

Mujeres de las élites y cultura artística en el ‘Museo Pictórico’ de Antonio Palomino¹

María Cruz de Carlos Varona²

Recibido: 5 de julio de 2019 / Aceptado: 23 de octubre de 2019

Resumen. El presente texto analiza la participación de las mujeres de las élites en la cultura artística de la España de la Edad Moderna a partir de las noticias contenidas en el *Museo pictórico y escala óptica* publicado en Madrid entre 1715-1724 por Antonio Palomino (Bujalance, Córdoba 1655-Madrid 1726). Una primera parte se ocupa de la presencia femenina en el *Museo* que, sin ser desde luego mayoritaria, aporta valiosas noticias en torno a las mujeres y la cultura artística europea del momento. La segunda parte se centra en las menciones a casos específicos de mujeres de las élites hispanas y analiza varios testimonios materiales conservados, combinando las referencias teóricas expresadas en el tratado con las huellas materiales de la producción artística de las mujeres de las élites en el pasado. Con ello se pretende reconsiderar el papel de estas mujeres, consideradas en la historiografía artística como una rareza exótica o como meras aficionadas, en la cultura artística de su tiempo.

Palabras clave: Antonio Palomino; ‘Museo Pictórico’; Cultura artística; Mujeres; Edad Moderna.

[en] High-born women and artistic culture in Antonio Palomino’s ‘Museo Pictórico’

Abstract. This text analyzes the participation of women from the social elites in the artistic culture of early modern Spain using the information contained in the *Museo pictórico y escala óptica*, published in Madrid between 1715-1724 by Antonio Palomino (Bujalance, Córdoba 1655-Madrid 1726). The first part looks at the presence of women in this treatise, which, while being comparatively limited, does nevertheless provide important information on women and the artistic culture of the time. The second part considers the specific cases of high-born women in Spain through an analysis of their preserved works, relating the theories expressed in the treatise to the material traces of their artistic production. In this way, the traditional view of these women as exotic rarities or as mere amateurs is questioned and the role of women in the artistic culture of their time reconsidered.

Keywords: Antonio Palomino; ‘Museo Pictórico’; Artistic culture; Women; Early Modern Period.

¹ Investigación realizada en el marco del proyecto HAR2016-79442-P (*Hacia Antonio Acisclo Palomino, teoría e historiografía artística del Siglo de Oro*). Agradezco a varios amigos y colegas la ayuda prestada durante la realización de este artículo: Peter Cherry, Nicolas Lyon-Caen, Frédéric Prot, Jorge Tomás y Luis Zolle y, muy particularmente agradezco a Santiago Martínez su amabilidad y paciencia. También quisiera agradecer a mis estudiantes de la asignatura de *Arte y Género* en la UAM y a los asistentes al seminario *Cultura artística y mujeres en tiempos de Clara Peeters* celebrado en la Escuela del Museo del Prado entre octubre y diciembre de 2016. En ambas sedes se expusieron de forma preliminar aspectos que aquí se publican y los comentarios, preguntas y críticas fueron de gran ayuda.

² Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia y Teoría del arte.
<https://orcid.org/0000-0001-8623-0365>
E-mail: mcruz.decarlos@uam.es

Sumario: 1. Mujeres artistas en el Museo pictórico y escala óptica. Apéndice. Bibliografía

Cómo citar: de Carlos Varona, M. C., Mujeres de las élites y cultura artística en el ‘Museo Pictórico’ de Antonio Palomino, en *Cuadernos de Historia Moderna* 44(2), 419-447.

En el prólogo a la primera edición de su aclamado *Old Mistresses*, dos figuras fundacionales de la historia del arte feminista, Rozsika Parker y Griselda Pollock, afirmaban categóricamente que las mujeres jamás habían estado ausentes de la práctica artística (*History of Art*) por más que así pudiera parecerlo a juzgar por la producción emanada de la disciplina académica que analiza mayoritariamente esa práctica (*Art History*). En su libro, para estudiar la participación de las mujeres en el arte no era primordial compilar listados de artistas como habían empezado a hacer una década antes las feministas norteamericanas, por esencial que hubiera sido esa compilación. Lo urgente a comienzos de la década de 1980, era recuperar las fuentes históricas en las que las mujeres *siempre* habían estado presentes para poner en evidencia a partir de ellas los cimientos de una disciplina concebida como una práctica fuertemente ideologizada³. Pese a los años transcurridos desde esta publicación y la oleada de estudios que siguió al surgimiento de la historia del arte feminista⁴, todavía es frecuente leer la sorpresa que causa la simple comparación entre las fuentes antiguas y una historiografía artística de la que las mujeres han estado por lo general ausentes y que, en nuestros tiempos tiende a “descubrir las”⁵.

Este artículo pretende analizar una de esas fuentes históricas, el *Museo pictórico y escala óptica* publicado en Madrid entre 1715-1724 por Antonio Palomino, con el objetivo de aproximarnos a la relación entre las mujeres de las élites y la cultura artística de su tiempo en la Península Ibérica durante la Edad Moderna. Un primer punto se dedica a la presencia en el tratado de artistas profesionales, prestando especial atención también a las palabras del tratadista sobre algunos géneros artísticos en particular. Un segundo apartado analiza el caso específico de las mujeres de las élites en la Península Ibérica y su participación en las artes de su tiempo, a partir de las menciones en el tratado y de otros ejemplos europeos. Además se analizan testimonios materiales que nos servirán para analizar la cultura visual y la enseñanza artística consideradas apropiadas en la educación de una mujer de las élites o la primera obra conocida de una de las “aficionadas” citadas por Antonio Palomino.

Los dos estudios que han analizado brevemente la presencia de mujeres en el tratado se han centrado en su tomo tercero, dedicado a las biografías de artistas, para analizar un aspecto de la relación entre las mujeres y las artes: la cuestión de la autoría o su papel en el ámbito que hoy denominaríamos creación profesional. Aunque no descuida este aspecto fundamental, mi propuesta analiza la presencia de las mujeres en todo el tratado, partiendo de la convicción de que la producción artística y cultural

³ Parker, R. y Pollock, G.: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres-Nueva York, Tauris, 2013 (1ª edición, Pandora Press, 1981)

⁴ Véase una muestra a cargo de la propia Pollock, G.: *Women, Art, and Art History: Gender and Feminist Analyses*, Oxford Bibliographies, DOI: 10.1093/obo/9780199920105-0034 (última revisión 10-5-2017).

⁵ Por ejemplo, Julia Dabbs afirma que “...it should be noted that more early modern women artists were recognized by their peers than by modern scholars”, en su *Life Stories of Women Artists, 1550-1800: An Anthology*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 12. De las noventa y cinco fuentes consultadas para la realización de esta antología, solo ocho no mencionan ninguna mujer artista.

en el pasado implicó más agentes, más espacios y más prácticas que los tradicionalmente considerados por la moderna disciplina de Historia del arte. Por esta razón, aspira a proponer una reconsideración del papel de estas mujeres, consideradas en la historiografía artística como una rareza exótica o como meras aficionadas.

1. Mujeres artistas en el *Museo pictórico y escala óptica*

El tratado de Antonio Palomino, erróneamente juzgado en numerosas ocasiones como la obra de un historiador moderno, carece todavía de un estudio de conjunto que valore aspectos como su complejidad, los préstamos de otros autores y los retos que plantea una obra en la que se resume la tradición hispana⁶. Sus *Vidas o Parnaso español pintoresco y laureado* sirven de apéndice a un tratado que analiza exhaustivamente la teoría y la práctica de la pintura, aspecto olvidado frecuentemente al utilizarse como si se tratase de una obra biográfica independiente. A la vez, es este tercer tomo la única parte que ha merecido un breve estudio de carácter general con ocasión de su traducción moderna al inglés⁷.

La presencia de las mujeres en el tratado ha merecido dos análisis, siempre centrados en el tercero de los tomos, esto es, las biografías de artistas. El primero es el que dedicó Mindy N. Taggard a La Roldana, una de las tres mujeres que merecieron una biografía independiente como los artistas masculinos. En ella Palomino relata la vida de la escultora en los términos más entusiastas, concentrando sus alabanzas en la escultura de Jesús Nazareno hoy en el convento de Clarisas de Sisante (Cuenca)⁸. El segundo es el más reciente de Julia Dabbs, que incluye también la biografía de Luisa Roldán por Palomino entre el casi centenar de fuentes que constituyen su antología de mujeres artistas en Europa entre 1550-1800⁹.

