XVII las favoreció en positivo, al suscitar desde antiguo la curiosidad de la literatura artística que fue transmisora de su memoria histórica. En las escultoras la firma adquiere el valor poliédrico del autorretrato en sus compañeras pintoras, en cuanto demostración de habilidad, reivindicación de autoría en complicidad con la polémica en torno a la "ingenuidad" de las artes y testimonio de visibilidad o presencia. Asimismo, viene a ser una proyección de pulsiones o fuerzas internas que impulsan al sujeto a satisfacer la inquietud de revelarse al mundo, rebelándose contra aquello que le hace jugar en desventaja. Además de Andrea de Mena, sor María

de San Pablo Bautista y sor Ana María de San José, Luisa Ignacia Roldán Villavicencio (1652-1706) y su hermana María Josefa Roldán Villavicencio (1654-171?) rubricaron también algunas de sus obras.

Las dos escultoras sevillanas comparten igualmente *modus operandi et laborandi* al formar tándem con sus respectivos maridos y compañeros de profesión, Luis Antonio de los Arcos y Matías de Brunenque. Dentro del ambiente artístico y familiar de la saga, María Josefa Roldán ha visto incrementado su protagonismo como escultora profesional a raíz de los últimos estudios,³⁰ al demostrarse y confirmarse su papel de responsable de gran parte del programa escultórico del retablo mayor de la colegiata de Santa María de las Nieves, de Olivares (1690-1700).³¹ El conjunto es fruto del trabajo colaborativo del equipo formado por José Guisado, José Escobar y Matías de Brunenque que estuvieron a cargo de las trazas y ensamblaje, en tanto el dorado lo acometían Miguel Parrilla y sus hijos, Pedro y Manuel.³²

Además de la imagen titular de la *Virgen de las Nieves* (1697), la labor de María Josefa se extiende a las esculturas de *Santo Domingo de Guzmán* y *San Nicolás de Bari* (h. 1699) situadas en los intercolumnios y los dos *ángeles niños* (h. 1699-1700) que flanquean el manifestador alto. Todavía por conocer en profundidad, su estilo ecléctico se muestra en líneas generales bastante cercano a los presupuestos de su padre Pedro Roldán y algo más libre en otras piezas. Esas vacilaciones repercuten en los resultados plasmados en su obra conocida, oscilando desde la rigidez y dureza de talla de la *Virgen de las Nieves* a un apreciable continuismo de los tipos roldanescos en los santos del retablo de Olivares, de mayor brillantez en la escultura del dominico [fig. 9].

Mucho más personal e interesante se antojaba el *Nazareno* (1699) de la parroquia de Santa María de la Estrella, en Almadén [fig. 9]. A raíz del incendio fortuito que destruyó la escultura en 1954, apareció



(Izquierda) Fig. 9: María Josefa Roldán, *Santo Domingo de Guzmán* (h. 1699). Colegiata de Santa María de las Nieves (Olivares). (Derecha) María Josefa Roldán y Matías de Brunenque. *Jesús Nazareno* (1699). Parroquia de Santa María de la Estrella (Almadén). Fotografías: Archivo autor

entre sus restos un documento donde ella y su esposo dejaban constancia de su ejecución: “HEFEZID MATHIAS DE VRUNENQUE Y DOÑA MARÍA ROLDÁN SU MUJER. EN SEVILLA AÑO DE 1699 A 22 DE JUNIO”.³³ Ciertamente era una pieza de hermosa cabeza, cuyo esmerado tratamiento en los detalles de la superficie capilar y la barba esbozan un distanciamiento de la *maniera* de Pedro Roldán, aunque enganchando todavía con la poderosa presencia y vehemencia gestual de las interpretaciones cristológicas de éste.

