



La formación del patrimonio artístico mueble en los conventos cordobeses de Madres Dominicas

Francisco Manuel Carmona Carmona¹

Recibido: 14 de febrero de 2018 / Aceptado: 26 de abril de 2019

Resumen. Destacamos con esta contribución la importante labor que el género femenino ha desarrollado en el patrimonio artístico de los claustros cordobeses de Madres Dominicas desde la Edad Moderna, resaltando que de sus religiosas surge buena parte del atesoramiento de obras de arte en la clausura. Aunque su destino haga suponer a priori responde a una manifiesta inquietud de fervor y devoción de la comunidad y sus bienhechores, las evidencias documentales nos muestran además los cauces y el grado de participación comunitaria y de esfuerzo individual en la formación del patrimonio artístico de naturaleza mueble.

Palabras clave: Patrimonio artístico mueble; atesoramiento; conventos de clausura; ajuar; raciones; expolio.

[en] The formation of movable artistic heritage in the Cordovan convents of Dominican Mothers

Abstract. We would like to emphasize with this piece the important work that feminine gender has developed about the artistic heritage in the Cordovan Dominican Mothers from Modern Age. It was for and from them that the hoarding of art pieces arose within the cloistered convents. Even though his purpose a priori suggests that responds to concerns of fervor and devotion of the community and its benefactors, the documentary evidence shows us, not only the channels and the degree of community participation but also the individual effort in the formation of the artistic heritage of movable nature.

Keywords: Movable artistic heritage; gathering; cloistered convents; dowry; allowances; plunder.

Sumario. 1. Estado de la cuestión y dificultades encontradas. 2. Importancia de las fuentes archivísticas conventuales. 3. Vías de formación del arte mueble conventual. 3.1. Patrimonio artístico particular de cada religiosa. 3.1.1 Ajuar. 3.1.2 Pagas. 3.1.3. Donaciones personales realizadas por las religiosas al convento. 3.1.4. Expolios. 3.2. Gestión del patrimonio artístico por la comunidad. 3.2.1. Indulgencias. 3.1.3. Donaciones personales realizadas por las religiosas al convento. 3.1.4. Expolios. 3.2. Gestión del patrimonio artístico por la comunidad. 3.2.1 Indulgencias. 3.2.2. Gestión de los expolios. 3.3. Donaciones procedentes de bienhechores. 3.3.1 Donaciones realizadas a las religiosas a título individual. 3.3.2. Donaciones realizadas a la comunidad. 4. Tipologías e iconografías del patrimonio mueble conventual. 4.1. Altares, retablos y expositores. 4.2. Escultura devocional. 4.2.1. Niños. 4.2.2. Cristológicas. 4.2.3. Mariológicas. 4.2.4. Hagiográficas. 4.3. Patrimonio pictórico. 4.4. Orfebrería. 4.4.1. Ajuar doméstico. 4.4.2. Sacristía. 4.4.3. Reliquias. 4.4.4. Alhajas.

Cómo citar: Carmona Carmona, F. M. (2019) La formación del patrimonio artístico mueble en los conventos cordobeses de Madres Dominicas, en *Anales de Historia del Arte* nº 29 (2019), 381-413

¹ Universidad de Córdoba
aa2carcf@uco.es
Código ORCID: 0000-0003-1118-3271

El fenómeno conventual es uno de los temas que más ampliamente se están desarrollando por la historiografía que se ocupa de la Edad Moderna española, tanto por su demostrada repercusión para la historia económica como por su indudable interés para la historia social. Ambas se enriquecen últimamente con estudios específicos sobre el monacato femenino y su peculiar idiosincrasia, pero contemplando rasgos parciales del fenómeno conventual o de determinadas comunidades de modo aislado. Todo ello viene a insistir —más aún si cabe— en una necesitada visión de síntesis general en el horizonte de la vida regular femenina española.

Afortunadamente, desde hace relativamente poco tiempo, esta tendencia se viene invirtiendo con proyectos y líneas de investigación específicas, que más allá de la participación económica, social y cultural, son capaces de enriquecer la cosmovisión del universo claustral desde la perspectiva antropológica, el conocimiento de los comportamientos, los estudios de género o la producción literaria intramuros. Sin embargo, distinta suerte ha tenido este fenómeno para la disciplina histórico-artística, por cuanto de su patrimonio mueble o inmueble únicamente se ha estimado conveniente destacar aquellos hitos artísticos que despuntan por su riqueza material, calidad técnica, renombre de la autoría u originalidad iconográfica.

Difícilmente las vicisitudes de las obras artísticas conventuales han sido objeto de estudio con una visión de conjunto. Poco sabemos sobre los entresijos de la formación del patrimonio artístico conventual, a excepción del ímpetu fundacional y su dotación por parte de la realeza, la nobleza y el alto clero, y desconfiamos de que todo el patrimonio artístico atesorado por las comunidades enclaustradas haya surgido únicamente de la pecunia de esas clases privilegiadas. Tampoco conocemos qué grado de participación ha tenido en la conformación artística del claustro la propia comunidad religiosa como grupo, y cuánto se ha debido a la iniciativa familiar o individual de alguna de sus integrantes. De igual manera, desconocemos los mecanismos por los que han sido posibles tanto la construcción, mantenimiento y reformas de los edificios monásticos, como tampoco su dotación en mobiliario, ajuar litúrgico u obras artísticas de carácter devocional. Para saber de todo ello es obligado adentrarnos en la intrahistoria conventual a través de determinados comportamientos grupales y conocer ciertos aspectos de la vida privada de aquellas mujeres que en su gran mayoría no optaron libremente por la vida consagrada, sino que fueron piezas sobre el damero del difícil arte de las estrategias familiares².

En este sentido, nos proponemos, a través de los conventos cordobeses de Madres Dominicas, un triple objetivo: de un lado, evidenciar el desconocimiento sobre las vías de formación del patrimonio artístico conventual femenino; de otro, poner de manifiesto y valorizar la importancia que el impulso femenino ha tenido para la materialización del patrimonio artístico conventual; y por último, destacar la importancia de los archivos conventuales y su potencialidad para la Historia del Arte³.

² Conceptos como el de *excedentarias* o *aparcadas* están largamente advertidos por la bibliografía especializada. No obstante, desde hace unos años acá se ofrece un giro interpretativo considerando el ingreso de las mujeres en el convento como una *estrategia de equipo en el seno de la familia*. Atienza López, Á. (2012). El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. Perspectivas recientes y algunos retos. En E. Serrano Martín (coord.). *De la Tierra al Cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna* (vol. 1, pp. 89-108). Zaragoza: Institución Fernando El Católico.

³ Nuestro más sincero agradecimiento a todos aquellos profesionales que prestan servicio en cualesquiera Archivos y Bibliotecas, por cuanto nunca es suficientemente reconocida su labor y suponen una inestimable ayuda a la investigación histórico-artística; y muy especialmente a las comunidades de RR.MM. dominicas de Santa

1. Estado de la cuestión y dificultades encontradas

La Segunda Orden de Santo Domingo o de Madres Dominicanas tuvo en tierras cordobesas una destacada implantación durante Época Moderna. Se documentan un total de diez cenobios de monjas contemplativas⁴, la mitad de ellos establecidos en la capital⁵ y los otros cinco distribuidos en importantes localidades de la margen izquierda del Guadalquivir⁶. Justifica esta localización la fuerte vinculación que la orden dominicana tuvo con los más importantes linajes y señoríos cordobeses de la época⁷, el hábito de destacados obispos fundadores y la observancia de determinadas comunidades de beatas.

Si bien los aportes en la literatura científica sobre las diferentes congregaciones femeninas cordobesas han sido numerosos⁸, justo es reconocer al profesor Miura Andrades que nos haya allanado el camino contextualizando histórica, geográfica y socialmente el entramado fundacional de la orden dominica en Andalucía, y en concreto en el Reino de Córdoba hasta finales del siglo XVI⁹. Este autor, gracias al vaciado de bibliografía específica y de archivos considerados fundamentales, logra un aporte exhaustivo que hace imprescindible su utilización. Por nuestra parte complementaremos con noticias inéditas determinados aspectos que ofrece la documentación archivística conventual. También Aranda Doncel nos contextualiza histórica y culturalmente esta orden en la Córdoba del siglo XVII, momento en el que se com-

María de Gracia de Córdoba y Madre de Dios de Baena, quienes nos han permitido y facilitado la consulta de sus valiosísimos fondos documentales y de los bienes artísticos atesorados durante siglos.

⁴ Miura Andrades, J.M. (1988a). Las fundaciones dominicas en Andalucía. 1236-1591. En *Los Dominicos y el Nuevo Mundo. Actas del I Congreso Internacional* (pp. 73-100). Sevilla: Fundación Bartolomé de las Casas.

⁵ Los conventos de dominicas establecidos en la ciudad de la Mezquita son, con las abreviaturas que desde ahora aparecerán en las referencias documentales: CCC – Convento Corpus Christi de Córdoba; CES – Convento Espíritu Santo de Córdoba; CJC – Convento Jesús Crucificado de Córdoba; CRC – Convento Regina Coeli de Córdoba; CSMG – Convento Santa María de Gracia de Córdoba.

⁶ Los conventos dominicos enclavados en villas cordobesas con sus abreviaturas: CJMSC – Convento Jesús María de Scala Coeli de Castro del Río; CMD – Convento Madre de Dios de Baena; CNSC – Convento Nuestra Señora de la Consolación de La Rambla; CSA – Convento Santa Ana de Lucena; CSMLL – Convento San Martín y Llagas de Cristo de Cabra.

⁷ Miura Andrades, J.M. (1988b). Las fundaciones de la Orden de Predicadores en el reino de Córdoba (I). *Archivo Dominicano*, 9, p. 288, señala el motivo de la fecunda relación de la alta nobleza española con la Orden de Predicadores.

⁸ *Verbi gratia* (*V.gr.*) las aportaciones de la Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales a través de su órgano de expresión *Crónica de Córdoba y sus Pueblos*, sobre los distintos claustros femeninos establecidos en sus localidades. En este mismo sentido son destacables las contribuciones en el *Boletín de la Real Academia de Córdoba*. Pero, si cabe, más intenso ha sido el aporte que para el fenómeno conventual franciscano han ofrecido las diferentes ediciones de *El Franciscanismo en Andalucía*, de manos de la dirección de M. Peláez del Rosal. Gómez Navarro, S. (2007). Patrimonio monástico y conventual en la España Moderna: formas y fuentes de formación y consolidación. En M^a I. Viforcós Marinas y R. Loreto López (coords.). *Historias compartidas, religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América, siglos XVI-XIX* (pp. 435-465). León: Universidad. Olmedo Sánchez, Y.V. (2012). Bastiones de oración: arquitectura y espacios monacales femeninos en el Reino de Córdoba durante la Edad Moderna. *Tiempos Modernos*, 25, 40 pp.

⁹ Miura Andrades, J.M. (1988a), *op. cit.* – (1988b), *op. cit.* – (1988c). Beatas y beaterios andaluces en la Baja Edad Media: Su vinculación con la Orden de Predicadores. En E. Cabrera Muñoz (coord.). *Andalucía entre oriente y occidente. 1236-1492* (pp. 527-536). Córdoba: Diputación. – (1989). Las fundaciones de la Orden de Predicadores en el reino de Córdoba (II). *Archivo Dominicano*, 10, 231-297. – (2003). Milagros, beatas y fundaciones de conventos. Lo milagroso en las fundaciones dominicas desde inicios del siglo XV a finales del siglo XVI. En Álvarez, Buxó y Rodríguez (coords.). *La Religiosidad Popular* (vol. II, pp. 443-460). Barcelona: Anthropos.

pletan las fundaciones conventuales estudiadas¹⁰; siendo también de fundamental ayuda para el conocimiento económico y social del cenobitismo cordobés los aportes de Cerrato Mateos y de la profesora Graña Cid¹¹.

Sin embargo, en lo que se refiere al arte de los conventos de dominicas, este ha tenido una escasa repercusión en la literatura científica. A excepción del convento de Corpus Christi, que fue objeto de una profunda investigación histórica, de su relación con el entorno urbano y de su innegable riqueza artística¹², tan solo escuetas y tangenciales aportaciones han contribuido a sacar del olvido los desaparecidos claustros dominicos. Únicamente la valoración de determinadas piezas y estructuras de indudable valor artístico o incluidas en estudios más amplios han interesado a la crítica, a lo que hay que añadir ciertas piezas aisladas escogidas por su idoneidad en el hilo conductor de un discurso expositivo o por su conveniencia iconográfica, pero sin incidir suficientemente en el contexto desde el que fueron creadas¹³.

La pérdida y dispersión de gran parte de su patrimonio artístico y, por ende, el documental y bibliográfico, han dificultado la investigación por parte de los historiadores del arte, amén de la escasa permeabilidad que caracterizan a los monasterios de madres contemplativas. Pese a esto, los fondos conservados en los conventos activos, apoyados de las informaciones extraídas de distintos centros documentales, llegan a conformar un corpus documental de suficiente peso específico para afrontar los objetivos propuestos¹⁴.