En los tres tomos del *Museo*, Antonio Palomino recoge noticias sobre cuarenta y cuatro mujeres¹⁰, de las que treinta y cuatro se englobarían en la categoría que denominaríamos artistas “profesionales”, entrando las nueve restantes en la de “amateurs” o aficionadas eruditas¹¹. Este primer dato es digno de resaltarse, dado que tradicionalmente se ha considerado que las mujeres incluidas en el *Museo* fueron en su mayoría miembros del segundo grupo y su presencia en esas páginas se justificaba por la pretensión del cordobés de reivindicar la nobleza del arte pictórico. Los datos demuestran, sin embargo, que la mayoría de las mencionadas tuvieron en la práctica artística su actividad principal.

⁶ Así lo pone de manifiesto Bassegoda, B.: “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, en *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Roma, Real Academia de España en Roma-SEACEX, 2003, pp. 89-111.

⁷ Ayala Mallory, N. (ed.): *Vidas. Antonio Palomino*, Madrid, Alianza, 1986.

⁸ Taggard, M. N.: “Luisa Roldán’s *Jesus of Nazareth*. The Artist as Spiritual Medium”, *Woman’s Art Journal*, 1998, pp. 9- 15.

⁹ Dabbs, *op. cit.* (nota 5), pp. 189-191.

¹⁰ Véase el “Apéndice” incluido al final de este artículo, al que se refieren los datos y números comentados a continuación.

¹¹ Hay que advertir lo problemático que resulta el establecimiento de categorías en este sentido; desde los criterios contemporáneos hemos incluido al nº 2 (Sofonisba Anguissola) entre las artistas “profesionales” pero Taggard, por ejemplo (*op. cit.* nota 8; p. 10) la considera entre las *amateurs* por su condición de dama de Isabel de Valois. En mi caso, he preferido englobar bajo la categoría de artistas profesionales a todas aquellas mujeres que son primordialmente conocidas por esta labor, independientemente de otras ocupaciones o del estamento al que pertenecieran.

Dejando aparte a un grupo de seis pintoras de la Antigüedad para cuyos datos Palomino, como veremos, recurrió al testimonio de Plinio el Viejo¹², el tratadista y pintor se centró en mujeres que trabajaron en la Edad Moderna, siendo la más antigua de las mencionadas Margarita van Eyck (nº 13) e incluyendo al menos a siete mujeres que seguían vivas al momento de publicarse el tratado¹³. Más de la mitad de las citadas habían nacido o estuvieron activas en el siglo XVII en los principales centros pictóricos europeos del momento: Italia¹⁴, Flandes¹⁵, Francia¹⁶ y la actual Alemania¹⁷. En lo que respecta a la Península Ibérica, pertenecían a los tres focos pictóricos más importantes: el cortesano¹⁸, el andaluz¹⁹ y el valenciano²⁰. Estos datos son importantes fundamentalmente por dos razones: Palomino trató a muchas de sus biografadas y manejó información actualizada –en muchos casos como veremos compartida con sus colegas teóricos europeos– y demuestran algo no por repetido suficientemente considerado: la participación de las mujeres en la producción artística estuvo generalizada en la Europa Moderna.

Esta generalización se extiende también a la diversidad de los géneros artísticos en los que trabajaron, prácticamente todos, y aquí es también necesario hacer una advertencia a los datos recogidos en la tabla: Palomino, escribiendo al fin y al cabo un tratado de pintura cuya finalidad principal es exaltarla como la principal y más noble de las artes, presenta como “pintoras” a artistas que fueron más conocidas en otros ámbitos artísticos. Tal es el caso de las recogidas con los números 14 (la escultora Properzia de’Rossi); 23 y 25 (las grabadoras Elizabeth Cheron y Anna Maria van Schurman) o el número 27, la entomóloga e ilustradora científico-botánica María Sybilla Merian. Las mujeres recogidas en el *Museo* trabajaron la pintura en numerosos y variados soportes; la escultura; el grabado; el dibujo y la ceroplastia. Dos de ellas además no solo practicaron la pintura sino que fueron maestras que enseñaron a otros este arte²¹.

Un porcentaje muy elevado, casi la mitad de las mencionadas (16 de 44²²) habían accedido a la profesión artística por parentesco familiar con maestros que mantenían abiertos talleres y eran hijas, hermanas o esposas de artistas. Esto es consistente asimismo con el panorama europeo, donde las limitaciones jurídicas de las mujeres para abrir y mantener negocios propios son bien conocidas²³.

¹² Números 29-35 incluidos.

¹³ Números 8; 11; 20; 26-28; 40; quizá también 10 y 22.

¹⁴ Números 3, 4, 5 (Cremona); 12 (Venecia); 14 (Bolonía); 16 (Florencia); 17 (Roma-Nápoles); 18; 19 (Nápoles), 20 (Roma).

¹⁵ Nº 13 (Gante); 25 (Colonia-Frisia); 27 (Frankfurt-Amsterdam).

¹⁶ Nº 23 (París)

¹⁷ Nº 24 (Augsburgo); 26 (Neoburgo); 28 (Nuremberg).

¹⁸ Números 2, 6, 21, 37 y 38

¹⁹ Números 36 y 39 (Córdoba); 40 (Sevilla); 41 (Córdoba-Sevilla), 43 (Sevilla-Madrid)

²⁰ Números 42 (Murcia) y 44 (Valencia).

²¹ Números 35 y 44. Sin duda este número se ampliaría de no habernos limitado a los datos ofrecidos por Palomino, por ejemplo María Sybilla Merian (nº 27) enseñó dibujo y bordado a numerosas discípulas en Nuremberg y Amsterdam.

²² De nuevo la dificultad de delimitar con seguridad el carácter “profesional” o no de las mencionadas me impide ser más precisa. Este número se ha calculado en base al total de cuarenta y cuatro mujeres e incluyendo pues a las nueve que consideraríamos “amateurs”.

²³ Desde el pionero artículo de Nochlin, L.: “Why have there been no great women artists?”, *Art News*, 1971; aportaciones más recientes y centradas en el caso hispano en Aranda Bernal, A. M.: “Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna”, en, *Roldana* (catálogo de exposición), Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre 2007, pp. 33-52.

La mayoría de las mujeres recogidas en la tabla que estamos comentando se mencionan en el primer tomo, dedicado a la *Teórica de la Pintura*, al final del libro II dedicado a *El curioso* y cuyo capítulo X se dedicó a los “Grandes príncipes y monarcas del mundo, y otras dignidades, señoras y mujeres insignes que han elegido el arte de la pintura, y de los escritores de ella”. Ya terminado en 1708, cuando recibió la aprobación del censor, no fue publicado hasta 1715. Según Ayala este libro segundo tenía por objeto demostrar la nobleza de la pintura, es decir, que Palomino introdujo a estas mujeres (como hemos dicho al menos nueve pertenecientes a estamentos privilegiados) por los mismos motivos que antecesores como Vicente Carducho y Giorgio Vasari, la demostración de la nobleza del arte de la pintura²⁴. Para hacerlo, sin embargo, Carducho no incluyó mujeres en su tratado, a diferencia del cordobés.

Solo tres de estas mujeres (números 2, 37 y 43) merecieron una biografía independiente en el *Parnaso Español* que constituyó el tomo III, como en seguida comentaré. El lugar donde fueron incluidas la mayoría de las mujeres y el expresivo título que encabeza el capítulo ha hecho que numerosos historiadores del arte hayan asumido como Ayala que esta era la única razón para su inclusión, cosa que como estamos viendo no es del todo cierta. Así, Dabbs señala que solo tres artistas fueron honradas con biografías, lo que pudo deberse a la falta de datos documentales sobre otras. Las tres fueron artistas de corte, lo que les concedió prestigio inmediato y validez como sujetos dignos de análisis histórico. A diferencia de la mayoría de sus contemporáneos europeos, Palomino solo menciona estas biografías y no dedica un espacio a hablar en general sobre la capacidad de las mujeres para la práctica artística y no incluye otro listado para defender su inclusión de mujeres en la parte biográfica del tratado²⁵. Sin embargo, como estamos viendo, sí se incluyeron otras mujeres, aunque en otros lugares del tratado y sí se discurió como veremos en los comentarios del tratadista acerca de las mujeres y la cultura artística de su momento.