Por su condición de mujeres solteras y libres de cargas familiares, las hermanas María Feliz (1691-1766) y Luciana de Cueto y Enríquez de Arana (1694-1775), popularmente conocidas como “las Cuetas”,

³⁰ TORREJÓN DÍAZ, A. “El entorno familiar y artístico de la Roldana: el taller de Pedro Roldán”, en TORREJÓN DÍAZ, A. y ROMERO TORRES, J.L. (coords.), *Roldana*, pp. 53-77, vid. pp. 67-68.

³¹ AMORES MARTÍNEZ, F., *La Colegiata de Olivares*, Sevilla, Diputación Provincial, 2001, pp. 40-43.

³² HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, A., *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, Universidad-Fundación El Monte, 2000, pp. 352-353.

³³ AMORES MARTÍNEZ, F., “Apuntes sobre la imaginera pasionista de los discípulos de Roldán en la Sevilla de los últimos años del siglo xvii”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 566, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2006, pp. 234-236.

gozaron de mayor autonomía profesional que otras escultoras, por más que su vocación y llegada al oficio se canalizaran a través de su padre, el escultor y tallista cordobés Jorge de Cueto y Figueroa, afincado en Montilla desde finales del xvii. Su fallecimiento en 1722 supuso el arranque de la carrera artística ‘pública’ de las hijas en torno a 1727. No es extraño que, hasta ese momento, su producción escultórica quedase subsumida (como “de costumbre”) en la paterna.

Las dos hermanas actuaron como un cohesionado binomio productivo mancomunado, que solamente la muerte de María Feliz conseguiría trincar. Las “Niñas Cuetas tan conocidas en las dos Andaluzas” llegarían a disfrutar de una altísima estimación por parte de sus conciudadanos, convirtiéndose en auténticas celebridades locales si hemos de creer los entusiastas comentarios de uno de sus grandes panegiristas, el militar Lucas Jurado y Aguilar:

Las Señoras Cuetas, son y han sido tan famosas en las dos Andaluzas y aun tierras más remotas, por sus bellas y peregrinas esculturas, tan perfectas y agraciadas, que compiten con las mejores de Nápoles. Entrar en su oratorio es hacerlo en un retrato del Cielo. Se puede en mi concepto hazer viaje por admirar su grande Imaginería. Y entre las tres en comparar, del niño Dios sobre el mundo y la serpiente, del niño peregrino y del Salvador amarrado a la Columna. Que el martirio y relajado dará mil gracias al cielo, al ver que unas mujeres de muy arreglada vida, saquen (quizá por esto) tan arregladas a su original las copias.³⁴

La proximidad de la casa-taller de las Cuetas a los monasterios de Santa Clara y Santa Ana favoreció la proliferación de encargos por parte de los conventos y familiares de las religiosas. El traslado de su hermana Inés Francisca y su familia a Aguilar de la Frontera amplió el mercado y radio de acción de las escultoras montillanas. Las artistas se especializaron en imágenes devocionales, de tamaño

³⁴ JURADO Y AGUILAR, L., *Historia de Montilla* (ms.), 1763 (vol. 2), fol. 442v. JIMÉNEZ BARRANCO, A. L., “Las Cuetas según el historiador Lucas Jurado y Aguilar”. Disponible en: <https://perfilesmontillanos.blogspot.com/2015/08/las-cuetas-segun-el-historiador-lucas.html>. (24/09/2022).



(Izquierda) Fig. 10. María Feliz y Luciana de Cueto, *Niño Jesús Buen Pastor* (h. 1739-1741) y (derecha) *Niño Dios de Pasión sobre el mundo y la serpiente* (h. 1739-1741). Convento de Santa Ana (Montilla).

Fotografías: Clack Fotógrafos

inferior al académico y gran blandura expresiva, que hacen suyo ese carácter polimaterico tan presente en la plástica escultórica dieciochesca; sobre todo, en *Niños Jesús* [fig. 10] para regalar a las novicias que ingresaban en estos conventos.³⁵ Estas piezas combinan diversas texturas, resultantes del manejo indistinto de la talla en madera, el modelado del barro y las siempre agradecidas labores de carnación y estofado.