De un lado, el archivo de la Federación Nuestra Señora del Rosario o Bética contiene un importante fondo que conserva abundante información de diversa índole, relativa sobre todo al convento Santa María de Gracia. Además, guarda parte de la numerosa documentación de los conventos Jesús Crucificado¹⁵, Regina Coeli y Espí-

¹⁰ Aranda Doncel, J. (1997). Trayectoria histórica del monasterio del Corpus. En A. Villar Movellán (dir.). *El Convento de Dominicas del Corpus Christi de Córdoba. 1609-1992* (pp. 17-78). Córdoba: CajaSur; además de sus contribuciones al contexto dominico en tierras cordobesas a través de *Archivo Dominicano*.

¹¹ Cerrato Mateos, F. (2000). *Monasterios femeninos de Córdoba: patrimonio, rentas y gestión económica a finales del Antiguo Régimen*. Córdoba: Universidad. Graña Cid, M^a M. (2010). *Religiosas y Ciudades. La espiritualidad femenina en la construcción sociopolítica urbana bajomedieval (Córdoba, siglos XIII-XVI)*. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos; – (2012). Poder nobiliario y monacato femenino en el tránsito a la Edad Moderna (Córdoba, 1495-1550). *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 37, 43-72.

¹² Villar Movellán, A. (dir.) (1997), *op. cit.*

¹³ Raya Raya, M^a Á. (1984). Un cuadro de Juan L. Zambrano: La Anunciación del convento de Santa María de Gracia. *Apotheca*, 4, 177-186. *Passim* – (1987). *El retablo barroco cordobés*, Córdoba: Monte de Piedad. Rivas Carmona, J. (1982). *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba: Monte de Piedad, 186-190. *Passim* Jordano Barbudo, M^a Á. (2002). *El Mudéjar en Córdoba*. Córdoba: Diputación. Aroca Lara, Á. y Cabrera Jiménez, J. (coords.) (1997). *La Pasión en la pequeña imaginería de Córdoba*. Córdoba: Ayuntamiento. Dobado e Yllescas (2014). *Córdoba ciudad conventual*, Córdoba: Ayuntamiento, pp. 244-245. Galera Andreu, P.A. (coord.) (2016). *Sebastianus*, catálogo de la exposición sobre el pintor Sebastián Martínez Domedel. Jaén: Diputación.

¹⁴ Los archivos consultados y sus abreviaturas: ACMDB – Archivo Convento Madre de Dios de Baena; ADA – Archivo Ducado de Alba; AFNSR – Archivo Federación Nuestra Señora del Rosario (Bética) de MM. Dominicas. Córdoba; AGOC – Archivo General Obispado de Córdoba – Sección Órdenes Religiosas Femeninas; AHN – Archivo Histórico Nacional; AHNOB – Archivo Histórico de la Nobleza; AHPCO – Archivo Histórico Provincial de Córdoba; AHPV-FC – Archivo Histórico Palacio de Viana – Fundación CajaSur; BNE – Biblioteca Nacional.

¹⁵ Buena parte del fondo documental de Jesús Crucificado se encuentra perdido desde comienzos del siglo XVII, según se desprende de una nota de su administrador: «Con motivo de que no esté privado el convento de papeles e instrumentos tan útiles y esenciales para su mejor conservación, he practicado algunas diligencias por si los podía adquirir, pero todas han sido sin fruto, porque ni aun los escribanos ante quien pasaron los dichos instrumentos se ha hallado indicio alguno; y habiendo encontrado en un protocolo antiguo del convento una nota simple en que se dice: que por los años de 1612 en que fue priora la Madre sor Juana de Haro, hermana del

ritu Santo, fruto de las fusiones de comunidades provocadas por las exclaustraciones del siglo XIX. Desafortunadamente, el archivo de Corpus Christi fue pasto de las llamas a causa de incomprensibles decisiones por parte de la Orden; pero, por fortuna, el Archivo Histórico Palacio de Viana de Córdoba conserva desde mediados del siglo XIX diversos instrumentos de este convento que se consideró estar allí a mejor recaudo¹⁶. De los archivos de las localidades de la campiña no se ha conservado nada¹⁷, a excepción de las cinco cajas de documentación diversa –pero riquísima en información– que custodia el convento de Madre de Dios de Baena¹⁸ y las informaciones dispersas procedentes de estos cenobios en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, el General del Obispado de Córdoba, el Histórico Nacional y la Biblioteca Nacional, con documentación fruto de las desamortizaciones decimonónicas, de eminente carácter económico y muy provechosas para nuestro cometido. Tampoco disponemos de las noticias recabadas en las visitas giradas por los provinciales de la Orden a aquellos conventos de su jurisdicción, pues, como nos informan, el sevillano Archivo Histórico de la Provincia Dominicana de Andalucía *se perdió*.

Igual que ocurre con la documentación cenobítica pasa con sus bienes artísticos. Desde que la invasión napoleónica obligó a reunirse a la comunidad de Santa María de Gracia en los otros conventos de dominicas contemplativas de la capital, se comenzó a producir un desmembramiento demográfico que repercutió en el aspecto

caballero Don Diego de Haro, marqués de El Carpio y patrono de este convento (según se presume con motivo de haberse quemado el Archivo [de la Casa de El Carpio] envió a pedir a dicha madre priora su hermana todos los papeles e instrumentos y títulos pertenecientes a su Casa; y que dicha Madre priora se los envió y nunca los volvieron al convento. Me valí de un sujeto conocido del principal contador que el Excmo. Sr. de El Carpio tiene en dicha villa, por ver si se podían conseguir por esta vía o los dichos instrumentos o copias autorizadas o a lo menos noticia de ellos y la respuesta fue: que tenían Decreto de Su Exce.^a para no abrir el archivo, ni dar noticia alguna de lo que en él había». AFNSR, Cajón (desde ahora C., en resto de archivos Caja) 4, cp. (carpeta) 4. CJC, *Informe de cargo y data desde 1708 a 1762*.

¹⁶ Además de la documentación relativa a Corpus Christi conservada en AGOC, hemos podido acceder a una caja documental relativa a este cenobio que se custodia en AHPV-FC, donde una nota aclaratoria del archivero don Fernando Guerrero [documentado como secretario de la Casa de Villaseca en 1847] en la cubierta del legajo advierte del recelo que existía para mediados del siglo XIX de la pérdida de esos documentos esenciales: «Este legajo de papeles corresponde al convento de monjas de Corpus Christi de Córdoba, el cual entregaron las mismas monjas a don Antonio María Villalón (documentado en legajo 78 como secretario-archivero en 1843), archivero que fue de esta Casa de Villaseca para que los custodiase en este archivo por no considerarlos seguros en su convento, y al tiempo de la muerte de D. Antonio Villalón me encargó que yo los custodiase en adelante como él los tuvo mucho tiempo, y para que siempre se sepa que no son propiedad de este archivo sino del convento, por si yo faltare sin poderlo declarar lo anoto aquí para que siempre conste. Fernando Guerrero (rúbrica)». AHPV-FC, Leg. 79.

¹⁷ Amén de las vicisitudes históricas, comprobamos el desapego a la documentación archivística de la comunidad de Scala Coeli de Castro del Río, cuando nos refiere que: «según confesión de las monjas [los libros y legajos del archivo] los han gastado en colocar las hojas en el horno para tostar tortillas de azúcar y otros dulces, porque, según ellas, no servían para nada unos manuscritos cuyos renglones eran unas cadenitas completamente ilegibles. Textual.» Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, R. (1904). *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba* [Manuscrito], vol. 1, fol. 1.343.

¹⁸ En mayor o menor medida este archivo conventual nos ha permitido contribuir con: Carmona Carmona, F.M. (2017a). El frustrado proyecto para panteón y sepulcro del duque de Sessa en Baena. *Archivo Español de Arte*, 90 (357), 19-30. – (2017b). Obra y proyectos del gran cantero Luis González Bailén. *Anales de Historia del Arte*, 27, 83-112. – (2017c). Aporte a la Historia de la Provincia dominicana de Andalucía de fray Salvador Núñez, confesor del convento Madre de Dios de Baena. *Archivo Dominicano*, 38, 99-152. – (2018a). Origen y evolución arquitectónica de los conventos cordobeses de Madres Dominicas. *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 17, 25-42. – (2018b). Fray Juan de los Ángeles, compilador de los estatutos y letras apostólicas del convento Madre de Dios de Baena (Córdoba). *Archivo Dominicano*, 39, 117-157. – (2019). Parámetros nobiliarios y política de prestigio en el convento Madre de Dios de Baena (Córdoba). *Hispania Sacra*, 71(143), 175-193.

patrimonial, y del que ya no se repondrían a causa de los acontecimientos históricos que se fueron sucediendo a lo largo de los siglos XIX y XX. Evacuaciones conventuales para el acuartelamiento de tropas, exclaustraciones generalizadas, revoluciones y guerras han ido diezmando las vocaciones y, lo que a nuestro objetivo más interesa, han provocado una importante pérdida y dispersión del patrimonio artístico conventual de la Segunda Orden dominica en Córdoba.

No obstante, la documentación localizada nos ha permitido comprobar cómo existe trasvase de religiosas de un convento a otro por distintos motivos, llevando consigo buena parte de las obras artísticas atesoradas en su convento. Sirva de ejemplo para comprobar la transferencia y remoción de obras artísticas la solicitud que las cinco monjas de Madre de Dios de Baena hicieron al vicario general de religiosas de la diócesis cordobesa para su traslado al convento de Corpus Christi:

les parece equitativo que además de su ajuar y cosas de su uso, las religiosas de Baena, al ser trasladadas y desaparecer del expresado pueblo la Segunda Orden, lleven consigo algunas cosas pertenecientes al culto, de las muchísimas que aún quedan en Madre de Dios de Baena al convento de Corpus para ser mejor recibidas y con el fin de que no todo lo que ha sido donado o adquirido se pierda¹⁹.

De la selección de enseres que habían de llevarse al convento cordobés se documenta en el acta de abandono del claustro baenense que escogieron diversidad de muebles y enseres particulares de sus celdas, además de sus hábitos y ropa personal y de aseo. A lo que añadieron frontales, casullas, capas pluviales, vasos sagrados y ajuar de plata para el altar, además de:

cinco imágenes del Niño Jesús, uno de ellos de alabastro, y otro pequeñito de madera, con sus ropitas y alhajas, un San Francisco de Paula de talla, de mérito y una Virgen de los Dolores con su urna, estas dos últimas imágenes donación a la madre Ceferina [...] dos crucifijos de marfil, un toisón de plata sobredorado de filigrana, un copón pequeño de plata, una sortija de oro donación a la madre Ceferina, una cadena de oro de gran tamaño y tres sortijas más para la Virgen del Rosario; dos reliquias una de Santo Domingo y otra del Beato Posadas con sus relicarios de plata. Cinco juegos de breviarios, un martirologio de la Orden, diez y seis libros corales en pergamino [...]. Todos estos objetos fueron igualmente embalados y entregados al cosario para su traslado al convento de Corpus²⁰.

2. Importancia de las fuentes archivísticas conventuales

Apoyamos nuestra investigación principalmente en la selección de informaciones inéditas procedentes de los distintos fondos documentales manejados, desde donde hemos podido extraer las prácticas habituales en la génesis y evolución del patrimonio artístico de los conventos cordobeses de dominicas. En todo este proceso

¹⁹ AGOC, C. 6.806, D. 1. CMD, *Declaraciones recibidas de las religiosas*, 19/02/1915.

²⁰ *Ibid.*, *Certificación del Notario Eclesiástico de Córdoba*, 10/04/1915.

comprobamos cómo la casuística en las vías de formación de piezas devocionales y litúrgicas es variada, imponiéndose un denominador común: la mujer, por cuanto por, para y de ella surge buena parte del atesoramiento de obras de arte y la arquitectura que permite la institución de la comunidad contemplativa. Aunque su destino haga suponer a priori que la reunión de piezas artísticas responde a inquietudes de fervor y devoción religiosa de la comunidad, las evidencias nos muestran distintas inquietudes y grados de participación de los estamentos sociales implicados en el fenómeno conventual: de los fundadores y patronos, los bienhechores, los familiares de las sores allí reunidas y, cómo no, del esfuerzo individual que ejercieron intramuros gran número de ellas.

En lo que concierne al patrimonio artístico de carácter mueble se desprende de la documentación archivística que las vías de formación son muy variadas. Observamos el alto número de piezas legadas al convento a título individual por alguna de sus integrantes, bien por adquisición propia o fruto de haberla recibido mediante donación. Claro está que antes hemos de introducir la cuestión de *paga* o *ración* que cada religiosa recibía con regularidad de las arcas conventuales, determinando así el esfuerzo de configuración artística que las comunidades de dominicas cordobesas realizan como grupo y el de sus sores a título particular, frente a los legados procedentes de la nobleza, el alto clero u otros grupos.

Los *estatutos fundacionales* y *concordias* de los conventos de dominicas nos hablan de dotación artística tan solo en las cláusulas referentes a poder blasonar cuantas estructuras o espacios realizara el fundador o el patrón; no obstante, estipulaciones realizadas a posteriori por miembros del linaje fundador son más noticiosas en lo que se refiere a dotación de ajuar litúrgico o piezas de carácter devocional u ornamental. Del mismo modo que instituirse como patrono de la capilla mayor o cualquier otra lateral conlleva referirse frecuentemente a los esfuerzos dispuestos a soportar, unas obligaciones que se documentan profusamente en los *protocolos notariales*.