Las únicas biografiadas fueron Sofonisba Anguissola (número 2) y sus hermanas (números 3 a 5 incluidos) aunque todas lo hicieron bajo la biografía de la primera; la escultora Luisa Roldán (nº 43) y una “Sofonisba Gentilescha” (número 37). Palomino menciona a esta artista como una miniaturista francesa llegada a la corte madrileña con Isabel de la Paz y fallecida en Madrid en 1587. Mindy N. Taggard consideró que se trataba de una identidad ficticia, compuesta por un híbrido entre Artemisia Gentileschi y Sofonisba Anguissola²⁶ y David García López señala que es Lázaro Díaz del Valle quien introdujo el nombre de “Gentilescha” a partir de un pasaje de los *Discursos* de Juan de Butrón²⁷. Pero ¿por qué aceptaría, sin más, alguien informado como Antonio Palomino a una artista de identidad oscura hasta el punto de dedicarle una biografía independiente de las tres que dedicó en su tratado a mujeres artistas? La respuesta, creo, es sencilla: se trataba de una artista de corte, como las

²⁴ Ayala Mallory, *op. cit.* (nota 7), p. 12).

²⁵ Dabbs, *op. cit.* (nota 5), pp. 189-191.

²⁶ Taggard, *op. cit.* (nota 8) p. 10.

²⁷ García López, D., *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de Pintores en España*, Madrid, FUE, 2008, p. 238: “Fue aquella mujer ilustre y famosa en este Arte que la Reina doña Isabel de Borbón, nuestra señora que está en el cielo, trajo de Francia a España y fue insigne en hacer retratos”. En nota 139 se aclara el origen en esta cita textual de Butrón: “Sofonisba, dama de la Reyna doña Isabel, que traxo de Francia, excelentissima en retratos” (Butrón, *Discursos apologéticos...*, 1626, fol. 121v.)

otras dos biografiadas y ello contribuía a su causa principal de la nobleza del arte de la pintura y, además, nadie podría acusarle de introducir datos falsos en su libro. La existencia de Sofonisba Gentilescha estaba recogida en las fuentes precedentes y no en cualquiera: ni más ni menos que en los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura que es liberal, de todos derechos, no inferior a los siete que comunmente se reciben* (Madrid, Luis Sánchez, 1626).

Otras mujeres, como puede comprobarse en el Apéndice, no fueron citadas ni en el capítulo X del libro II ni en biografía independiente, pero fueron incluidas en las biografías de artistas masculinos con quienes, como se ha dicho, tuvieron relaciones de parentesco²⁸.

La valoración que hizo Palomino de la labor de estas artistas es en líneas generales, positiva; de hecho el término que más se repite (hasta trece veces) al hablar de ellas en el tratado es “excelente”, seguido de la “muchacha estimación” en que sus contemporáneos tuvieron sus obras (cuatro veces) y las alabanzas a la “habilidad” con que estaban hechas (tres veces). Sin embargo, abundan también numerosos términos que implicaban una competencia manual de las artistas adquirida a través de la “aplicación”, “puntualidad”, “diligencia” y “cuidado”, cualidades que tendrían más que ver con una formación de carácter técnico y en absoluto teórico, con el ejercicio de unas virtudes, que con una educación artística de raíz académica. Es aquí donde el tratadista muestra de forma clara su inserción en una retórica común a sus colegas europeos, que como analizó Fredrika Jacobs para el Renacimiento italiano describen la práctica artística y sus resultados en base a claras connotaciones de género. Así, términos como *furia*, *sprezzatura*, *grazia*, *imitare*, *invenzione* reflejarían tanto la capacidad manual como la mente creativa del artista, mientras otros (*affettazione*, *diligenza*, *stento*, *ritrarre*²⁹) reconocen la buena práctica artesanal carente de inspiración y de actividad mental. Las primeras se asocian con hombres, tendentes a la melancolía creativa y ponen de manifiesto la *fierezza* y *sprezzatura* del *furor* inspirado. Los trabajos de las mujeres, de natural resistente a la melancolía y carentes de fuerza física, no solo demuestran la *diligencia* adquirida a través de constante esfuerzo, sino la *delicadeza* y *afectación* del toque femenino. Las excepciones, por supuesto, existen, pero en ningún modo afectan a los prejuicios de género firmemente establecidos³⁰.

En las biografías de Sofonisba Anguissola y de La Roldana Palomino empleó el término “eminente” para referirse a ambas artistas. Un término que también aparece en la biografía que su principal modelo, Giorgio Vasari, dedicó en sus *Vite* a la escultora Propercia de’ Rossi. El caso de La Roldana es enormemente interesante porque, pese a llamarle hasta en dos ocasiones artista “eminente”, su elogio se centró en dos cuestiones: la admiración que le produjo la contemplación del *Nazareno* (a lo que sin duda contribuyó el estudiado *atrezzo* dispuesto por el viudo de Luisa, el escultor Luis Antonio de los Arcos) y las supuestas cualidades personales de la artista, a quien describe como mujer de gran modestia y virtud. También la biografía de Sofonisba se centra particularmente en las virtudes de la pintora (cuidado, diligencia y puntua-

²⁸ Números 38 a 42 (incluidos) y número 44.

²⁹ *Ritrarre* implicaría la réplica meticulosa y sin alteración, mientras *Imitare* es el proceso de replicar con el ojo y la capacidad mental de perfeccionar todas las debilidades inherentes en el modelo. Solo esta segunda requiere de facilidad y *sprezzatura*.

³⁰ Jacobs, F., *Defining the Renaissance ‘Virtuosa’: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 89.

lidad) antes que en su obra artística en sí³¹. No es causalidad que en el texto dedicado a La Roldana lo que más destaque Palomino fuera el “pasma” y la admiración que le produjo la escultura. Pero, más que entender sus palabras en el sentido literal, lo que hace aquí el tratadista es común de nuevo a sus colegas europeos, que no pueden rehuir el hecho cierto de la existencia de artistas mujeres, de buenas artistas. Lo que sí pueden hacer es definir en sus textos dónde encuadrarlas y cómo debía definirse una mujer escultora, paradoja inconcebible en el orden establecido³². El texto de Palomino sobre La Roldana no debería entenderse, pues, como una rareza ibérica producto de un determinado contexto espiritual, sino como un ejemplo inserto plenamente en la retórica de la tratadística europea³³.

También es consistente con el contexto europeo la organización del tratado en lo que respecta a la inclusión de mujeres artistas. El modelo más evidentemente seguido por Palomino es Giorgio Vasari, quien en su primera edición de 1550 solo incluyó la vida de la “eminente” escultora Properzia de’ Rossi, añadiendo en la segunda (1568) comentarios y menciones a quince mujeres artistas más³⁴.

En los Países Bajos, es Karel van Mander (1604) quien sigue la tradición iniciada en Italia por Vasari y alegando falta de espacio no dedica ninguna biografía independiente a las mujeres artistas, si bien las cita ampliamente en las biografías masculinas. Sesenta años después Cornelis de Bie publica en Amberes su *Gulden Cabinet van de edele vry Schilder Const* y en él cita la vida de las hermanas Van Thielen (Theresia, Anna Maria y Françoise Catherina) mientras en un elogio previo menciona varias otras: Anna van Schurman, Catharina (sic) Peeters, Mademoiselle Vergouwen y otras tres hijas de pintores. Por fin entre 1700-1750 se publicaron en La Haya las obras de Arnold Houbraken, Jacob Campo Weyerman y Johan Van Gool. El primero menciona veinticuatro mujeres, de las cuales solo diez se registraron en el índice con su nombre propio; el segundo incluye otras veinticuatro, de las que solo diez tienen biografía independiente y el tercero cita catorce mujeres, dedicando solo a siete una biografía independiente³⁵.

El *Museo* comparte también otros elementos habituales en la tratadística europea de la época como la cita a las mujeres artistas de la Antigüedad (números 29 a 35 incluidos) en el mismo orden y esencialmente con los mismos datos con que figuran en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo³⁶.

³¹ Esta insistencia en las virtudes y en la moralidad como una condición exclusiva de las mujeres artistas, no de sus colegas masculinos, está también plenamente asentada en la tratadística de los Países Bajos; cfr. Tobé, E.: “Perles et princesses du pinceau: Femmes artistes dans trois recueils biographiques (1550-1800)”, en, van der Stighelen, K. y Westen, M. (eds.): *A chacun sa grâce: femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950*, Amsterdam, Ludion-Flammarion, 1999, pp. 59-67; p. 65.