Si alguien quiere colgar la etiqueta de *rara avis* a Andrea de Mena, Claudia de Mena y Luisa Roldán la investigación ha demostrado, llegados a este punto, lo inaceptable y absurdo de semejante planteamiento. En el momento presente, situamos a ocho mujeres en el contexto escultórico del Barroco en Andalucía y no transcurrirá

³⁵ JIMÉNEZ BARRANCO, A. L., *María y Luciana de Cueto y Enriquez de Arana. Las Cuetas. Vida y obra*, Montilla, Ayuntamiento, 2000, p. 40.

demasiado tiempo cuando esta nómina de artistas se incrementa. Mientras las pesquisas en esa dirección dan nuevos frutos, un aviso a navegantes: lejos de ser (como decía aquel eslogan publicitario destinado a complacer la masculinidad tóxica de otros tiempos) "cosa de hombres", la escultura lo es también (como todo) de las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORES MARTÍNEZ, F., *La Colegiata de Olivares*, Sevilla, Diputación Provincial, 2001.
- , "Apuntes sobre la imaginería pasionista de los discípulos de Roldán en la Sevilla de los últimos años del siglo xvii", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 566, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2006, pp. 234-236.
- ARANDA BERNAL, A. M.ª, "Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna", en TORREJÓN DÍAZ, A. y ROMERO TORRES, J.L. (coords.), *Roldana* [catálogo de exposición], Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 33-51.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Las Cartas de Profesión de las hijas de Pedro de Mena*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988.
- , "Cartas de profesión religiosa de las hijas de Pedro de Mena", en *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte 1688-1988*, Málaga-Granada, Junta de Andalucía, pp. 274-277.
- , "El dibujo en el taller de Mena", en *Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 219-236.
- GARCÍA LUQUE, M., "El escultor Juan Puche, un discípulo olvidado de Cano y Mena", *Goya. Revista de arte*, n.º 366, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2019, pp. 36-53.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. C. y GARCÍA MARTÍNEZ, M. J., "Ilustre y Fervorosa Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores. Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción. Gilena", en *Nazarenos de Sevilla*, vol. 2, Sevilla, Tartessos, 1997, pp. 287-288.
- GILA MEDINA, L., "Pedro de Mena: precisiones y novedades" en GILA MEDINA, L. y HERRERA GARCÍA, F. J. (coords.), *El triunfo del Barroco*, pp. 71-134.

- HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, A., *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, Universidad-Fundación El Monte, 2000, pp. 352-353.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *El maestro imaginero Juan Martínez Montañés a los cuatrocientos años (Personalidad. Mensajes. Juicios. Enseñanzas)*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968, pp. 30-31.
- JIMÉNEZ BARRANCO, A. L., *María y Luciana de Cueto y Enriquez de Arana. Las Cuetas. Vida y obra*, Montilla, Ayuntamiento, 2000, p. 40.
- , "Las Cuetas según el historiador Lucas Jurado y Aguilar". Disponible en: <https://perfilesmontillanos.blogspot.com/2015/08/las-cuetas-segun-el-historiador-lucas.html>. (24/09/2022).
- JURADO Y AGUILAR, L., *Historia de Montilla* (ms.), vol. 2, 1763, fol. 442v.
- LENAGHAN, P., "De 'dorados de pacotilla' a piezas de museo. Una historia de la escultura española en Norteamérica", en ROMERO TORRES, J. L. y OTALECU GUERRERO, G. (eds.), *Pedro de Mena Granatensis Malacae* [catálogo de exposición], Málaga, Palacio Episcopal Centro de Arte, 2019, pp. 115-135.
- MARCHANT RIVERA, A., *Las religiosas del Cister malagueño. Catálogo de las cartas de profesión de la Abadía de Santa Ana*, Málaga, CEDMA, 2010.
- ORUETA Y DUARTE, R., *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1914.
- PALOMINO, A., *Vidas*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- PEÑA VELASCO, C., "Inés Salzillo (1717-1775): una mujer en un taller de escultura del Barroco", *Boletín de Arte*, n.º 39, Málaga, Universidad, 2018, pp. 49-72.
- RAMALLO ASENSIO G., *Francisco Salzillo. 1707-1783*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 104-106.
- RIVERO RUIZ, A., "Memoria histórica del Monasterio de Santa Clara de Jesús de Estepa", en *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús*, Estepa, Ayuntamiento, 1999, pp. 33-101.
- ROMERO TORRES, J. L., "Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera", en GILA MEDINA, L. y HERRERA GARCÍA, F. J. (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2018, pp. 135-158.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996.