Los *libros de profesiones* no son, por lo general, fuente informante de los desvelos de las religiosas en el atesoramiento artístico de su convento, pero sí disponemos de algunos libros que se refieren tangencialmente a esta labor por determinadas monjas. Distinta consideración tienen los *libros de hacienda*, de *protocolo*, de *cargo y data*, de *cuentas*, de *posesiones* o de *gastos* –distintas denominaciones para una única acepción de control del dinero de la comunidad–, y que para nuestra labor suponen una fuente inestimable de conocimiento. Del mismo modo que también lo son los *libros de consultas*, donde se registran las decisiones tomadas de forma colegiada por el órgano de gobierno conventual.

Por su lado, los *libros de fallecimientos* nos desvelan las pertenencias que a título particular poseía cada religiosa en el momento de su muerte –incluida la titularidad de su celda– y que se somete a expolio para sufragar su sepelio en la mayoría de las veces y el pago de las deudas contraídas. Estos libros suponen una fuente fundamental para saber sobre la vida íntima de estas mujeres, sus comportamientos, el fervor y la devoción personal, siendo estos aspectos perfectamente constatables a través de sus efectos personales.

Visto que las monjas disponían de mecanismos y posibilidades de adquisición de obras para el culto privado en sus celdas, habremos de acometer el estudio de determinadas tipologías escultóricas de carácter devocional, teniendo en cuenta el volumen de datos que vierten los diferentes fondos documentales consultados, y que su lectura detenida aporta multitud de datos que corroboran el esfuerzo tanto indivi-

dual como colectivo en la reunión de piezas artísticas. Muy abundantes son las referencias a la imaginería de pequeño formato con iconografía mariana, hagiográfica o cristológica, donde la tipología de niños pasionistas tiene especial consideración, así como los crucificados de marfil. Por idénticas fuentes podemos documentar la presencia del patrimonio pictórico conventual, arrojando los inventarios de bienes una mayor diversidad iconográfica, pero escasísimos datos sobre el origen de las piezas, su valoración, dimensiones o autoría, refiriéndose a ellas las más de las veces por su iconografía, técnica o tipo de guarnecido. Interesantísimas, aunque menos abundantes, son también las consideraciones sobre piezas bordadas, azulejos, instrumentos musicales, joyas y reliquias. Por contra, la orfebrería cobra distinta consideración a través de la documentación, por cuanto que la plata es fácilmente convertible en moneda corriente. Por ello, en la documentación manejada es difícil encontrar un apunte sobre objetos de plata u oro sin que aparezca su peso y valoración, y en algunos casos su autoría.

3. Vías de formación del arte mueble conventual

Para el conocimiento de la génesis y materialización patrimonial de los conventos femeninos es conveniente definir terminológicamente determinados conceptos que venimos empleando.

De un lado, el término *atesoramiento* permite situar el patrimonio artístico conventual al margen del coleccionismo o del mecenazgo, puesto que no se trata de estas prácticas. Más bien debemos entenderlo como la reunión de objetos de valor material, simbólico o artístico sin incidencia en la actividad económica²¹. Esto es, como un tesoro, que aunque guardado y del que en la mayoría de los casos no queda memoria de su dueño, no obstante ha perdido la cualidad de oculto al participar en un momento u otro del aparato escenográfico, litúrgico u ornamental del convento. Así, tal como podremos comprobar en las vías de origen y gestión del patrimonio mueble, es el término *atesoramiento* el que mejor se adecua a designar el fenómeno de reunión de obras artísticas y su conservación por las comunidades enclaustradas.

Por otro lado, del manejo de las fuentes archivísticas se impone la necesidad de diferenciar dos espacios temporales en materia de piezas artísticas atesoradas en los conventos. Por un lado, la *atemporalidad* que supone el atesoramiento continuado de piezas de carácter devocional y ajuar litúrgico que conforma el patrimonio artístico conventual y que trasciende en el tiempo. Por otro, el *momento concreto* en que la comunidad religiosa –bien corporativamente como comunidad o individualmente por alguna religiosa– interviene en ese patrimonio artístico.

También es obligado establecer diferenciación sobre la visibilidad de este patrimonio artístico conventual, pues depende del emplazamiento donde se ubique. La iglesia conventual generalmente actúa como eje aglutinador de la mayor parte de los esfuerzos en materia artística, tanto de la comunidad religiosa como de los distintos estamentos que participan en el proceso de formación; máxime cuando el templo se concibe como herramienta fundamental desde donde materializar la representación

²¹ Serrera, J.M. (2001). La historia del coleccionismo y mecenazgo en la España Moderna. En B. Ares (ed.). *El Hispanismo Anglonorteamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)* (tomo 2, 1.431-1.452). Córdoba: CajaSur.

política y social de los fundadores o de los bienhechores que participan con la dotación de capillas y altares. La clausura también es destino de acumulación de obras artísticas gracias a un proceso de paulatina sacralidad y devocionario de cada una de sus dependencias y espacios claustales²², habida cuenta que ningún convento fue edificado exprofeso sino mediante la ampliación progresiva con inmuebles aledaños²³.

En cuanto al coro, se trata de un espacio intermedio entre lo público y la privacidad de la clausura, situado generalmente a los pies de la iglesia conventual y una reja con craticula como separación. En los dos ejemplos que disponemos de conventos de fundación altonobiliaria se demuestra la utilización de este espacio de gobierno y congregación en los mismos términos que la iglesia, pues igualmente se utiliza como instrumento de magnificencia y escaparate de poder del linaje que favoreció la reunión²⁴.

Otro espacio que merece ser abordado convenientemente es la celda, que dependiendo del rigor de los estatutos conventuales, viene a ser una unidad habitacional para una o varias religiosas –generalmente sagas familiares–, un fenómeno del que participan la inmensa mayoría de monasterios de contemplativas de cualquier orden, tanto en España como en Latinoamérica, dado que, como nos refiere Fernando Benítez:

El convento constituyó en realidad una extraña ciudad privada de hombres, con sus callejones retorcidos donde se disponían caprichosamente las celdas. Contra lo que se cree, no eran cuartos dispuestos en los claustros, al modo de los conventos de frailes; los conventos de monjas donde no se guardaba una vida comunal rigurosa eran muy diferentes.

Se llamaba también celda a una casa de dos pisos que tenía en la planta baja las habitaciones de las esclavas o las criadas, la cocina, su tina de baño –de azulejos o de barro– con sus braseros para calentar el agua, los lavaderos, tal vez un gallinero pequeño, un jardincillo y una bodega.

En la planta alta figuraban una o dos recámaras, una espaciosa antecámara y un mirador. Por supuesto, no faltaban las macetas ni las jaulas de los pájaros. Éstas eran las celdas de las monjas ricas que compraban y revestían de cuadros, bargueños o escribanías, sillones, alfombras, relojes, camas y objetos preciosos. [...] El monasterio proveía el pan, el carnero o el pescado y la monja se mandaba hacer su comida, sin obligación de acudir al refectorio.

No faltaban los claustros propiamente dichos. En el bajo funcionaba la gran cocina comunal, la capilla y la portería con uno o dos tornos a cargo de las madres torneras. [...] Figuraban también los almacenes, la ropería y la enfermería [...]. En el claustro alto se disponían las celdas de la priora, la vicaria y otras monjas, las salas de consejo, de costura, de música o de labores²⁵.

²² *V.gr.* la priora de Jesús Crucificado «deseosa del Culto Divino y aprovechamiento espiritual de las religiosas, intenta hacer un altar u oratorio en lo interior del monasterio para que cualquier religiosa pueda retirarse allí en los días que tenga de ejercicios y con más solemnidad y retiro pueda aprovechar en la vida espiritual». AGOC, C. 7.420, D. 43. CJC, *Súplica al señor Obispo*, 17/10/1835.

²³ Sobre este aspecto nos detenemos en Carmona Carmona, F.M. (2018a), *op. cit.*, pp. 28-30.

²⁴ Respecto la utilización del coro e iglesia conventual de Madre de Dios como aparato de poder de la Casa de Cabra nos hemos ocupado en Carmona Carmona, F.M (2019), *op. cit.*, pp. 179-186.

²⁵ Benitez, F. (1995): *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*. México D.F.: Ediciones Era, pp. 46-47.

La representación gráfica de este proceso conformador del patrimonio mueble conventual podemos simplificarla atendiendo a los flujos de capital y de bienes que participan en la reunión de objetos artísticos, tanto de modo individual como comunitario e interrelacionándose, por cuanto suponen dos orígenes con un fin último: el enriquecimiento artístico en loor de la religión, la orden y sus santos; pero, implícitamente la comunidad femenina participa con estas dotaciones de la distinción del convento frente a cualesquiera otros para conseguir acepciones de posibles bienhechores. (Fig. 1)

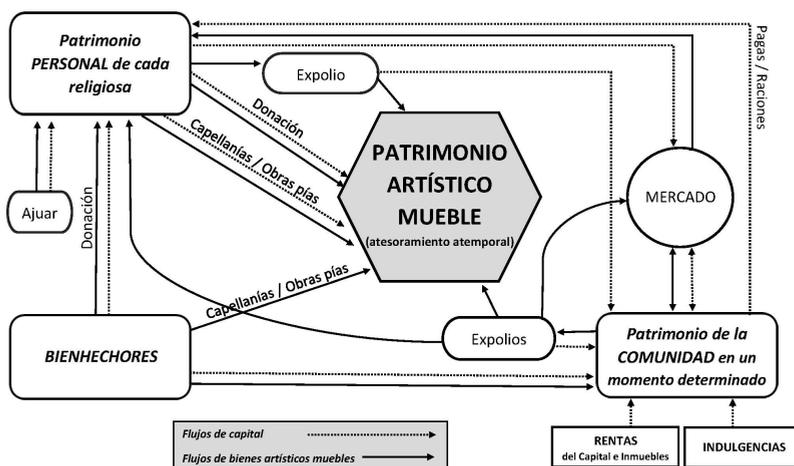


Fig. 1. Diagrama de flujos de capitales y de bienes artísticos de naturaleza mueble de los conventos de Madres Dominicas de Córdoba a partir de la documentación. Realización del autor.

3.1. Patrimonio artístico particular de cada religiosa

3.1.1. Ajuar

La toma del estado religioso por parte de una fémica suponía para la familia un importante desembolso de capital, pero si cabe más ventajoso económicamente que optar por el matrimonio. De los réditos producidos por las dotes y gestionados por la comunidad dependía el sostenimiento de las religiosas de por vida. Pero, junto a las dotes, la aspirante a ocupar un sitio en el coro debía acudir con un ajuar mínimo que facilitara su estancia en el convento de acuerdo con el rigor impuesto. Desconocemos en la mayoría de los casos qué ajuar era considerado como el más adecuado, si bien los libros de profesiones y las ordenaciones de los padres visitadores señalan que el valor del *ajuar conventual* o *propina* no debía ser inferior a 100 ducados (dc.). No cabe duda que se trata de un ingreso adicional con el que se encubre una subida del capital dotacional y un instrumento accesorio por el que el convento se surte de mobiliario, aderezos, enseres, objetos litúrgicos o de devoción, etc²⁶. En unos casos, junto a la ropa personal, de cama

²⁶ En Madre de Dios de Baena se documenta la entrega de los 100 dc. en concepto de ajuar desde 1558, si bien hasta comienzos del siglo XVII no se hace referencia habitual, y en 1648 se constata como aporte complementario a la dote: «sor Mariana de San José trajo 1.000 ducados de dote y ciento de ajuar o propinas, y lo digo

y aseo, se trata de bienes muebles para uso y disfrute personal de la religiosa en su celda, pasando a su muerte a disposición de la comunidad; en otros, son bienes que en parte se aportan desde un principio al convento. Pero, ¿qué elementos o efectos constituyen el ajuar? Por su alto valor testimonial transcribimos la disposición dada por el marqués de El Carpio al convento de Jesús Crucificado:

las [monjas] nombradas por el señor patrono no han de traer ni dar al convento dote alguno fuera de lo que aquí se sigue: Veinte ducados en dinero de contado, un cahíz de trigo de la medida de estos reinos para sus alimentos durante el año de el noviciado, y si la profesión se dilatare paguen prorrata de el dicho tiempo lo que le correspondiere. Además de esto han de traer los hábitos de estameña o anascote blanco, dos basquiñas de paño blanco, una basquiña de jerga parda, un manteo de mezcilla oscura, dos escapularios de anascote, cuatro pares de mangas para los hábitos y basquiñas, cuatro camisas, cuatro sábanas, cuatro almohadas, dos colchones, dos jubones, todo de crea. Un paño de cama azul o blanco, una frazada, toda blanca. Una armadura de cama, bancos y tablas. Una capa de anascote negro, un velo de burato negro, dos toallas, cuatro tocas de lino o algodón, una bengala para comulgar, un arca grande, y otra pequeña, un breviario y diurno según la orden de Santo Domingo, chapines y calzado. También un tapete o alfombra para el servicio del altar mayor, otro ornamento para la Sacristía de valor de veinte ducados o los veinte ducados de contado, los cuales hasta que se gasten o impongan se pondrán en el arca de tres llaves que adelante se dirá, de la cual arca no los pueda sacar la priora del dicho monasterio ni gastarlos ni distribuirlos [...] y esto para que lo que resultare de la notable suma de la paga de los dichos veinte ducados se compren unas colgaduras para ornato de las paredes de la iglesia de el dicho monasterio. Hecho esto, *lo que resultare de la paga de los veinte ducados, se gaste en el ornamento que pareciere más necesario para la Sacristía al arbitrio y parecer de la priora y depositarias*²⁷.