³² Jacobs, *op. cit.* (nota 30), p. 17 para un excelente análisis sobre la presencia en la tratadística italiana de términos como “donesco” o “miracolo”. Los tratadistas hablan en numerosas ocasiones de mujeres “varoniles” como la pintora Elisabetta Sirani, consideradas en un espacio indefinido. Por ejemplo Paolo Pino en su *Diálogo de Pintura* (1541) las compara con hermafroditas.

³³ Así lo interpreta Taggard (*op. cit.*, nota 8) para quien en el relato del tratadista la autoría de Luisa sería sustituida por su condición de medium espiritual a través de quien actuaría Dios padre, el verdadero autor de la obra.

³⁴ Dabbs, *op. cit.* (nota 5), p. 11; sobre las concomitancias vasarianas de Palomino, Bassegoda, *op. cit.* (nota 6), p. 97.

³⁵ Véase sobre ello Tobé, *op. cit.* (nota 31).

³⁶ *NH* 35, 147-148: “Las mujeres también han pintado, Timarete, la hija de Micon, hizo una Diana que está en Éfeso, que pertenece a los más antiguos monumentos de la pintura, Irene, hija y pupila del pintor Cratinus, hizo una niña que está en Eleusis. Calypso, hizo un hombre viejo, y el charlatán Theodore; Alcisthenen, hizo un bailarín (¿acróbata?); Aristarete, hija y pupila de Nearchi, hizo a Esculapio. Iaia Cyzicena, doncella en su vida, trabajó en Roma en tiempos de juventud de Terentius Marcus Varro, pintó también a pincel cuadros, la mayoría retratos de mujeres:

Antes de pasar a nuestro segundo punto, conviene detenerse en otra de las mujeres citadas por Palomino. Se trata de la pintora, grabadora y crítica de arte francesa Elizabeth S. Cheron o, como él la llamó, Madame Le Hay (número 23³⁷). Autoras como Dabbs han señalado que el suyo es el ejemplo más temprano que conocemos de la crítica de arte publicada por una artista. En *La Coupe du Val-de-Grâce*, un poema de 1700, Cheron defendía la estética de Le Brun, su valedor para el ingreso en la Academie de France. Sus intereses teóricos también se difundieron en sus obras sobre dibujo (1706) y estampa (1710) y en la instrucción que ofreció a su hermana María y a sus sobrinas Úrsula y Juana de la Cruz³⁸. Palomino citó precisamente la primera de estas obras³⁹, publicada como vemos de forma contemporánea a su tratado, y es muy revelador cómo lo hizo. Como indica su título, el libro era una cartilla para enseñar a dibujar a partir de originales de Rafael Sanzio copiados por Cheron. Palomino obvió esta dimensión docente de la obra y se limitó a mencionarla como una recopilación de estampas grabadas por Cheron, a partir de la obra de un artista. Además, mencionó a Cheron como una celebridad en su momento –de nuevo aparece el asombro– y, pese a citarla de nuevo como “excelente” pintora de profesión le añadió otras habilidades similares para la música, la poesía y el grabado. Podría interpretarse que esta multiplicidad de habilidades loada por el tratadista impide reconocer en ella a una artista en términos de equivalencia y la convierte en alguien que practica distintas artes, sin realmente profundizar en ninguna. La convierte, en mi opinión, en una aficionada erudita como supuestamente lo fueron también las nueve mujeres a las que ahora dedicamos nuestra atención.

II.

Las nueve mujeres incluidas en este apartado fueron dos reinas consortes (números 1 y 11); tres nobles tituladas (números 7, 8 y 9); otras tres pertenecientes a la baja nobleza (números 10, 22 y 38), además de la dominica florentina Sor Plautilla Nelli (número 15). Limitándonos solo a la Península Ibérica, vemos que Palomino no incluyó ejemplos de un único estamento, sino que presentó distintas posibilidades, seguramente dando a entender que esta nobleza de la pintura estaba extendida en todas las escalas de la nobleza social.

Palomino dedicó el primer tomo de su *Museo* a la reina Isabel de Farnesio y abrió con otra reina consorte, María Luisa de Orleans, el elenco de mujeres citadas en nuestro ya conocido capítulo X del libro II de ese primer tomo. Ambas practicaron la pintura y de ello se conservan testimonios, si bien pertenecientes a muy diferentes

Está en Nápoles con una vieja en un gran cuadro, pero también hizo su propio retrato de un espejo. (148) No hubo mano en la pintura más rápida, fue tan hábil y supo tanto en cualquier momento, que sus obras se vendían mucho más caras que las de los dos más grandes retratistas de su tiempo, Dionisio y Sopilo, cuyas pinturas llenan las galerías. Olympia también pintó algunas cosas: pero nadie sabe otra cosa más allá de que Autobulus fue su discípulo”, Torrego, M^a. E. (ed.): *Plinio el Viejo. Textos de Historia del Arte*, Madrid, Visor, 1987.

³⁷ “Hoy es muy célebre en París Madame Le Hay, por excelente en la pintura de profesión; no siendo inferior en la poesía, música, y grabadura; pues de su mano es grabado el libro, que sacó a luz el año pasado de 1706 que anotaremos adelante...”

³⁸ Dabbs, *op. cit.* (nota 5), p. 349.

³⁹ *Livre à dessiner, composé de têtes tirées des plus beaux ouvrages de Rafael, gravé par Mademoiselle le Hay, présenté a Monsieur de Cotte, Intendant, & Ordonateur général des Bastiments, Jardins...Paris, 1706.*

estadios de sus vidas, como veremos. La dedicatoria a la entonces recién llegada Isabel de Farnesio⁴⁰ se centró en sus antecedentes regias, todas las mujeres de nombre Isabel que, como reinas o consortes, habían ocupado el trono de la Monarquía. Se prestó atención particular a antecesoras de la reina como María de Portugal y Margarita de Austria, ambas duquesas de Parma por su matrimonio. La segunda de ellas dio pie al tratadista a aludir a la peregrina “margarita” [perla] que ornaba la corona de la nueva reina, su afición al arte de la pintura, una de las máspreciadas “prendas” de la nueva soberana⁴¹. A nadie podría extrañar esta afición a la pintura pues Farnesio procedía de la ciudad cuna de una de las más esplendorosas escuelas europeas, entre cuyos miembros menciona el tratadista a Correggio y Parmigianino. La reina además había recibido de Palomino un regalo de bienvenida que este consideró acertado por tratarse de “un pronuncio de la real sucesión”: un *San Juan Bautista niño*, que la soberana se apresuró a colgar entre las obras de su colección. En la cita en el elenco de mujeres, Palomino alude de nuevo a la pintura como “prenda” de la reina, sin mencionar ningún tipo de práctica en particular. Como vemos, la pintura en el caso de Isabel de Farnesio se considera aquí una más de las virtudes personales que la distinguían y su afición a ella tiene un origen espontáneo e inevitable en el que su voluntad no parece haber tenido intervención alguna.

En el caso de una de las antecesoras de Isabel, María Luisa de Borbón (número 1) sí se nos informa de su práctica de la pintura de miniatura, según había confesado la propia reina al tratadista. Es el único caso junto con el de la duquesa de Béjar (número 7) en que se nos indica en qué género concreto se llevó a cabo esta práctica artística: en el caso de Teresa Sarmiento pintaba sobre vidrio, habiéndole mostrado también a Palomino una Virgen pintada por ella. A Béjar, dedicatoria del *Tratado de la Pintura Sabia* de fray Juan Ricci, Palomino la menciona de nuevo en la biografía del benedictino y son sus palabras las que nos informan de que la relación entre ambos se materializó en tres aspectos: la enseñanza del dibujo por parte del religioso; el aprecio de sus obras por parte de la duquesa, que tenía varias en su casa y el fomento de su labor intelectual al amparar la realización del tratado⁴². Una atención especial merece también la cita a M^a Guadalupe de Lencastre, duquesa de Aveiro a quien Palomino no citó como practicante del arte pictórico, sino como *connoisseur*, tal y como señaló Moura Sobral⁴³.

Sobre las restantes mujeres de este grupo mencionadas en el *Museo* no sabemos más que su práctica del arte de la pintura y en algunos casos (nº 10 y 22) su lugar de residencia/actividad, pero de lo que sí nos informa con puntualidad Palomino es de

⁴⁰ Palomino, A., *El Museo pictórico y escala óptica*, ed. Madrid, Aguilar, 1947 (reimpresión 1988) Tomo I, pp. 37-41.