- , “San Benito y San Bernardo. Andrea y Claudia de Mena”, en SAURET GUERRERO, T. (dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, vol. 3, *Edad Moderna II. Pintura y Escultura*, Málaga, CEDMA, 2001.
- , *Pedro de Mena y los tesoros del Císter* [catálogo de exposición], Málaga, Ayuntamiento-MUPAM, 2015.
- , “Escultura barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación”, en FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (coord.), *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*, vol. 1. *Entre el Barroco y el siglo XXI*, Antequera, ExLibtic, 2016, pp. 87-103.
- , y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII* (en prensa).
- TORREJÓN DÍAZ, A. “El entorno familiar y artístico de la Roldana: el taller de Pedro Roldán”, en TORREJÓN DÍAZ, A. y ROMERO TORRES, J. L. (coords.), *Roldana*, pp. 53-77.

“DISPUTA AL HOMBRE SUS LAURELES”

MUJERES ARTISTAS EN CÁDIZ EN EL SIGLO XIX¹

Magdalena Illán Martín
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

En los estudios sobre las artistas en la escena cultural española del siglo XIX merece un lugar destacado el análisis de las creadoras que estuvieron activas en Cádiz durante la centuria decimonónica, así como de las circunstancias en las que desarrollaron sus trayectorias. El caso gaditano conformó un espacio pionero en el ámbito nacional, un espacio en el que la consideración y la valoración del talento femenino —si bien, en el marco de su tiempo y de los estereotipos sexistas vigentes— adquirieron un carácter más progresista que en el resto de las ciudades españolas, promoviendo, con ello, la formación y la visibilización de las artistas. Algunas de esas artistas gaditanas han sido estudiadas en publicaciones generales o monográficas;²

¹ Esta investigación se ha desarrollado en el marco de los Proyectos I+D+i *Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1940)* —Ref. PY20_01208— (Consejería de Transformación económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía) y *Las artistas en España y su proyección en la escena cultural europea (1803-1945)* —PID2020-117133GB-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación—, y del Grupo de Investigación “Laboratorio de Arte” (HUM-201) de la Universidad de Sevilla.

² Publicaciones sobre las artistas gaditanas en el contexto nacional e internacional: DIEGO, E. DE, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987; MUÑOZ, P., *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, 2003; TORRES, M., *Artistas andaluzas: docencia y creación artística en el siglo XIX*, Diputación de Málaga, 2010; ILLÁN, M. y LOMBA, C., *Pintoras en España (1859-1926). De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo* [catálogo de exposición], Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014; LOMBA, C., *Bajo el eclipse. Pintoras en España (1880-1939)*, Madrid, CSIC, 2019; ILLÁN, M., “Hacia el empoderamiento de las mujeres en las artes. Pintoras españolas en los Salones franceses (1850-1900)”, en Aranda, B., Comellas, M., Illán, M. (eds.), *Mujeres, Arte y poder. El papel de la mujer en la transformación de la literatura y las artes*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2019, pp. 107-124; ILLÁN, M., *Pintoras en Sevilla en el siglo XIX*, Diputación de Sevilla, 2020; LOMBA, C., GIL, R., *Hacia poéticas de género*.