3.1.2. Pagas

Mediante este concepto se nos permitirá justificar el manejo de determinada tesorería particular entre las sores, lo que atestigua la posibilidad que las religiosas aplicaran parte de este capital en la adquisición de obras de arte, aunque dependiendo del rigor con el que aplicaba el voto de pobreza. Estas pagas o raciones entregadas a la comunidad se realizan con descargo del arca de capitales del convento, atendiendo al cargo u oficio que desarrolle la religiosa y si es religiosa de velo negro o sirvienta. Por contra, las novicias y residentes aportan a las arcas 20 dc. anuales en concepto de alimentos. Durante todo el siglo XVIII se documenta en Santa María de Gracia –y suponemos similar para el resto de cenobios– una ración para la priora de 10 reales (rs.) frente a los 5 rs. de cada religiosa de coro y los 4 que corresponden a cada una de las sirvientas²⁸.

así porque estos 100 ducados son del convento aunque se vuelva a su casa cualquiera que tomare el hábito. Y lo he advertido aquí porque ha habido diferencias y por justicia se ha determinado que son de la comunidad». ACMDB, C. 5. *Libro de profesiones*, ff. 23v, 65r.

²⁷ AFNSR, C. 1, cp. 2. CJC, *Ordenaciones y constituciones*, ff. 265r-265v, 1637. La cursiva es nuestra.

²⁸ AHPCO, Clero, Lib. 1.276. CSMG, *Cuentas 1656-1750*; y Lib. 1.176. CSMG, *Cuentas 1750-1753*, fol. 23, se contabiliza durante ese trienio prioral un gasto en raciones de 29.200 rs.

3.1.3. Donaciones personales realizadas por las religiosas al convento

En este contexto de manejo de rentas particulares son numerosas las referencias que indican la donación directa de obras artísticas y ajuar eucarístico de plata al patrimonio conventual por parte de las religiosas. La motivación puede surgir de su devoción, legando a la iglesia o al coro piezas que reciben culto en la celda particular, a las que continuaban sintiéndose apegadas surtiéndolas de aderezos²⁹. También consideramos donación la ayuda a título personal a una iniciativa comunitaria³⁰ o para la restauración de piezas artísticas³¹. Así, el mayor poder adquisitivo que proporcionan las pagas a las prioras las señala la documentación como más propensas a participar por esos cauces de formación o, cuanto menos, legar al término de su mandato algún objeto artístico o pieza de ajuar litúrgico como huella de su paso por la dirección del monasterio³². (Fig. 2)



Fig. 2. *Sacras de Lavabo y Evangelio*, plata dorada, 1725, convento de Santa María de Gracia. Inscripción: «+ SOI DE JESVS CRVSCIFICADO / I DEL ALTAR DE S. DOMINGO SORIANO / LO DIO LA MADRE SOR CATALINA DE LOS RIOS». Foto del autor.

²⁹ *V.gr.*: «sor Leonor del Espíritu Santo fue devotísima del Stmo. Sacramento, gastando en el culto divino cuanto tenía [...] diez años poseyó un vínculo empleándolo todo en ornamentos y el retablo del altar del sagrario y un cancel para la mayor decencia del mismo [...] tenía un Niño que hoy día está colocado en el coro bajo porque así lo pidió a la priora para que estuviese San José con más culto. Lo tenía muy adornado de vestidos y alhajas» AFNSR, C. 9, Lib. 4. CJC, *Libro de fallecimientos desde 1783*, 12/06/1796.

³⁰ *V.gr.*: «Se le descargan a doña María de la Rosa 98 reales que dio y pagó a Rodrigo de León, platero vecino de Córdoba, para acabar de pagar 398 reales del valor de la plata y hechura de un incensario que hizo para este convento [de Espíritu Santo]; y en las cuentas últimas le están descargados a doña María de la Rosa 120 reales que había dado a cuenta del dicho incensario. Después de lo cual doña María de Castilla, priora, dio de limosna para el dicho incensario 50 reales y doña Teresa Carrillo, supriora, 100 reales y doña María de la Rosa asimismo 30 reales, que todos hacen 300 reales que faltaban para acabar de pagar la plata y hechura del dicho incensario». AGOC, C. 6.826, D.3. CES, *Cuentas, 1600-1804*, fol. 34r, 22/03/1600.

³¹ *V.gr.*: Sor María de Uriarte «fue devotísima de María Santísima, expresando su devoción con la imagen del coro alto que está en un cuadro grande [...] retocó la dicha imagen a su costa del mismo peculio que tenía para sus necesidades». AFNSR, C. 9, Lib. 4. CJC, *Libro de fallecimientos desde 1783*, 08/06/1818.

³² AHPCO, Clero, Lib. 1.277. CSMG, *Cuentas 1788-1791*.

El fallecimiento de una religiosa articula distintos mecanismos con los que se ultima el proceso de formación artística del convento por la vía del patrimonio particular. Si bien el dinero efectivo de la fallecida se destina al abono de las deudas contraídas por esta, al sufragio de misas en la iglesia conventual o la fundación de una obra pía, su patrimonio mueble personal pasa a ser patrimonio conventual generalmente por medio de tres conductos:

1. Por la incorporación a retablos y capillas en la propia iglesia conventual, generalmente fundadas por la familia de la religiosa, donde se disponen aquellas piezas de mayor valor material o simbólico como clara expresión de su devoción e intención de dejar memoria de su linaje. Prueba de ello:

Teniendo sor Antonia de Morales en su celda una imagen de la Virgen de los Dolores se ha colocado en un altar de la iglesia y tiene de alhajas una cadena grande de oro con una esmeralda de hechura de almendra, diadema y cuchillos de plata, pulseras de oro y esmeraldas y una reliquia de santa Rosa que está colocada en el altar del Señor del Perdón que costeó la dicha familia de los señores Morales³³.

2. Por donación directa al convento, para lo que ha dejado dispuesta su intención expresa o tácitamente, y de lo que se hacen eco prolijamente los libros conventuales. Por ejemplo:

Hizo la madre [Magdalena de Castañeda] retablo, cáliz y lo demás para ornato del altar [...] la dicha hacienda valía trescientos treinta mil maravedíes de principal en lo que le entra dineros posesiones y cosas de valor que dejó. Por lo cual el convento [de Madre de Dios] tiene obligación de encomendarla a Dios, así se le dio la capilla y entierro junto al coro en su reconocimiento³⁴.

3. Mediante el expolio de todos sus bienes.

3.1.4. Expolios

Como ya hemos comentado, esta práctica se documenta perfectamente en los *libros de gastos de funeral*, donde se anotaba: la fecha del fallecimiento de la religiosa, el motivo, sus deudas contraídas y no satisfechas, todos los bienes de su propiedad que contenía su celda, e incluso si la casa-celda era de su propiedad y el precio recaudado en el expolio. La condición de religiosa y morir *ab intestato* supone que todos aquellos bienes propiedad o adquiridos por la religiosa pasan a titularidad del convento; un mecanismo que permite a la comunidad gestionar libremente todo el patrimonio mueble e inmueble de las monjas, bien pasándolo directamente al patrimonio conventual o procediendo a su venta en almoneda. Así, con el fruto de su liquidación, se saldan los gastos ocasionados por enfermedad, los del médico y botica, los del sepelio tras su muerte, incluidos novenarios y cabos de año, así como también el pago de las deudas contraídas en vida y no satisfechas. El montante de la venta se carga en las arcas conventuales con el con-

³³ AFNSR, C. 10, Lib. 3. CSMG, *Libro de gastos de funeral desde 1770*, 28/12/1812.

³⁴ ACMDB, C. 1. *Libro de Hacienda*, fol. 268v. O también el testamento de doña Luisa de Aguayo y Sousa, hija de los marqueses de Santaella, quien testó señalando a Jesús Crucificado como beneficiario: «Y todas las alhajas de oro y plata que quedaren en mi celda al tiempo de mi fallecimiento se han de recoger en el arca de depósitos de capitales de este convento.» AGOC, C. 6.809, D.I. CJC, *Escrituras*, 28/04/1721.

siguiente aumento de la capacidad de adquisición de obras o su aplicación a renovos o reformas necesarias. Los bienes expoliados eran sometidos a tasación por artesanos o comerciantes, pudiendo ser adquiridos a título particular por otra religiosa o vendidos al mercado extramuros. Significativo y elocuente resulta, en esta actividad de flujo de capital e intercambio de bienes, el expolio practicado a una monja fallecida:

Bienes que se recibieron en esta Contaduría por muerte de la m^e sor Josefa Vázquez, murió 7 de julio de [17]92: recibimos en dinero 132 rs. / En 2 cubiertos de plata de a 17 rs. la onza, 76 rs. / De dos tenedores de ídem más pequeños, 24 rs. [continúan 59 ítems de ajuar doméstico y mobiliario]. Todo hizo 1.018 rs. 16 mrs. Gasto: Día 27 de junio gastamos en una visita que hizo el médico de noche, 10 rs. / Gastamos en pagar un debido a la botica, 60 rs. / Gastamos en pagar el salario que debía a la doncella, 22 rs. / En pagar al p^e fray Agustín, 20 rs. / En la limosna del p^e Confesor conventual que la auxilió, 60 rs. [continúan 13 apuntes por gastos de sepelio] Novenario: Una misa cantada y desayuno, 8 rs. / Por treinta Misas rezadas, 120 rs. / Por la Misa cantada día último del novenario, 8 rs. [siguen 19 apuntes relativos a gastos de misas, incluidos las de cabo de año y renovos de ajuar de sacristía] Hace todo 1.018 rs. 16 mrs. / Repartido que hizo la s^{ta} p^{ta} de acuerdo de las señoras del Consejo, de los bienes que fueron de sor Josefa Vázquez: A la s^{ta} Caballero un Belén / A la s^{ta} Morales un aposento de gallinas, y otro en el hueco de la escalera del pasadizo / A la s^{ta} Rubio un armario junto a la sacristía / A la s^{ta} Tafur la celda alta y baja con 2 tacas junto a dichas celdas, más una cocina alta, más medio armario, más esterado de esparto, cortinas para las celdas / más un escritorio, una lámina grande de Sⁿ José, una mesa, un hábito sin mojar [siguen 12 apuntes de ajuar doméstico, ropa de cama y alimentos] A María Bernarda, doncella actual de la s^{ta} se le dio la cama de tablas con un colchón, 2 sábanas y 4 almohadas, el paño verde, una saya usada, dos pañuelos, una vestidura entera blanca, calcetas, medias y zapatos, una arqueta chica para la ropa, tocino, aceite y garbanzos de lo que había. / A María Antonia, doncella que fue de la s^{ta}, que le asistió en la enfermedad se le dio un cubierto de plata de valor de 40 rs. más una colcha blanca y un arca grande, todo apreciado en 70 rs. / A María de la Concepción, conventual, se le dio una mantilla de bayeta sin mojar. / A María Francisca, conventual que asistió a la enferma, se le dio una colcha buena. Lo restante de la ropa que estaba muy deteriorado se dio a pobres del cariño de la difunta y al casero y casera antigua por lo que la asistió. Vista esta cuenta y lo arregladas que están, lo firman sor María de Heredia, priora [y seis miembros de su consejo]³⁵.

Sirva este ejemplo para comprender el trasiego de bienes entre las religiosas de la comunidad. En aquellas ocasiones en que la religiosa disponía legar determinadas obras artísticas a otra religiosa como pago de una deuda sentimental o de agradecimiento, se propiciaba implícitamente que estas iniciaran de nuevo el ciclo de volverlas a legar o vender, si bien, cuando la obra es de tipo devocional y ocupa una celda comunitaria o familiar, lo normal es que permanezca en la misma, hasta que la última integrante decida su destino o sea el proceso de expolio el que lo determine. Todas estas variantes y casuísticas ayudan a justificar los inconvenientes a la hora de precisar el momento en el que una pieza artística pasa de la propiedad privada de una religiosa a ser de la comunidad y, por tanto, la dificultad de señalar su autoría y procedencia.

³⁵ AFNSR, C. 10, Lib. 3. CSMG, *Libros de gastos de funeral desde 1770*.

3.2. Gestión del patrimonio artístico por la comunidad

La capacidad de la comunidad de aportar en un determinado momento bienes artísticos al patrimonio conventual (atemporal), viene en gran medida determinada por lo saneadas que estén sus arcas y las rentas que produzca su hacienda. Por tanto es lógico pensar que según lo saneadas que estén estas y la capacidad de gestión de la comunidad, se posibilita en gran medida la adquisición o encargo de arte mueble al mercado extramuros. De las compras dejan bastantes ejemplos los libros de cuentas, mientras que las ventas de obras pertenecientes al patrimonio conventual, más frecuentes durante el siglo XIX, se realizan fundamentalmente para acometer con el producto de su enajenación reparos en la fábrica conventual³⁶, para lo cual se ha debido iniciar un proceso de solicitud del plácet episcopal o del provincial de la orden.