⁴¹ El tratadista holandés Arnold Houbraken denomina en su tratado biográfico “la perla de Dordrecht” a la artista Margaretha Godewijk (Tobé, *Op.cit.* (nota 31), p. 61. La primera edición del libro de Houbraken (*De Grootte Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen...*) fue publicada en La Haya entre 1718-1721.

⁴² Palomino, *Op. cit.* (nota 40), T. III, p. 336.

⁴³ Palomino, *Op. cit.* (nota 40), T. I, p. 361: “La excelentísima señora, Doña Maria de Guadalupe, Duquesa de Abeyro [*sic*] no ha permitido falte en su universal comprensión la de la Pintura; cuya inteligencia acompaña con la de todas buenas letras, y pericia universal de lenguas”. De Moura Sobral, L., “María Guadalupe de Lencastre (1630-1715). Cuadros, libros y aficiones artísticas de una duquesa ibérica”, *Quintana*, nº 8, 2009, pp. 61-73; p. 64.

su linaje: la primera de ellas era la esposa de un caballero de Calatrava en Granada y la segunda pertenecía a una familia varios de cuyos miembros habían ocupado la presidencia de la Casa de la Contratación de Sevilla.

Es algo que contrasta con la información que hemos comentado en el primer punto sobre las denominadas artistas “profesionales”, en cuyo caso Palomino sí ofrece en ocasiones detalles sobre los géneros y técnicas pictóricas en que destacaron: como retratistas, grabadoras o escultoras. También difiere la terminología empleada para referirse a sus producciones artísticas, aunque la información que tenemos para el segundo grupo es mínima. Si en el primero, el término “excelente” es el que aparece más veces, en este solo lo hace en una ocasión, al hablar de la producción de Mariana de la Cueva (número 10). El único término que se repite más de una vez es el “primor” con que realizaron sus obras la duquesa de Béjar y la condesa de Villaumbrosa (números 7 y 9). La primera de ellas había pintado “muy bien” según el tratadista y en otras mujeres como su propia hermana doña Francisca (número 36) Palomino vio “habilidad” para el arte pictórico. Todos ellos son términos que implican una valoración de la presencia de estas mujeres en las artes en línea con la tratadística italiana al enfatizar cualidades técnico-manuales y valores asociados a las virtudes más personales de las interesadas: la meticulosidad y corrección con que se aplicaron al arte de la pintura. Algunas –Lencastre– lo combinaron con multitud de intereses al igual que otras figuras previamente mencionadas como Cheron y fueron igual de “peritas” en su conocimiento universal de lenguas que de pintura.

En relación con este grupo de mujeres pertenecientes a los estamentos privilegiados que se mencionan en el *Museo* aún habría otro dato de interés. Se trata de la reflexión del tratadista sobre un género artístico (la que denomina “pintura bordada”) con un marcado carácter de género, como demuestra particularmente el ejemplo de Isabel la Católica, cuya labor en este sentido le parece “virtuosa y loable”:

Es arte antiquísima y muy ilustre como favorecida y blasonada de princesas y señoras de mucha clase, haciendo de su ejercicio virtuosa y loable tarea, no solo para sus domésticos usos, sino para sagrados ornamentos, de que es buen ejemplo la serenísima Reina Católica de España, que con sus damas hacía erario de piedad el cóncave de su labor, para socorro de iglesias pobres⁴⁴.

Este vínculo de la pintura bordada con el género femenino no le resta, sin embargo, importancia en la jerarquía de Palomino, para quien se trataba de pintura, con todas las letras, porque “..lo es todo aquello que con delineaciones, y claro, y obscuro, representa cuerpos en superficie plana con los preceptos de la Optica”⁴⁵. Entre las mejores muestras de este arte se encontraba una efigie citada por el venerable Beda, bordada por la mismísima Virgen, representando un *Apostolado* con el Salvador. Palomino ofrecía esta noticia con la esperanza de que alcanzara la estimación de “los pintores y las señoras” y además se encargaba de recalcar, a partir de la vida de la Virgen por los santos padres Epifanio y Anselmo, entre otros, que no era este el único ejemplo de labor de manos de María en diversos soportes como lino, estambre y seda. A semejanza suya, otras mujeres regias como Santa Elena habían llevado a

⁴⁴ Palomino se apoya aquí en Johannes Scheffer, *Graphice: id est, de arte pingendi liber singularis*, Nuremberg, 1669. Palomino, *Op. cit.* (nota 40), tomo I, Lib. I, p. 125.

⁴⁵ Palomino, *Op. cit.* (nota 40), tomo I, Lib. II, p. 253

cabo obras notables como un *Ecce Homo* que se hallaba en su tiempo en la celda prioral del Escorial⁴⁶.

En no poca medida contribuirían a la nobleza de este arte sus regias practicantes: Isabel la Católica, Santa Elena y por encima de todas ellas, la propia Virgen María⁴⁷. Con todo, lo más destacable de la cita de Palomino es que su inclusión en el tratado de la pintura bordada se hace considerándola pintura a todos los efectos, como hemos visto⁴⁸. Desde el nacimiento de la Historia del arte como disciplina, técnicas como la pintura bordada se incluyeron entre las denominadas “artes menores”, al margen de los espacios académicos, en no pequeña medida por su asociación con las mujeres de las clases privilegiadas. Sin embargo, el bordado no estuvo vinculado mayoritariamente al espacio femenino hasta después de la Reforma –piénsese en el apreciado y carísimo *Opus Anglicanum* exportado a toda Europa y en cuya realización participaron hombres y mujeres– y, lo más importante para nosotros, no parece que esa vinculación con mujeres de las élites a finales del siglo XVII proporcionara motivos a los tratadistas artísticos para excluirlo de la jerarquía⁴⁹.

Es posible, partiendo de los ejemplos citados en el tratado de Palomino, establecer una tipología de mujeres de las élites que tuvieron una participación en la cultura artística de su tiempo. Es evidente que, independientemente del estamento social al que pertenecieran, las mujeres en la Edad Moderna no tuvieron la posibilidad de acceder a una formación académica reglada y su aprendizaje de la pintura se realizó de manera independiente. En el caso de las mujeres regias o miembros de la alta nobleza, fueron pintores los que se encargaron de esta educación; ya hemos mencionado el caso de Ricci y la duquesa de Béjar y, en el caso de las dos reinas consortes que se mencionan en el tratado, también sucedió así.

María Luisa de Orleans recibió su educación artística de un maestro cuyo nombre no conocemos con seguridad, aunque recientemente se ha apuntado que podría tratarse del dibujante y maestro del Delfín de Francia Israel Silvestre (Nancy, 1621-París, 1671). Precisamente en relación con estas lecciones, que la princesa recibiría cuando contara alrededor de diez años de edad, se conserva un precioso testimonio en la Biblioteca Nacional de España, el cuaderno que debió traer consigo tras su matrimonio con Carlos II⁵⁰. Gracias a él podemos saber qué tipo de educación artística recibió una mujer de condición regia en la Europa de finales del siglo XVII.

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ Sabemos que la dedicataria del tratado, Isabel de Farnesio, practicó entre diversos géneros la pintura bordada. Lavallo-Cobo, T., *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Fundación Caja Madrid, 2002, p. 76, reproduce un tapiz de la Virgen de los Desamparados realizado sobre cartón de la soberana.

⁴⁸ Otros tratadistas europeos como Joachim von Sandrart recogieron en la *Teutsche Academie* (vol. II, 1679) opiniones similares sobre la pintura bordada en su biografía de Maria Sybilla Merian (cfr. de Carlos Varona, M^a. C., “Género, autoría y autoridad en la empresa artística y científica de la Edad Moderna”, en Cabré i Pairet, M. y de Carlos Varona M^a. C., (eds.), *Maria Sybilla Merian y Alida Withoos. Mujeres, arte y ciencia en la Edad Moderna*, Santander, Universidad de Cantabria, 2018, pp. 27-45; p. 40).

⁴⁹ Véase al respecto Parker, R., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres-Nueva York, Tauris, 2010 (3^a ed.).

⁵⁰ Madrid, BNE, Dib / 15 / 68. 1 álbum (85 h.) Pluma, grafito, aguadas pardas y de colores sobre papel agarbanzado, 213 x 283 mm. Lo dio a conocer de Barcia, A. M^a., “Algunas obras artísticas de aficionados reales”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1906, pp. 31-41; (36-39), y ha sido expuesto en numerosas ocasiones”. Si supone mucha alteración, entonces que se quede como está. Recientemente la página web de la Biblioteca Nacional de España

La organización del cuaderno es sencilla: en la parte superior del recto de cada página el maestro realizó un dibujo que después copiaba, con trazos en ocasiones indecisos y balbuceantes, su joven discípula en la parte inferior. El vuelto de las hojas parece haber quedado reservado para tanteos que ayudaran a la princesa a soltar la mano y, quizá, preparar detalles que iban a dibujarse más adelante: por ejemplo la mujer que aparece en el folio 8v. alimentando animales de granja puede servir para preparar la que aparece haciendo lo propio en el folio 12r. Probablemente la discípula copiaría los motivos dibujados por el maestro de forma progresiva, como podría indicar el dibujo de una granja formada por dos edificios que aparece en la parte superior de una página. En la imagen inferior, M^a Luisa copió el dibujo, pero solo uno de los edificios, mientras en la tercera y última lo copió al completo y empezó a esbozar el segundo⁵¹.

A partir del f. 32r. la estudiante añadió a la tarea de copia la aplicación en los dibujos del maestro de las aguadas de color, con perceptible impericia en varios de los casos, en los que se ha traspasado claramente las líneas de contorno⁵². También en esta parte del cuaderno (f. 37r.) comenzaron a representarse figuras de frente, de perfil y de espaldas, lo que podría hacernos pensar que las lecciones empezaron a incluir desde entonces la representación de diferentes posturas y ángulos del cuerpo. Se incorporaron además retratos de busto frontales y de perfil, frente a las páginas anteriores donde solo se dispusieron figuras humanas en pequeña escala. Esta escala solo se altera en los folios finales del cuaderno, donde se incorporaron dos figuras de cuerpo entero y se incrementó el uso del grafito.

La temática de las escenas es más bien consistente a lo largo del cuaderno, en el que predominan las representaciones de idílicos escenarios campestres. Una inscripción en el f. 75r. alude a las *bocageres* o granjeras de los *bocages*, un tipo de propiedad agrícola delimitada por setos, característica del oeste de Francia, por lo que quizá es este el escenario que quiere evocarse en los folios del álbum⁵³. Estas escenas protagonizan los primeros treinta folios del cuaderno, cediendo el protagonismo a partir de aquí a figuras humanas que por su atuendo podrían quizá tratarse de personajes de la corte, como dueñas, e incluso la propia princesa, pues se distingue en el folio 29r. a una niña con una muñeca. Un nuevo cambio desde el f. 54r. empieza a mostrar escenas en principio más relacionadas con la vida que aguardaba a una mujer de la condición de María Luisa. Es representativo de ella una de las hojas (**Fig. 1**) donde encontramos tres grupos diferenciados: en el extremo izquierdo, una joven sostiene un pájaro sujeto por un hilo frente a una figura masculina que bien pudiera ser el encargado de custodiarlos, pues viste como un halconero y sostiene otra ave del mismo modo, mientras contempla a la mujer. En el centro, una criada peina a su señora frente a un tocador, mientras en la escena del extremo derecho se distingue lo

(<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/?ps=28hgvj1Nds/BNMADRID/247380693/9>, última consulta de 15-6-2019) señala la autoría de Silvestre, citando el trabajo inédito de Muñoz Esteban, N., *El álbum de dibujos de M^a Luisa de Orleans*. Trabajo de Fin de Master, Universidad Complutense de Madrid, Febrero 2017. No he podido consultar dicho trabajo.

⁵¹ BNE, Dib / 15 / 68, f. 8r.

⁵² Se pueden comparar las aguadas en el folio citado con las existentes en los primeros folios del álbum como el 10r., aplicadas por el maestro.

⁵³ *Ibidem*, f. 75r.: En la parte superior derecha, junto al número: “Nimfete bocagere qui va par toute la terre niche-te dans tous les coeurs” y arriba en letra más pequeña: “Princesse niche-te”. La traducción sería “Una ninfa del bocage que va por el mundo entero, anidándose en todos los corazones”. Barcia (*Op.cit.*, nota 47), p. 37 lee: “Une bocagere qui va par toute la terre niche-te dans tous les lieux” // “prinsesse niche-te”.

que parece una escena de puerperio, donde tres mujeres y una niña rodean la cama en que se encuentra una mujer. Dos de ellas son criadas que portan paños y alimentos, mientras la tercera mujer y la niña visitan a la mujer en cama.

Fig. 1. Artista sin identificar, Escenas del cuaderno de dibujo de María Luisa de Orleans, c. 1672. Pluma, tinta parda y aguada de color sobre papel, 213 x 283 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib / 15 / 68, f. 64r.



Como vemos, se trata de un tipo de enseñanza basada en la copia y en la repetición de modelos, de manera que permitiera a la princesa adquirir, vía la constancia y disciplina que mencionan los tratadistas, soltura y destreza como dibujante. No se detecta en las páginas del álbum ningún intento de fomentar la creatividad de la discípula; solo que aspire a repetir con cierta habilidad aquellos modelos que se le suministran. De hecho, varios autógrafos que jalonan el álbum darían a entender que ni siquiera se destinó a un uso exclusivo, sino que se usó indistintamente para que la princesa soltase la mano en el dibujo pero también en la escritura⁵⁴.

En segundo lugar, la escala de las figuras y arquitecturas representadas parece indicar que María Luisa de Orleans fue encaminada a trabajar en el ámbito de la miniatura desde sus primeros estudios artísticos. Recordemos que Palomino señala que la reina “...pintó de miniatura, lo cual supe yo de Su Majestad misma...” Parece inevitable pensar que se le destinara a ello quizá por considerarlo una técnica especialmente apropiada para mujeres, por tratarse de un medio que no requería una educación académica y que, además, permitía el despliegue de ese primor, atención al detalle y delicadeza que los tratadistas atribuyeron a la producción artística de las mujeres. De hecho, el álbum carece de dibujos académicos, a excepción de dos ejemplos: en el f. 2r. un dibujo de las proporciones del rostro y en el 49r. un fragmento de ojo como los incluidos en las tradicionales cartillas de dibujo.

Un tercer aspecto de gran interés, sin duda, y en el que no podemos entrar aquí, sería el relativo a la temática de las escenas, que despliegan la cultura visual considerada apropiada en ese momento y lugar para una mujer de las élites. No se trataba de enseñar a dibujar a quien jamás podría acceder a una carrera artística, cuanto de aprovechar los

⁵⁴ En ff. 1v.; 4r.; 6r.; 27r.; 60r.; 75r.; 76r.; 78r. La mayoría de estos autógrafos consistieron en el nombre de la princesa, además de los citados en la nota anterior y en algún caso (f. 76r.) días de la semana.

medios visuales e incorporarlos a la educación de los regios vástagos⁵⁵. Escenas de bucólica y alegre vida campestre alternan con ocasionales imágenes en las que se va instruyendo a la princesa en sus futuras responsabilidades como mujer de corte (**Fig. 1**), con alusiones más o menos oficiales a la realeza, como los dos bustos regios de perfil que se distinguen en f. 41r. En este punto, es interesante el contraste con lo que sabemos sobre la formación en dibujo de los varones regios. Por ejemplo, el maestro de Felipe V y sus hermanos fue a partir de 1695 Charles Silvestre, nieto del preceptor de María Luisa de Orleans, previamente docente en el ejército como maestro de dibujo de los guardiamarinas⁵⁶. De los casi trescientos dibujos de mano del rey que se inventariaron al final de su reinado, casi todos eran escenas de paisaje y muchos de los que, él también, copió a partir de plantillas de su maestro, representaban maniobras militares.

Solo dos espacios del álbum parecen escapar de este universo de disciplina e iteración: los vueltos de los folios, donde la pequeña esbozó en ocasiones torponas figuras llenas de encanto y los ff. 1r. a 3v. donde aparecen elementos misceláneos dispuestos sin aparente orden, que después se repiten en los dibujos del álbum (granjas o figuras de jardineras) o que no vuelven a aparecer, como los dibujos de elefantes.

También la dedicataria del tratado de Palomino tuvo como maestros en su tierra de origen a Pier Lorenzo Avanzi, discípulo de Molinaretto, y a Lorenzo Ferramonti⁵⁷. La formación a cargo de pintores profesionales fue común, como vemos, para los miembros de las casas regias y la alta nobleza en la Europa de la Edad Moderna.