3.2.1. Indulgencias

Es una vía tangencial de financiación monástica y que, por ende, repercute en la posibilidad de incremento de su patrimonio artístico. Por medio de este instrumento los conventos, tras su solicitud y pago, accedían al breve confirmatorio que facultaba a una imagen considerada milagrosa el poder mitigar al fiel parte de las penas del Purgatorio a cambio de un número determinado de rezos, y por las cuales se veía inexorablemente inclinado a aportar una limosna en el cepillo colocado a los pies de la imagen indulgente. Por tanto, cuantas más imágenes sagradas dotadas de este distintivo posea un convento mayor será la posibilidad de financiar obras, reparos, dotación ornamental y adquisición de ajuar litúrgico. A veces, las solicitudes de indulgencia son fuente inestimable de información de carácter artístico, como la solicitud de Santa María de Gracia:



Fig. 3. *Santa María de Gracia*, figura exenta de talla, policromada y dorada, 187 x 53 46 mm, sobre pedestal como Arca de la Alianza (41'8 x 39'8 x 25 cm). Fotos del autor.

³⁶ La utilización del patrimonio mueble como remedio a la situación de ruina de los claustros de contemplativas dominicas la hemos tratado en Carmona Carmona, F.M. (2018a), *op. cit.*, pp. 36-40.

«conceder indulgencias a las imágenes que en el convento se veneran en piezas de comunidad, celdas particulares e iglesia en días especiales que en ella se exponen a la común veneración. Son las siguientes: la imagen de Ntra. Sra. de Gracia, (Fig. 3) nuestra titular que se venera en el altar mayor de nuestra iglesia, es aparecida y muy milagrosa, de estatura de una cuarta metida en una caja de plata hasta la cintura, se viste como Nuestra Sra. de Villaviciosa. Cuatro niños sentados, los tres de la espina, hechos en Granada de madera, el mayor de una tercia y cuatro dedos de alto y una tercia de grueso. Otro una tercia de alto y una cuarta de grueso. Otro de una tercia y dos de dos de alto y de grueso una cuarta. Otro de barro hecho en Montilla con el corazón en una mano de alto una tercia y tres dedos y de grueso una cuarta menos dos dedos. Otros tres niños en pie el mayor se hizo en Córdoba de talla, tiene media vara de alto una tercia de grueso; los otros dos son de plomo, uno tiene media vara y dos dedos de alto y de grueso una tercia, el otro tiene media vara de alto y una cuarta de grueso. Un Santo Cristo que se venera en un dormitorio del convento pintado en la pared muy milagroso, el alto de la cruz una vara y tres cuartas, los brazos de la cruz una vara y tres dedos el cuerpo del Señor una vara, los brazos una vara menos dos dedos. Una imagen de Ntra. Sra. del Rosario para las fiestas mensuales que hace la comunidad, de alto una vara menos media tercia de grueso una cuarta. Una imagen de San José que se venera en el coro es de talla de alto de dos tercias. Un niño de media tercia de alto y media cuarta de grueso hecho en Montilla de barro. Las cuales imágenes que aquí le exponen se desea por la singular y general devoción y consuelo de las religiosas logren de la benignidad de V.I. la concesión de estas gracias»³⁷.



Fig. 4. Retablo en la capilla Cristo del Perdón o del Descendimiento en el desaparecido convento Santa María de Gracia. Foto: AGOC, Caja 6.823.

³⁷ AFNSR, C. 2, Lib. 7. CSMG, *Solicitud de indulgencias*, 22/02/1757.

Otras veces, las solicitudes encubren otro tipo de intencionalidad, pues el culto continuado a una imagen indulgente lleva inherente para el comitente un estadio de significación social superior, máxime cuando se hacía blasonar la capilla o retablo con las armas de la familia. Así lo debieron entender la familia Morales, quienes costearon el retablo e imagen del Señor del Descendimiento o *del Perdón* en Santa María de Gracia, «imagen de mucha devoción y muy milagrosa» para la que se pidió indulgencia por parte de un miembro de la familia, la priora sor Antonia Morales de los Ríos³⁸, y no solo el lienzo, sino que esta capilla se colmó de virtud taumatúrgica gracias a las imágenes indulgentes de Nuestra Señora de los Dolores y una reliquia de Santa Rosa³⁹. (Fig. 4)

3.2.2. Gestión de los expolios

El someter a almoneda los bienes de las sores difuntas supone una entrada de capital en las arcas conventuales que puede dedicarse en parte a la adquisición de piezas, pero sobre todo es una vía principal del atesoramiento artístico conventual⁴⁰. Un análisis detenido de los libros conventuales nos muestra que su destino es muy variado. La sacristía es un objetivo tanto de pertenencias –sobre todo de orfebrería– como de dinero efectivo procedente de expolios, (Fig. 5) quedando acreditado que se destina a engalanar con diferentes ornamentos o bordados en hilos preciosos tanto las vestiduras litúrgicas como las imágenes sagradas. En lo que a obras de arte se refiere, no constan muchas menciones, salvo las ya indicadas salvedades de religiosas que disponían en sus celdas de pinturas, los omnipresentes crucificados, y los *altaricos* particulares con imágenes de talla de escasa envergadura y no mucho valor monetario. Otra cuestión son las *láminas enmarcadas* que abundan en la mayoría de los expolios, no indicándonos las más de las veces su representación icónica, pero cuando lo hacen son en su mayor parte de advocaciones marianas –las más numerosas– y las del Sagrado Corazón de Jesús, que se hacen más comunes a partir del siglo XIX. En el caso de las *láminas iluminadas* parece ser que tenían un valor más elevado; tanto es así que en el expolio de sor María del Carmen Guerrero, fallecida por cólera en 1834, se sufragaron seis misas con las seis láminas que tenía iluminadas⁴¹.

³⁸ *Ibidem*, 20/11/1762.

³⁹ AFNSR, C. 10, Lib. 3. CSMG, *Libro de gastos de funeral desde 1770*, 28/12/1812.

⁴⁰ *Vgr.* la aplicación en cuatro blandones de plata para la iglesia de Espíritu Santo con el producto de los expolios realizados a cinco sores fallecidas por la epidemia de tifus que sufrió la capital cordobesa en 1738. AHPCO, Clero, Lib. 4.027. CES, *Libro de administrar la hacienda* (desde 1669), ff. 105r-107v.

⁴¹ Este análisis de informaciones surge *passim* AFNSR. C. 9, Lib. 4. CJC, *Libro de fallecimientos desde 1783*; C. 10, Lib. 2, CJC, *Inventario de Expolios y tasación*; C. 10, Lib. 3. CSMG, *Libro de gastos de funeral desde 1770*; AHPCO, Clero, Lib. 1.275. CSMG, *Cuentas desde el año de 1601 hasta el de 1617*; AHPCO, Clero, Lib. 1.450. CJC, *Libro de cargo y data de maravedies*, 1709-1750.



Fig. 5. Cáliz, plata sobredorada, alto: 271 mm, Ø pie: 14 cm. Inscrición: «+ Sor María de S. Vicente de Heredia siendo priora lo hizo a expensas del expolio de los bienes del uso de su sobrina sor María de los Dolores Valdivia, difunta año de 1805». Fotos del autor.

3.3. Donaciones procedentes de bienhechores

Por último, los aportes en forma de capital o de obras artísticas que hacen los bienhechores al patrimonio conventual vienen determinados por las donaciones realizadas a religiosas concretas o a la comunidad y, en gran medida, para el enriquecimiento de capillas y altares de patronato particular.

3.3.1. Donaciones realizadas a las religiosas a título individual

Son las donaciones de tipo material o monetario con las que familiares y padrinos de profesión agasajan a la religiosa en cualquier momento de su vida en el claustro y del que se ve favorecido a la postre el patrimonio artístico atemporal. Las de tipo monetario repercuten indirectamente en el convento, como los 100 dc. recibidos por doña Juana Becerra «para acabar de aderezar su celda»⁴² o permiten adquirir obras artísticas tanto en los expolios realizados a otras religiosas de su comunidad como en el mercado extramuros. Son las de tipo material las que más incidencia tienen en las referencias textuales localizadas. Significativas son las piezas de tipo devocional que regalan a la religiosa el día de su profesión sus allegados, como a sor Ceferina Cerdón el «crucifijo de marfil con peana de azabache que recibió el día que profesó por ser su esposo y el Niño Jesús con sus vestiditos y alhajitas que son donación de su familia, y una sortija de topacio con cerco de perlas donación que le hizo su madrina en el día de su profesión»⁴³.

⁴² AHPCO, Baena, Sign. 89P. *Testamento de María de Sanabria*, fol. 543v, 19/05/1606.

⁴³ AGOC, C. 6.806. CMD, *Lista de objetos que las religiosas desean llevar al convento donde se trasladen*, circa 1911. *V.gr.* también: «El M^o fr. Juan Gil, vicario general y provincial [...] doy licencia al P. M^o fray Antonio Cordero, prior de nuestro convento de San Bartolomé de la villa de Utrera para que *titulo gratitudinis* pueda dar a dos personas principales de la ciudad de Córdoba [...] un Niño Jesús que tengo pintado en hábito de cardenal con una guarnición de oro y negro y con un velo carmesí de tafetán a la señora Francisca de las Infantas, de la orden de nuestro padre Santo Domingo. Y juntamente hago donación y gracia de otro Niño Jesús que tengo de bulto de estaño con sus vestidos a la señora Guiomar de las Infantas, de la misma orden, vecinas de la ciudad

3.3.2. Donaciones realizadas a la comunidad

Suelen ser principalmente de tipo monetario, como ayuda de algún proyecto particular iniciado por la comunidad, aunque también existen ejemplos de legados en forma de obra artística, si bien no todas permitían su libre disposición, pues en ocasiones el regalo llevaba implícita la condición de no poderse enajenar o prestar⁴⁴. Es el caso de la ofrenda de los marqueses de El Carpio a Jesús Crucificado, quienes la dejaron bien sentada la inalienabilidad de su donación⁴⁵. A otras donaciones, en cambio, se las dota de una cualidad taumatúrgica que enmascara en sus posibles prodigios claramente una intencionalidad política más que milagrosa, pues nos hablan de los estrechos vínculos de la comunidad religiosa con los centros de poder, como por ejemplo:

La imagen de N^{tro} P^e Santo Domingo de Soriano que está en la iglesia en su altar dio a este convento el Excmo. Sr Don Luis de Haro en el año de 1648 habiéndola dado a Su E^{xcia} el rey Felipe IV, y a su majestad se la trajo el R^{vmo} P^e M^{tro} fray Tomás Turco, maestro general de toda la Orden de Predicadores [1644-1649] cuando vino a España, tocada a la imagen original que está en Soriano. Estuvo esta imagen muchos años en el coro alto y el año de la peste que hubo en Córdoba que creo fue el de [16]52 se experimentaron grandísimos milagros en el convento con las religiosas que padecieron el contagio, unas que sintiéndose heridas de él se abrazaron con la imagen y sanaron, otras que encomendándose al santo y con medidas suyas sanaron; y no murió ninguna y de allá fuera venían y sabíamos sanaban los enfermos y sanaban de otras muchas enfermedades. Lo pongo aquí para que las modernas sepan el origen de esta imagen y tengan mucha devoción con ella⁴⁶.

de Córdoba *titulo gratitudinis* por muchas buenas obras que de sus mercedes tengo recibidas [...] Sevilla, 1620.09.15». AHPV-FC. Leg. 79, exp. 7. CCC, *Fes de algunas madres primitivas*, fol. 13.

⁴⁴ V.gr: «Doña Francisca Rita Valenzuela, por testamento dispuso lo siguiente: Es mi voluntad que el Niño de la Pasión que conservo en las casas de mi morada, y al que tanto mi difunto esposo como yo, teníamos particular devoción, tan luego como yo fallezca se traslade a el convento de Madres Monjas Dominicas que existe en esta Villa [de Baena], y que para su mayor culto se coloque en la iglesia de dicho convento, con su urna, ropa y alhajas de su uso, y si por algún evento se extinguiere el referido convento o cerrase su iglesia, o el Gobierno por otro motivo acordase la ocupación de las imágenes que hay en la misma iglesia, prohíbo que pueda hacerlo del referido niño, y cuanto a él corresponda, pues en este caso, quiero y mando que mi hermano Don Gonzalo de Valenzuela y si hubiere muerto, sus hijos y descendientes, con preferencia expresa que hago del que fuere eclesiástico, recojan el dicho Niño, sus alhajas, urna y demás que a él correspondan y le den el destino que a bien tuvieren, pues mi voluntad es que no pueda nadie disponer de él más que las indicadas personas». AGOC, C. 6.806, D.I. CMD, *Cartas y Comunicaciones*, 01/06/1914.