Para el otro tipo de mujeres citadas en el texto de Palomino, miembros de la baja nobleza o de la que denominaríamos hidalgúa, es evidente que esta educación se produjo en el ámbito privado y en numerosas ocasiones fue incentivada por la figura paterna. Podemos ilustrarlo con el ejemplo de una mujer contemporánea a la publicación del tratado de Palomino, que respondería al perfil de las duquesas de Béjar o Aveiro, Doña Mariana de la Cueva o Doña Mariana Duarte, calificadas en la historiografía como aficionadas eruditas. Se trata de la francesa Charlotte Catherine Patin (**Fig. 2**), hija del médico y numismático Charles Patin y de la filósofa Madeleine Patin. La familia se estableció en Padua tras abandonar Francia en 1668 tras la acusación a Charles por importar libros sediciosos. En Padua, el médico favoreció el acceso a la vida intelectual de varias mujeres, incluyendo a sus propias hijas: en 1683, la mayor, Gabrielle Charlotte, publicó un libro sobre numismática fenicia y en 1691, probablemente en Venecia, Charlotte dio a la luz una de las primeras obras de crítica de arte escrita por una mujer, su *Pitture scelte e dichiarate da Carla Caterina Patina, parigina accademica*⁵⁸. En ella se reúnen cuarenta imágenes seleccionadas y

⁵⁵ Y que en el caso de la corte francesa de ese momento se expresarían en “l’idée d’un enseignement par les yeux” expresado por Saint Simon en 1717 en relación a la educación de Luis XV (Mormiche, P., *Devenir prince: l’école du pouvoir en France XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, CNRS editions, 2009, p. 379).

⁵⁶ Aterido, A., Martínez Cuesta, J. y Pérez Preciado, J.J., *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Fundación Caja Madrid, 2004, vol. I, pp. 138.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Aunque en el frontispicio puede leerse que la obra se publicó en Colonia, a cargo de Pietro Marteau, el pie de imprenta es falso y era el empleado habitualmente por impresores y autores que querían ocultar su identidad. Los datos sobre la autora y la publicación proceden de la entrada del siguiente blog de la Biblioteca Marquand (Universidad de Princeton): Shilliam, N., *Charlotte Catherine Patin: A Seventeenth-Century Female Art Historian?* <http://library.princeton.edu/news/marquand/2015-11-17/charlotte-catherine-patin-seventeenth-century-female-art-historian> (última consulta de 30-6-2019). Actualmente preparo un estudio sobre el ejemplar de esta obra conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

estudiadas por ella, casi todas existentes en iglesias y colecciones italianas a finales del siglo XVII, aunque otras se encontraban en Francia como el *Juicio de Salomon* de Nicolas Poussin. No todas estaban en lugares públicos, por ejemplo se incluyó una estampa a partir del dibujo de la *Familia de Tomás Moro*, de Hans Holbein (c. 1527) que se encontraba en la Academia de Basilea. Los artistas venecianos son los más abundantes en la obra, destacando inclusiones como el *Descanso en la Huida a Egipto* de Tiziano, desaparecida en un naufragio durante su traslado a España y conocida solo por la una copia de Il Padovanino existente en Venecia.

Fig. 2. Jouvenet, Natal (pint.) y Juster, Joseph (grab.), Charlotte y Charles Patin. Detalle del Retrato de la familia de Charles Patin, c. 1691. Aguafuerte y buril, 298 x 379 mm (huella de la plancha) Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Las pinturas se reproducen a página entera en estampas encargadas a diversos autores por la propia Charlotte y se organizaron comenzando por las historias del Antiguo Testamento, seguidas de las del Nuevo Testamento y las acciones de santos. Continúan las “Fábulas” o escenas mitológicas antiguas y por último los acontecimientos históricos.

Podemos utilizar el ejemplo del citado retrato grupal de Holbein con un doble propósito: analizar el tipo de información que Charlotte incluyó en su obra y escuchar de su propia voz cómo fue su padre quien la inició en el estudio. Decidió incluir este ejemplo en su obra por el aprecio que de él hicieron los entendidos en pintura y para demostrar este aprecio, reproduce un fragmento del texto dedicado a Holbein y Durero por Dufresne.

Fue también su padre quien le enseñó el dibujo original de Holbein, que había hecho copiar durante una estancia en Basilea. En efecto, la estampa incluida en el libro tiene las mismas inscripciones que vemos en el dibujo original, supuestamente añadidas por Nicolás Kratzer (1487–1550), astrónomo y tutor de los hijos de Moro. La autora alude a su utilidad para datar el dibujo, al señalar la edad de cada personaje, completando esta información con la biografía de Holbein incluida en la edición de sus obras en Basilea en 1676 y con otras fuentes históricas relacionadas con la familia Moro.

Seguía el comentario a los aspectos formales de la obra (su naturalismo, la habilidad del pintor para reproducir a tan numerosa familia en un espacio limitado, etc.) y finalizaba hablando de la biografía del artista y de los personajes representados.

La autora colocó esta imagen en el penúltimo lugar del libro, inmediatamente antes del retrato grupal de su familia realizado en Padua por Nadal Jouvenet en 1684 y la elección de este lugar fue cuidadosamente pensada, pues en el comentario al cuadro hace una explícita comparación entre su relación con su padre y la de Tomás Moro con su hija, Margaret Roper, a quien este animó a estudiar y alegrándose porque así lo hiciera,

Hà piacciuto à Monsieur Joüvenet di porre a me una sfera in mano; perche in effetto io ne aveva una la prima volta, ch'egli mi vide. Egli finge dunque graziosamente, che io proponga de' dubbi sopra la stessa a mio Padre, il quale così dipinto mostra sì ben di risolverli, che dagli spettatori si aspetta poco meno che di udirne le risposte. Mi souvien di aver letto nelle lettere, che Tommaso Moro scriveva a sua figliuola Marghereta, la raccomandazione di questo studio, di cui io mi sono sempre diletata. Econe le parole. *Addio, mia cara Figliuola, salutate a mio nome, vostro Marito mio carissimo figliuolo. Non posso esprimervi il piacere che io provo, che voi studiate amendue insieme. Voi sapete come vi hò sempre raccomandato, che gli cediate in ogni cosa: ma egli non si aurà a male, che io vi esorti ad auvanzarlo nella cognizion della sfera*⁵⁹.

Patin se hizo representar, esfera en mano y en acto de consultar con su padre alguna potencial duda (**Fig. 2**). Volveré al final sobre este aspecto, que es importante en relación con la participación de mujeres como ella en la cultura artística, pero también por ese estudio de la esfera fue conocida otra de las mujeres que cita Palomino, la duquesa de Aveiro, doña Guadalupe de Lencastre. No se ha identificado ninguna obra escrita por ella, pero bien podría haber producido un texto similar esta mujer que, como vimos, parece deber su inclusión en el tratado de Palomino no tanto a su condición de practicante de la pintura –aunque también la llevó a cabo durante su vida en Portugal– cuanto a su “universal comprensión” de la misma, es decir, su condición de *connoisseur*⁶⁰. En el elogio fúnebre que le dedicó Saúl Rada se nos indica que “supo hablar seis lenguas y tenía conocimientos en Filosofía, Teología Moral y Escolástica, Historia, Cosmografía, Esfera y Mapa”⁶¹.

⁵⁹ Patin, Ch. C., *Pitture scelte et dichiarate da Carla Caterina Patina Pariggina Accademica*. Colonia, Pierto Marteau, 1691, p. 222.

⁶⁰ de Moura Sobral, *Op. cit.* (nota 43), p. 64

⁶¹ *Ibidem*, p. 67 y Anexo 1, nº 6.

La duquesa además era lectora de tratadística de arte, pues entre los más de 4.000 libros que a su muerte su hijo donó al convento de la Concepción de Marchena (Sevilla) se encontraban los *Discursos* de Juan de Butrón, las *Vite* de Vasari y, por supuesto, el primer tomo del *Museo* de Antonio Palomino, donde se la mencionaba⁶².

Aveiro compartió con la duquesa de Béjar algo más que su pertenencia al estamento nobiliario. Durante gran parte de sus vidas ambas estuvieron al frente de sus casas y familias, al haber enviudado pronto y esto sin duda les facilitó la independencia requerida para poder dedicarse al estudio. Tampoco se ha identificado por el momento ninguna obra escrita por la duquesa de Béjar, pero las palabras de Palomino dejan claro que fue ella quien posibilitó la realización del *Tratado de la Pintura Sabia* de fray Juan Ricci,

Tuvo [Ricci] gran comercio en esta Corte con la excelentísima señora, mi señora Doña Teresa Sarmiento de la Cerda, Duquesa de Béjar, de quien fue maestro en esta arte y en cuya casa dejó varias pinturas de su mano; y en cuyo tiempo escribió un libro excelente de la Pintura, que yo he visto, con gran dolor de que no se diese a la estampa: y lo dedicó a esta gran señora⁶³.