⁴⁵ «Lo dio su Ex^a. con condición que no se prestase y el convento hizo escritura de no prestar nada de dichas cosas, ni otras que diese adelante. Pasó la escritura ante Nicolás de Torres, escribano público de Córdoba». AFNSR, C. 5, Lib. 3. CJC, *Libro de posesiones*, 01/10/1667, ítem 52-ss: «como patronos del convento de Jesús Crucificado [...] para el sagrado culto que este convento tenga el lucimiento que se debe han hecho merced de: Dos hechuras de Niños Jesús Nuestro Redentor, uno de Pasión y otro de Gloria, una arca de carey y marfil y plata para depósito del Santísimo Sacramento del altar en el monumento del Jueves y Viernes Santo, una hechura de un Niño Jesús dormido, dos ángeles, una imagen de San Sebastián, una custodia portátil para el Santísimo Sacramento en la procesión del día de Corpus Christi y su octava, unos corporales de [lienzo de] Holan, unas bolsas de corporales de tela de oro [...]». AHPCO, *Protocolos Notariales*, Sign. 13.130P. CJC, *Obligación de no prestar unas joyas*, ff. 800r-802v.

⁴⁶ AFNSR, C. 5, Lib. 3. CJC, *Libro de posesiones*, fol. VIII v, 01/10/1667.

4. Tipologías e iconografías del patrimonio mueble conventual

Hasta aquí hemos pretendido contextualizar convenientemente los cauces de formación artística en los conventos de dominicas cordobesas. Ahora nos ocuparemos de señalar las tipologías artísticas en ese trasiego de flujos de capital y bienes. Los retablos, altares y urnas expositoras merecen que nos detengamos en señalar los esfuerzos desarrollados tanto individualmente por las sores como comunitariamente. También se refiere la documentación al alto porcentaje de escultura devocional que surge desde las celdas privadas para formar parte del patrimonio conventual. Veremos cómo muchos de los omnipresentes *Niños Jesús*, los crucificados de marfil, las imágenes marianas o santos de pequeño formato tuvieron su origen en las celdas particulares. Mayor variedad iconográfica nos ofrece la pintura, por la intrínseca peculiaridad de la técnica, en la que hemos de destacar determinadas piezas de calidad excepcional. Por su parte, la orfebrería es la actividad que mejor se documenta de entre las fuentes consultadas, pese a ser objeto de saqueo y medio de pago recurrente en situaciones de necesidad. Se hace obligado utilizar metales nobles para contener las reliquias, campo en el que la platería cordobesa se sirve componer obras muy destacadas, del mismo modo que sucedió también en la joyería.

4.1. Altares, retablos y expositores.

Venía siendo habitual que la dotación ornamental de las capillas mayores de las iglesias conventuales fuera sufragada por sus patronos, pues en ellas tenían facultad de enterramiento y poder disponer la heráldica familiar por doquier como ejercicio propagandístico de su religiosidad y benevolencia, señalándonos la información archivística distintas realidades. Si en Madre de Dios los duques de Sessa-Baena consiguieron a comienzos del siglo XVII el patronato de su capilla mayor, cerrándola de reja, abriendo tribuna y puerta privada de acceso desde su castillo-palacio, también se encargaron de dotarla convenientemente:

Don Antonio de Córdoba y doña Juana de Aragón [V duques de Sessa y III] duques de Baena pidieron la capilla y entierro de esta casa para que lo fuese propia y perpetua para sí, con intento de adornarla, autorizarla y engrandecerla como lo comenzó a hacer desde Roma enviando el edificio y retablo que está puesto de piedra en el altar con el rico y lucido sagrario de bronce y la imagen de Nuestra Señora que le donó Clemente VIII puesta en el tabernáculo⁴⁷.

Por su parte, el obispo de Málaga, don García de Haro y Sotomayor, aprovechando que desde 1596 ejercía la administración de la Casa de El Carpio⁴⁸, cubrió la iglesia conventual de Jesús Crucificado y estipuló la potestad de enterramiento privado del linaje de los Haro bajo su altar mayor⁴⁹. Si bien, hasta comienzos del siglo XVIII no se dota a la iglesia de la máquina arquitectónica lignaria y, vista la tardanza y como era de esperar, será por iniciativa de las religiosas allí reunidas, quienes por

⁴⁷ ACMDB, C. 1. *Libro de Hacienda*, fol. 270r.

⁴⁸ ADA, C. 81, nº 22. *Administración del Estado del Carpio por el obispo de Málaga, don García de Haro*, 1597.

⁴⁹ AGOC, C. 6.809, D.1. CJC, *Copia de escrituras*, 27/09/1796.

el general deseo que hay en esta comunidad de que se haga un retablo en la capilla de nuestra iglesia, y habiendo ahora la ocasión de haber traído el del Real Convento de San Pablo y estar aquí el artífice que lo ha hecho con conveniencia, será de mucho quebranto perder la ocasión mayormente teniendo la madre sor Isabel de Aguayo prestados del convento 11.000 r., los cuales dice los cede para este efecto solamente y asimismo los 5.658 reales que se le debían y cedió al convento⁵⁰.

En 1705 se autoriza por el provincial de Andalucía el gasto en dorar el retablo, saliendo una vez más del peculio particular de algunas religiosas⁵¹; y cuatro años más tarde dieron «1.338 reales 23 maravedíes a don Pedro Cobaleda y con dicha cantidad se le acaban de pagar los 2.000 ducados que importó el dorado del altar mayor; digo el retablo sin las imágenes y el sagrario que esto lo pagaron diferentes religiosas por su devoción»⁵².

La implicación de las religiosas en estos espacios principales de devoción queda demostrada en los fondos documentales⁵³, así como también muy especialmente la de los bienhechores y de los frailes confesores, que tras largos periodos de servicio a la comunidad deseaban tener sepultura en la iglesia conventual, por ello se ocuparon de enriquecer de algún modo estas capillas o altares⁵⁴.



Fig. 6. *Expositor con Niño Jesús soñando la Pasión*. Monasterio de Santa María de Gracia, locutorio de la hospedería. Foto del autor.

⁵⁰ AFNSR, C. 4, Lib. 2. CJC, *Libro de consultas*, 19/05/1702.

⁵¹ *Ibidem*, 10/08/1705.

⁵² AHPCO, Clero, Lib. 1.450. CJC, *Libro de cargo y data*, 30/10/1709. A Cobaleda se le documenta como *maestro dorador y principal fiador* en el contrato que Teodosio Sánchez de Rueda firmó en 1713 para la ejecución del retablo y cúpula de la capilla de San Acacio de la catedral cordobesa. Raya Raya, M^a Á. (1987), *op. cit.*, p. 65.

⁵³ *V.gr.* AGOC, C. 6.818, D.1. CSMG, *Inventario de bienes*, 21/02/1837; C. 6.810, D.1. CJC, *Inventario de alhajas*, 25/02/1837. C. 6.806, D.1. CMD, *Inventario*, 20/07/1912.

⁵⁴ *V.gr.* ACMDDB, C. 1. *Libro de hacienda*, ff. 300-333v.

Los expositores o urnas están abundantemente referidos en la documentación conventual, por cuanto en ellos se disponían las imágenes devocionales que recibían culto particular en las celdas a modo de retablo y que, una vez que pasaban a formar parte del patrimonio conventual, tanto las imágenes como las urnas se ubicaban en los claustros y corredores para veneración de toda la comunidad. Otras veces, las imágenes eran dispuestas en hornacinas o cubículos practicados en los muros de las distintas estancias conventuales, desarrollándose en ellos una aplicación ornamental que aún hoy perdura en Santa María de Gracia, pese a ser un monasterio de relativa nueva planta. (Fig. 6)

4.2. Escultura devocional

Las referencias extraídas de los fondos documentales nos informan de la profusión de imaginería devocional que poblaba los conventos. Conocidas ya las vías de atesoramiento artístico, procedemos ahora a señalar qué tipologías, materiales e iconografías son las más abundantes⁵⁵. Más parcas se muestran las fuentes señalando su autoría u origen, pues rara vez se refieren a la localidad de origen (Córdoba, Sevilla, Granada o Montilla), en tanto que solo hemos advertido una contribución a su autoría⁵⁶.

4.2.1. Niños

Venía siendo habitual que cada monja tuviese en su celda una imagen del *divino infante*, un *sanjuanito* o una *virgen niña*; unas veces por haberle sido regalada como recuerdo de profesión, otras por haberla adquirido de modo particular. Sea cual fuere el caso, estas esculturas de pequeño tamaño eran muy estimadas por las monjas, a la vista del gran número de ejemplares que se relacionan. Generalmente se trata de figuras desnudas de niños, a que las revisten con ricas telas, alhajas y aderezos de lo más variopinto. (Fig. 7) En ocasiones poseen un vestuario que utilizan de acuerdo

⁵⁵ Entresacamos por su valor testimonial a este arte: «Imágenes: Una de Santo Domingo de vestir. Una de Ntra. Sra. del Rosario. Un crucifijo con su capilla de color ébano. Otro crucifijo tamaño natural de madera con dosel de seda encarnado. Un Santo Domingo pequeño de madera. Un San Pedro Mártir de piedra. Dos imágenes de Santa Ana y San Joaquín. Un San José de vestir. Otro San José de vestir. Una imagen de Ntra. Sra. de la Piedad. Un Niño Jesús de vestir. Una Santa Rosa de vestir tamaño natural con el Niño Jesús en los brazos. Un Señor de la Humildad de talla. Una imagen de Ntra. Sra. del Rosario dentro de una urna. Una Santa Catalina de Sena de vestir con su urna. Una Virgen de los Dolores pequeña de vestir con su urna. Otra Virgen de los Dolores pequeña de vestir con su urna. Un Santo Domingo de vestir. Dos Niños Jesús de vestir. Un San Martín de barro. Un Niño Jesús de alabastro recostado en un corazón. Otro Niño Jesús de vestir. Otro Niño Jesús de vestir sentado en un sillón dorado. Otro Niño Jesús de vestir en un sillón de nogal. Otro Niño Jesús de vestir en una urna. Otro Niño Jesús de vestir en una urna. Otro vestido de Nazareno. Un San Juan Bautista de singular mérito. Un Santo Rostro de singular mérito de relieve en tabla. Una Santa Ana de relieve de barro cocido de mérito. Un crucifijo de marfil con su urna de madera dorada. Un crucifijo de madera. Otro crucifijo en la sacristía. Otro crucifijo en la sacristía de marfil con peana de madera negra. Un Niño Jesús con su urna dorada. Otro Niño Jesús con su urna dorada y en mesa colocado en la nave de la iglesia. Una Santa Catalina de medio metro de madera. Un Ecce-Homo de medio cuerpo». AGOC, C. 6.806, D.1. CMD, *Inventario*, 20/07/1912, ítems 206-245.

⁵⁶ Juan Cayetano de la Rosa, vecino y jurado de la villa de Cabra, hizo «gracia y donación al convento de religiosas de San Martín de esta villa [...] de una imagen de cuerpo entero de nuestro amabilísimo Jesús en el paso de la Oración del Huerto que es mía propia que la costee como se prueba y justifica de la escritura que a mi favor otorgo don José Ximénez de Valenzuela profesor en esta villa de las artes de escultura y pintura en ella el día 12/06/1709 ante el presente escribano [Andrés Portillo y Santaella], persona que hizo y formó dicha santa imagen a que me remito, con una túnica de terciopelo morado carmesí con encaje de oro y plata fina [...] Unas potencias de plata de martillo. Una palma de madera tallada dorada con un Ángel que todo toca y pertenece al culto obsequio y veneración». AGOC, C. 6.803, D.11. CSMLL, *Escritura de donación*, 11/03/1746.

con el tiempo litúrgico, y al que a veces acompaña una completa panoplia de objetos pasionistas. También se extiende la documentación sobre el material del que estaban realizadas estas esculturas de bulto. Hubo esculturas del *Niño Jesús* de alabastro, barro o de metal, si bien estaban excluidas de la concesión de indulgencias «las imágenes de plomo, barro u otro débil material»⁵⁷. Los de talla son los más numerosos, algunos de ellos con posibilidad de articulación de sus extremidades, lo que facilita modificar sus actitudes o poderlos alojar en los brazos de otra imagen. Escuetas referencias al origen de algunas piezas sugieren que fueron realizadas en talleres locales o cercanos, pudiendo llegar a señalar, como mera hipótesis de partida para una futura investigación, la autoría de las imagineras María Feliz y Luciana de Cueto, quienes verían notablemente incrementado su catálogo de piezas atribuidas con los *niños* que se conservan en Santa María de Gracia por su indudable paralelismo estilístico⁵⁸.



Fig. 7. *Niño Manifestador*. Su vestuario contempla una gran variedad de piezas, desde el algodón y lino para las de interior, a la seda bordada con hilos de plata y oro con labores de pedrería. La peana y urna decorada con rocalla dorada completa su escenografía. Monasterio de Santa María de Gracia, locutorio de la hospedería. Foto del autor.

4.2.2. Cristológicas

Los inventarios y relaciones de obras constatan el alto número de imágenes de *crucificados* de pequeño formato, lo que señala su utilización privativa en los *altaricos* de las celdas, muchos de ellos haciendo alusión también a la urna donde se veneran. Dentro de la iconografía cristológica destacan sobremanera los crucificados de marfil (Fig. 8), que fueron más numerosos de lo que a priori cabe suponer, encontrándose un buen número de ellos en Madre de Dios y Jesús Crucificado, ambos de fundación altonobiliaria y más proclives a recibir este tipo de donación vía regalo de profesión o como obsequio a la comunidad. Tienen igual cauce de ingreso los pequeños *Cristos* de talla en madera, que fueron más numerosos si cabe; mientras que los de plata tuvieron como destino principal el altar. Los

⁵⁷ AFNSR, C. 2, Lib. 7. CSMG, *Solicitud de indulgencias*, 22/02/1757.

⁵⁸ Estas esculturas montillanas son deudoras de un estudio riguroso de su obra, dada su incuestionable calidad técnica y estética, pues la única y somera referencia bibliográfica hasta el momento la ofrece Jiménez Barranco, A.L. (2000). *Las Cuetas. Vida y obra*. Montilla: Ayuntamiento.

Ecce Homo de medio cuerpo y tamaño natural tienen cabida en el patrimonio conventual, documentándose su existencia en distintos conventos, entre los que cabe destacar una excepcional pieza que conserva Santa María de Gracia. Por su lado, los crucificados de tamaño cercano al natural son referidos por la documentación principalmente en el contexto de un altar o capilla.



Fig. 8. *Crucificado*, marfil, siglo XVII, 68'4 x 37 cm, monasterio de Santa María de Gracia, despacho prioral. Procede del convento de Jesús Crucificado. Foto del autor.

4.2.3. Mariológicas

Numerosísimas son las referencias a las representaciones de la Virgen María en los fondos consultados. Los más abundantes son los que aluden a la por antonomasia advocación dominica del Rosario, así como también las *Dolorosas*, que fueron imágenes de vestir pródigas en los altares conventuales, tanto de índole particular como comunitaria. A ellas se refieren las fuentes documentales como engalanadas con alhajas de oro y plata y revestidas de ricas telas y bordadas con engastes de pedrería. La iconografía de la Virgen Apocalíptica la refiere la documentación con el apelativo de *la Concepción*. No hemos encontrado alusión alguna que sugiera su tamaño, salvo cuando se refiere a *una vara de estatura*, lo que nos hace intuir una utilización devocional individual por el desapego que los dominicos tuvieron hacia esta concreta iconografía mariana durante época Moderna.

4.2.4. Hagiográficas

Muy numerosas son las referencias a obras escultóricas que representan el santoral dominico y, como no podía ser de otro modo, con Santo Domingo de Guzmán a la cabeza de efigiados. Las imágenes de talla completa son por lo general de reducidas dimensiones, mientras que las de vestir representan al santo de tamaño natural, y, según la costumbre, acompañado de San Francisco cuando se efigian en un retablo mayor.

El santoral masculino se engrosa en la escultura conventual especialmente con Santo Tomás de Aquino, San Pedro Mártir de Verona, San Jacinto de Polonia, San Martín de Porres, y desde comienzos del siglo XVIII fray Francisco de Posadas, que su condición de confesor y beato cordobés prodigó su presencia en los altares de las dominicas cordobesas. San José también es frecuentemente representado en escultura de bulto y casi siempre junto a la figura de un *niño Jesús*. Por su parte, el santoral femenino dominico se encuentra efigiado suficientemente con Santa Catalina de Siena y Santa Rosa de Lima, en tanto que únicamente encontramos notas dispersas sobre esculturas de la beata Juana de Aza, madre del padre de la Orden. (Fig. 9)



Fig. 9. Detalles del retablo mayor del convento de Corpus Christi, reaprovechado en monasterio de Santa María de Gracia. Relieves de Santa Catalina de Siena y Santa Rosa de Lima (ambas 60 x 52 cm) y esculturas de bulto de San José con el Niño (58 x 36 x 20 cm) y Santo Domingo de Guzmán (64 x 37 x 21 cm). Fotos del autor.

4.3. Patrimonio pictórico

Como en la escultura, otro tanto ocurre con el patrimonio pictórico de los conventos de dominicas cordobesas, pues, salvo excepciones, poco se conoce de los autores del numerosísimo catálogo de obra que se recoge en la documentación. Ya hemos visto cómo gran parte del grueso patrimonial artístico procede de las propias celdas del convento, bien por donación o por expolio, siendo una vía inestimable en el atesoramiento pictórico. En relación con las obras de esta procedencia, podemos intuir que se trataba de pinturas de un formato no muy grande, con iconografía pasionista y sobre todo mariana, y que su lugar postrero en las relaciones de bienes señala su escasa complejidad iconográfica y valor. Tan solo un expolio a finales del XVIII refiere en primer lugar la valoración de las pocas pinturas de

una monja difunta en 200 rs., lo que nos da a entender una posible calidad técnica o compositiva⁵⁹.

Madre de Dios de Baena destaca de todo el elenco pictórico conventual por la calidad de su obra, en buena parte traída desde Italia por los V duques de Sessa tras su embajada ante la Santa Sede. La materialización de la capilla mayor conventual como patronazgo del linaje ducal favoreció su dotación ornamental y de ella aún hoy sigue haciendo gala este cenobio. Cobres de pintores flamencos establecidos en Roma con escenas de la *vida de la Virgen* y la serie pintada de la *Solitud sive Vitae Patrum Eremiticolarum* (Fig. 10), lienzos flamencos, *bassanescos*⁶⁰ y de otras escuelas españolas del XVI se agolpan en un original retablo pictórico que ha sobrevivido a innumerables vicisitudes. Su coro conserva un inédito e interesantísimo retablo pictórico de la escuela cordobesa del quinientos necesitado de estudio⁶¹; en tanto que del *Santo Tomás escribiendo* de Zurbarán que en 1905 pidió el Ministerio de Instrucción Pública para la exposición madrileña del pintor⁶², nunca más se supo.

Por otra parte, parece del todo probable que el origen de las tablas del renacimiento cordobés adscritas al convento de Corpus Christi⁶³ procedan de Jesús Crucificado, vista la remoción y traslado de obras de un convento a otro a partir del siglo XIX. También parece proceder de Jesús Crucificado la tela de *Rebecca y Eliezer en el pozo*, que aquí relacionamos con Domenico Fiasella, *il Sarzana*, por cuanto el Beato Posadas comparó a la hija de los marqueses de Escalonias con la matriarca bíblica en el sermón de su profesión en este convento⁶⁴. De Santa María de Gracia la documentación manejada ratifica la autoría de Juan Luis Zambrano en el lienzo de *la Anunciación* que ocupaba su retablo mayor⁶⁵. Sobre el resto de las pinturas que hoy se conservan en los dos conventos activos de dominicas en Córdoba los documentos guardan silencio.

⁵⁹ AFNSR, C. 10, Lib. 3. CSMG, *Libro de gastos de funeral*, 22/03/1796.

⁶⁰ Ruiz Manero adscribe sendas obras de la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los Reyes Magos* al «taller de alguno de los Bassano». Si bien, esta última es una copia fiel de la obra homónima de Francesco Bassano del Museo del Prado, nº 33. Ruiz Manero, J.M. (2011). *Los Bassano en España*. Madrid: FUE, p. 366; Falomir Faus, M. (2001). *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Museo del Prado, p. 163.

⁶¹ La única referencia en Ramírez de Arellano, R. (1904): *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba* [Manuscrito], fol. 1.417.

⁶² Viniegra, S. (1905). *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

⁶³ Pérez Lozano, M. (1997). La pintura en el antiguo convento. En A. Villar Movellán, *op. cit.*, pp. 235-265.

⁶⁴ BNE, VE/188/13, *Sermon predicado* [por el beato Francisco de Posadas] *en el convento de Jesus Crucificado en la solemne profesion que hizo la Madre Soror Cathalina Iosepha de Jesus Maria*, 14/10/1697.

⁶⁵ Ya fue sugerida su autoría por Raya Raya, M.A. (1984), *op. cit.*, algo que nosotros corroboramos con más referencias noticiosas extraídas del mismo documento en su fol. 59r y no recogidas por esta autora. Así también, contrastamos esta información en AGOC, C. 6.820, D. 1. CSMG, *Cuentas de bienes*, 20/05/1639, ítem 69: *Pintor*.



Fig. 10. Nueve de los treinta óleos sobre cobre que hemos atribuido a Jan I Brueghel y Paul Bril y su entorno, inspirados en la serie grabada *Solitudo sive Vitae Patrum Eremicolarum*, de Maarten de Vos y abiertas por los hermanos Sadeler. 17'5 x 33 cm aprox. Convento de Madre de Dios de Baena, capilla mayor conventual. Fotos del autor.

Numerosas referencias se hacen de las *láminas enmarcadas*⁶⁶ pero ninguna sobre su naturaleza, y la mayoría de las veces tampoco se indica su iconografía. Cuando sí lo hacen, señalan que la imagen de Santo Domingo de Guzmán vistió profusamente las paredes de las celdas, abundando la escena milagrosa en Soriano; y como en escultura, las santas más representadas son Santa Catalina de Siena y Santa Rosa de Lima, como paradigma de santidad. Amén de la particular devoción que cada religiosa tuviera, observamos que con la pintura se generaliza más el culto a iconografías que son propias de otras órdenes, dando cabida de manera especial al santoral franciscano, carmelitano y jesuítico.

4.4. Orfebrería

Pocas piezas del rico patrimonio orfebre de los conventos aquí estudiados se encuentran incluidas en la bibliografía ocupada de este enraizado arte en Córdoba, sobre todo si lo comparamos con el patrimonio argentífero atesorado por otras comunidades religiosas femeninas cordobesas, a la vista de las referencias manejadas en los archivos. Como ya hemos aludido, la propia naturaleza de las obras obligaba a llevar, cuanto menos, un relativo control de las pertenencias, lo que nos ofrece numerosísimos apuntes que aluden a todos los aspectos de estas piezas por la facilidad de su convertibilidad en moneda corriente⁶⁷.

4.4.1. Ajuar doméstico

La documentación nos vuelve a descubrir la utilización privada por parte de las sores de objetos de uso cotidiano realizados con materiales nobles. Por un lado, el uso privativo de determinado ajuar de plata se evidencia sobre todo en los *libros de expolios* con la posesión de piezas para el servicio de mesa: cubiertos, azafates, bandejas, chocolateras, candelabros...; aunque también pequeños crucifijos y pequeñas esculturas de carácter devocional, así como las alhajas y aditamentos de estas cuando son de talla⁶⁸. La posesión de elementos de plata indudablemente implicaba la consideración de prestigio dentro de los muros conventuales, pero también una garantía de pago de los gastos derivados por enfermedad o los sufragios pretendidos tras la muerte⁶⁹. Serían las prioras las que más interés tuvieron en dejar memoria de

⁶⁶ La indefinición sobre la aplicación del término *lámina* sugiere ser identificado como plancha de cobre de tamaño más o menos estandarizado, según Aguiló Alonso, M.P. (2010): El papel de los mercaderes en el comercio de arte entre España y los Países Bajos. En: Crespo Solana (coord.). *Comunidades transnacionales: colonias de mercaderes extranjeros en el mundo atlántico (1500-1830)*. Madrid: Doce Calles, pp. 209-249.

⁶⁷ Sirva como ejemplo lo advertido en AFNSR, C. 5, Lib. 3. CJC, *Libro de posesiones*, 07/01/1667: «Memoria de la plata de servicio de la iglesia, de la que el convento tiene y las alhajas de sacristía, pesada toda por Diego de Contreras, platero, en la portería de este convento con asistencia de la priora, depositarias y el mayordomo Francisco de Salas [...] va puesta cada pieza lo que pesa y las señas que tiene por lo que pueda suceder y de faltar alguna pieza que se sepa este mismo año sea de rezo y limpio y bruño.»

⁶⁸ *V.gr.*: entresacado del *inventario realizado a sor Rafaela de Sousa por quebrantamiento de clausura*: «un San Rafael con diadema, vara, pez y juramento todo de plata y su pie de ébano». AGOC, C. 6.827, D.I. CRC, fol. 21r, 12/06/1808.

⁶⁹ *V.gr.*: «Las madres sor Agustina y sor Jerónima de las Casas Deza, hermanas que profesaron en este convento el año de 1665, dotaron una misa cantada con sermón en la iglesia de dicho convento en el día octavo del Corpus [...] Fue su capital solamente de 100 ducados de vellón en plata labrada que tenían dichas religiosas, conviene a saber una fuente y salvilla de plata que importaron la dicha cantidad [...]». AHPCO, Clero, Lib. 23. CJC, *Protocolo de la hacienda*, 1765, fol. 404v.

su cargo con la donación de alguna pieza de material noble, pero, además, otras muchas anotaciones nos señalan los esfuerzos particulares de tantas madres por aportar o participar en la adquisición de piezas de orfebrería para la sacristía, bien por vía de donación en vida, bien por legado *post mortem*.

4.4.2. Sacristía

Es en la sacristía donde se atesora la mayoría del patrimonio orfebre, viéndose principalmente favorecido por los esfuerzos de la comunidad, la participación individual de sus religiosas o por las donaciones procedentes de extramuros. La madre sacristana se encargaba de la custodia y limpieza de todos los ornamentos, y del ajuar para el servicio del altar y el ceremonial litúrgico, por lo que en ocasiones la documentación revela cierta predilección por ocupar este oficio, que podía tener implícitas obligaciones en determinados cenobios, pues según se desprende de ciertas informaciones: «la comunidad se obliga que luego haya profesado en este convento no se le repartirá en tiempo alguno oficio de sacristía ni otro alguno en que tenga que hacer más gastos que aquellos que esté obligada a cumplir en este contrato porque mediante esta condición ha tenido efecto»⁷⁰.

Por otro lado, la sacristía se ve favorecida principalmente por la comunidad, quien no solo surte de ajuar el altar mayor, sino también de la panoplia de piezas rituales para las distintas celebraciones, ofreciendo la documentación abundancia de apuntes con descargo de las arcas conventuales para estos menesteres. En otras ocasiones se renueva o adecua el ajuar litúrgico a nuevos gustos utilizando como materia prima la plata de piezas anticuadas o en mal estado⁷¹. Tampoco son despreciables las aportaciones de arte orfebre que el convento recibe en forma de donación de patronos y bienhechores, pues el establecimiento de capellanías lleva implícito en ocasiones el uso de un ajuar específico y privativo para estas celebraciones, el cual se custodia en la sacristía conventual⁷².

4.4.3. Reliquias

Suscitar el fervor y perpetuar en la memoria colectiva el favor divino atesorado entre los muros conventuales requiere, cuanto menos, un contenedor digno y apropiado para venerar todo aquello que se considera dotado de santidad. Nada mejor que los relicarios de plata o plata dorada, viriles de cristal, cajas de carey, marfil o engarzadas de piedras preciosas o filigrana para concitar la protección divina⁷³ (Fig. 11). En otro

⁷⁰ AFNSR, C. 3, Lib. 4. CSMG, *Carta de obligación y dote de sor Antonia de Luque y Leiva*, 23/10/1710.

⁷¹ V.gr: AHPCO, Clero, Lib. 4.021. CSMG, *Cuenta general dada...* (1797 a 1800), ítem 35.

⁷² V.gr: ACMDB, C. 1. *Libro de hacienda*, fol. 267r cuando se refiere a fray Martín de Córdoba, obispo Córdoba, quien tomó la capilla de Cristo en Madre de Dios dando para su capilla: «Una casulla de raso carmesí recamada de oro con todo su recaudo. Dos candeleros de plata y una cruz de cristal guarnecida de plata. Un cáliz y vinajeras de plata. Siete varas de tela de oro morada para un frontal. Y fuera de esto su señoría dio por escritura lo siguiente: Dos capas grandes de falda, una de tau y de oro con una cenefa de oro tirado de martillo con su capilla. Otra de raso blanco con una cenefa de oro bordada de canutillo que ambas costaron 1.600 ducados. Una casulla de raso blanco bordado de oro de canutillo con todo recaudo. Otra de tau y de oro con una cenefa de oro tirado de martillo con todo recaudo. Otra encarnada recamada de oro con todo su recaudo. Dos blandones grandes o candeleros de plata que costaron más de 500 ducados. Los otros dos hermanos de estos dio al convento de San Pablo de Córdoba. Una lamparita de plata. 1.800 reales para un atril. Tiene de valor lo que su señoría dio más de 4.000 ducados.» La escritura de donación dada en Cabra ante Gonzalo de Silva, 21/07/1580 en C. 5, *Documentos varios*.

⁷³ V.gr: AGOC, C. 6.806, D.1. CMD, *Inventario general*, 20/07/1912, ítem 194 a 205; AFNSR, C. 5, Lib. 3. CJC, *Libro de posesiones*, 01/10/1667; ACMDB, C. 1. *Libro de hacienda*, fol. 269r.

lugar nos hemos ocupado de la utilización y simbolismo de estas piezas en el convento Madre de Dios, donde se ejemplifica la sacra dimensión de estos elementos que intentan «demostrar la protección divina y la cercanía de los monasterios con Dios»⁷⁴.



Fig. 11. Relicario de Santa Rosa de Lima, plata y viril de cristal, alto: 221 mm, Ø pie: 81 mm. Inscripción: «En el año de 1788 la donó a este convento la M.R.M^e priora D^a Antonia Morales de los Ríos para colocarla en el altar del Señor del Perdón que también se costeó a expensas de la devoción de sus hermanos / Tiene auténtica». Fotos del autor.

4.4.4. Alhajas

Abundantes referencias a piezas de joyería y elementos de plata y oro se encuentran en la información manejada, casi todas ellas procedentes de religiosas que las donan a título particular. Su naturaleza es muy diversa: rosarios de coral o perlas, cetros y azucenas de plata. Diamantes, esmeraldas, rubíes y perlas eran engarzados en sortijas, pulseras o zarcillos para las imágenes de gloria. Coronas, puñales de plata y camafeos para las *Dolorosas*. Coronas de espinas, potencias y clavos de plata en los crucificados. Toisones de oro, báculos, estrellas y resplandores para Santo Domingo. Los orígenes de las joyas son, por lo general, donaciones de familiares o padrinos de profesión, que se conservan como garantía de pago ante futuras necesidades. Los *libros de expolios* dan testimonio de estas prácticas; otras veces son los *libros de consejo* los que nos muestran la benignidad de las religiosas cuando donan sus piezas preciosas como complemento del atuendo de una imagen o como realce de alguna destacada pieza orfebre. (Fig. 12) También los patronos de capellanías o bienhechores fueron vía de entrada de estos objetos, con ricos legados a la imaginería de vestir que poblaba los altares conventuales.

⁷⁴ Carmona Carmona, F.M. (2019), *op. cit.*, pp. 185-186.



Fig. 12. Custodia de mano u ostensorio con viril decorado de piedras preciosas y joyas reaprovechadas, alto: 68 cm, Ø pie: 26 cm. Marcas: 1830/PESQUERO; león hacia la izquierda; J/HELLER. Fotos del autor.

Concluimos asumiendo que quedan otras muchas artes y bienes muebles por referir, pero todas ellas no hacen sino abundar en la misma idea de sacrificio personal y comunitario para ensalzar la religión, la orden y la congregación a través de las obras artísticas. Tapices, bordados, cerámica, azulejería e instrumentos musicales sobresalen en los legajos consultados, si bien en menor número, pero con idénticos cauces de acceso e interés artístico en la conformación patrimonial de los conventos de dominicas cordobesas. Sirva, pues, esta muestra para evidenciar la consecución de los objetivos propuestos en un principio. Hemos intentado esclarecer los mecanismos y vías de entrada de obras de arte en los conventos; poner de manifiesto el impulso que el género femenino ha tenido en todo ello, tanto individualmente como de forma colectiva; y sobre todo, hemos advertido el enorme caudal informativo que para las Ciencias Humanas y Sociales suponen los archivos con documentación conventual.

Bibliografía

- Aguiló Alonso, M.P. (2010): El papel de los mercaderes en el comercio de arte entre España y los Países Bajos. En: Crespo Solana (coord.): *Comunidades transnacionales: colonias de mercaderes extranjeros en el mundo atlántico (1500-1830)* (pp. 209-249). Madrid: Doce Calles.
- Aranda Doncel, J. (1997). Trayectoria histórica del monasterio del Corpus. En Villar Movellán, A. (dir.) *El Convento de Dominicas del Corpus Christi de Córdoba. 1609-1992* (pp. 17-78). Córdoba: CajaSur.
- Aroca Lara, Á. y Cabrera Jiménez, J. (coords.) (1997). *La Pasión en la pequeña imaginería de Córdoba*. Córdoba: Ayuntamiento.
- Atienza López, Á. (2012). El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. Perspectivas recientes y algunos retos. En E. Serrano Martín (coord.). *De la Tierra al Cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna* (vol.1, pp. 89-108). Zaragoza: Institución Fernando El Católico.

- Benítez, F. (1995): *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*. México D.F.: Ediciones Era.
- Carmona Carmona, F.M. (2017a). El frustrado proyecto para panteón y sepulcro del duque de Sessa en Baena. *Archivo Español de Arte*, 90 (357), 19-30. <https://doi.org/10.3989/aearte.2017.02>
- Carmona Carmona, F.M. (2017b). Obra y proyectos del gran cantero Luis González Bailén. *Anales de Historia del Arte*, 27, 83-112. <https://doi.org/10.5209/ANHA.57483>
- Carmona Carmona, F.M. (2017c). Aporte a la Historia de la Provincia dominicana de Andalucía de fray Salvador Núñez, confesor del convento Madre de Dios de Baena. *Archivo Dominicano*, 38, 99-152.
- Carmona Carmona, F.M. (2018a). Origen y evolución arquitectónica de los conventos cordobeses de Madres Dominicas. *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 17, 25-42. <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i17.5439>
- Carmona Carmona, F.M. (2018b). Fray Juan de los Ángeles, compilador de los estatutos y letras apostólicas del convento Madre de Dios de Baena (Córdoba). *Archivo Dominicano*, 39, 117-157.
- Carmona Carmona, F.M. (2019). Parámetros nobiliarios y política de prestigio en el convento Madre de Dios de Baena (Córdoba). *Hispania Sacra*, 71(143), 175-193. <https://doi.org/10.3989/hs.2019.013>
- Cerrato Mateos, F. (2000). *Monasterios femeninos de Córdoba: patrimonio, rentas y gestión económica a finales del Antiguo Régimen*. Córdoba: Universidad.
- Dobado Fernández, J. e Yllescas Ortiz, M. (2014). *Córdoba ciudad conventual*, Córdoba: Ayuntamiento.
- Falomir Faus, M. (2001). *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Museo del Prado.
- Galera Andreu, P.A. (coord.) (2016). *Sebastianus*, catálogo de la exposición sobre el pintor Sebastián Martínez Domedel. Jaén: Diputación.
- Graña Cid, M^a M. (2010). *Religiosas y Ciudades. La espiritualidad femenina en la construcción sociopolítica urbana bajomedieval (Córdoba, siglos XIII-XVI)*. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos.
- Graña Cid, M^a M. (2012). Poder nobiliario y monacato femenino en el tránsito a la Edad Moderna (Córdoba, 1495-1550). *Cuadernos de Historia Moderna*, 37, 43-72. http://dx.doi.org/10.5209/rev_CHMO.2012.v37.39227
- Jiménez Barranco, A.L. (2000). *Las Cuetas. Vida y obra*. Montilla: Ayuntamiento.
- Jordano Barbudo, M^a Á. (2002). *El Mudéjar en Córdoba*. Córdoba: Diputación.
- Miura Andrades, J.M. (1988a). Las fundaciones dominicas en Andalucía. 1236-1591. En *Los Dominicos y el Nuevo Mundo. Actas del I Congreso Internacional* (pp. 73-100). Sevilla: Fundación Bartolomé de las Casas.
- Miura Andrades, J.M. (1988b). Las fundaciones de la Orden de Predicadores en el reino de Córdoba (I). *Archivo Dominicano*, 9, 267-372.
- Miura Andrades, J.M. (1988c). Beatas y beaterios andaluces en la Baja Edad Media: Su vinculación con la Orden de Predicadores. En E. Cabrera Muñoz (coord.). *Andalucía entre oriente y occidente. 1236-1492* (pp. 527-536). Córdoba: Diputación.
- Miura Andrades, J.M. (1989). Las fundaciones de la Orden de Predicadores en el reino de Córdoba (II). *Archivo Dominicano*, 10, 231-297.
- Miura Andrades, J.M. (2003). Milagros, beatas y fundaciones de conventos. Lo milagroso en las fundaciones dominicas desde inicios del siglo XV a finales del siglo XVI. En Álvarez, Buxó y Rodríguez (coords.). *La Religiosidad Popular* (vol. II: pp. 443-460). Barcelona: Anthropos.

- Olmedo Sánchez, Y.V. (2012). Bastiones de oración: arquitectura y espacios monacales femeninos en el Reino de Córdoba durante la Edad Moderna. *Tiempos Modernos*, 25, 40 pp.
- Pérez Lozano, M. (1997). La pintura en el antiguo convento. En A. Villar Movellán (dir.). *El Convento de Dominicás del Corpus Christi de Córdoba. 1609-1992* (pp. 235-265). Córdoba: CajaSur.
- Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, R. (1904): *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba* [manuscrito], Mandado formar por Real Orden de 20 de marzo de 1902. 2 vols. Consultado el recurso digital del Catálogo Bibliográfico del CSIC. Existe edición impresa en Córdoba: Diputación (1983).
- Raya Raya, M^a Á. (1984). Un cuadro de Juan L. Zambrano: La Anunciación del convento de Santa María de Gracia. *Apotheca*, 4, 177-186.
- Raya Raya, M^a Á. (1987). *El retablo barroco cordobés*, Córdoba: Monte de Piedad.
- Rivas Carmona, J. (1982). *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba: Monte de Piedad.
- Ruiz Manero, J.M. (2011). *Los Bassano en España*. Madrid: FUE.
- Serrera, J.M. (2001). La historia del coleccionismo y mecenazgo en la España Moderna. En B. Ares (ed.). *El Hispanismo Anglonorteamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, (tomo 2, pp. 1.431-1.452). Córdoba: CajaSur.
- Viniegra, S. (1905). *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.