Además de este manuscrito, la duquesa de Béjar también amparó un proyecto editorial del pintor cordobés Juan de Alfaro, la publicación del *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* de Pablo de Céspedes (c. 1538-1608⁶⁴), que también quedó manuscrita.

Palomino nos informa también de que la Duquesa de Béjar pintaba y menciona una imagen en concreto: un busto de una Virgen realizada sobre vidrio,

La excelentísima señora Doña Teresa Sarmiento, Duquesa de Béjar, ha pintado muy bien; y no ha muchos años que le merecí me mostrase una cabeza de Nuestra Señora (que en Valencia llaman del Auxilio) recién hecha de su mano, en cristal, por el reverso, con harto primor⁶⁵.

Es importante que Palomino mencione precisamente *este* ejemplo porque quizá él mismo estuvo relacionado con su realización, pues la Virgen del Auxilio ocupaba uno de los altares de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia, cuyos frescos él mismo había realizado entre 1699-1702, inmediatamente antes de la publicación del Tratado (**Fig. 3**). Se trataba de una imagen de busto, coronada de estrellas y realizada

⁶² *Ibidem*, Anexo 4, nº 3 y nº 9.

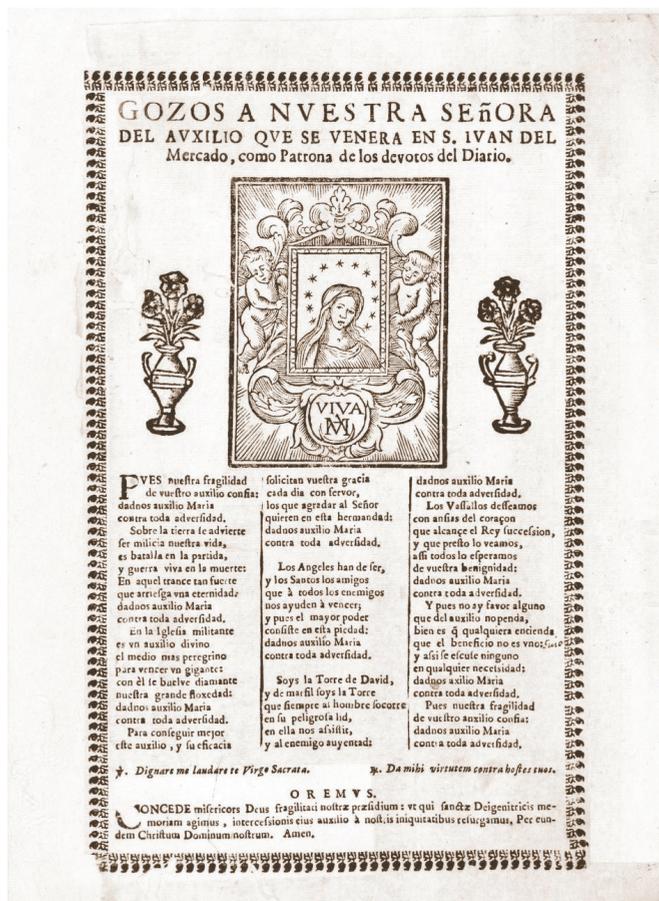
⁶³ Palomino, *Op. cit.* (nota 40), T. III, p. 336. La cursiva es mía. Sobre el papel de la Duquesa en el Tratado, cfr. Marías, F., y Pereda, F., “Fray Juan Andrés Ricci y Doña Teresa Sarmiento: introducción al Tratado”, en Marías, F. y Pereda, F. (eds.), *La Pintura Sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, Toledo, Antonio Pareja, 2002, pp. 9-23.

⁶⁴ García López, D.: “La IX Duquesa de Béjar doña Teresa Sarmiento y el monasterio de franciscanas de la Purísima Concepción de Caballero de Gracia. Las mujeres y la práctica de la pintura en la España del siglo XVII”, en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.): *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular*: Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, vol. 2, p. 865, señala que Alfaro “copió para ella” el *Discurso del Templo de Salomón*, en los ff. 28v.-34v. del mss 19639 de la BNE, pero la inscripción en el frontispicio parecer indicar la dedicatoria de la obra completa.

⁶⁵ Palomino, *Op. cit.* (nota 40), T. I, p. 361.

por el artista Felipe Navarro, también implicado en las decoraciones murales en la misma iglesia por los años en que allí trabajaba Palomino. Desconocemos las razones por las que fue esta la imagen elegida para copiar, pero es probable que, tal y como había hecho fray Juan Ricci tras su traslado a Italia, Palomino enviara a la duquesa imágenes e información de su interés. Con una carta a la duquesa fechada en Roma en 1663, el benedictino le enviaba un libro y le informaba de que proseguía “...descubriendo y delineando lo más selecto de Roma para saciar el innato deseo de saver de V. Ex^a, pues si no vino a Roma, y no a las Yndias ni surca los mares, es porque la detienen sus muchas atenciones y cuidados, y criar serafines que tiene por hijo en esta tierna edad...”⁶⁶

Fig. 3. Virgen del Auxilio de San Juan del Mercado (Valencia). Entalladura.



Fuente: <http://gogistesvalencians.blogspot.com/search/label/Nuestra%20Se%C3%B1ora%20del%20Auxilio> [30-06-2019]

⁶⁶ Marias y Pereda, *Op. cit.* (nota 60), p. 17.

Pero además de este tipo de obra, las cuentas de gastos de la duquesa entre 1661 y 1679 demuestran que practicó la pintura de gran formato, pues adquirió lienzos y pigmentos de gran diversidad y coste. Las compras también incluyeron estampas con las que practicar, otra opción además de la enseñanza que se pudiera recibir de un maestro⁶⁷.

Por fin, en uno de los folios del *Tratado de la Pintura Sabia* existe un testimonio directo de la participación de Doña Teresa en debates y reflexiones teóricas con su maestro acerca de los contenidos del libro (**Fig. 4**). En uno de los dibujos de la parte del tratado dedicado a las proporciones y simetría del cuerpo humano, Ricci expuso una demostración que denominó “excelentísima” por ser obra de la duquesa. Marías y Pereda interpretaron que se trataba del dibujo en el folio 93v. realizado por ella, opinión después recogida por García López⁶⁸. Sin embargo, una inscripción en el folio revela que el dibujo completo incluiría también la parte correspondiente al folio 94r.⁶⁹ e indica que el primero de los dibujos (en f. 93r.) presenta una demostración de lo propuesto por el maestro en su diagrama sobre las proporciones, siendo el segundo (ff. 93v.-94r.), la propuesta a esa misma cuestión por parte de la discípula. Ello implicaría, por tanto, una dinámica de discusión sobre cuestiones teóricas entre discípula y su maestro. La secuencia de ambos dibujos demuestra que la duquesa no solo empleó la pintura como pasatiempo sino que supo desenvolverse con soltura en su dimensión más teórica y especulativa. Su dibujo muestra una aplicación de las proporciones corporales a una proyección espacial en perspectiva, utilizando un modelo de raíz albertiana.

Sabemos que la duquesa de Aveiro también poseyó (¿y suponemos leyó?) los *Diez Libros de Arquitectura* de Giovanni Battista Alberti (Venecia, 1546)⁷⁰. Ambos ejemplos nos muestran algo más que a dos mujeres eruditas practicantes de las llamadas artes “menores” en la moderna historiografía artística. Demuestran una implicación también a nivel teórico en la cultura artística de su tiempo. Las cuentas de Béjar, como señalaron Marías y Pereda, manifiestan que también pintó cuadros de gran formato. Otras mujeres de las mencionadas por Palomino e incluidas en este segundo grupo también lo hicieron, como Isabel de Farnesio, autora de una copia de los *Desposorios de Santa Catalina* de Correggio hoy en el Collegio Alberoni de Piacenza. Se conservan en el Palacio de La Granja ocho retratos realizados por ella en 1721, al pastel. Además la reina se serviría de ayuda y medios técnicos, ya que

⁶⁷ *Ibidem*, p. 20.

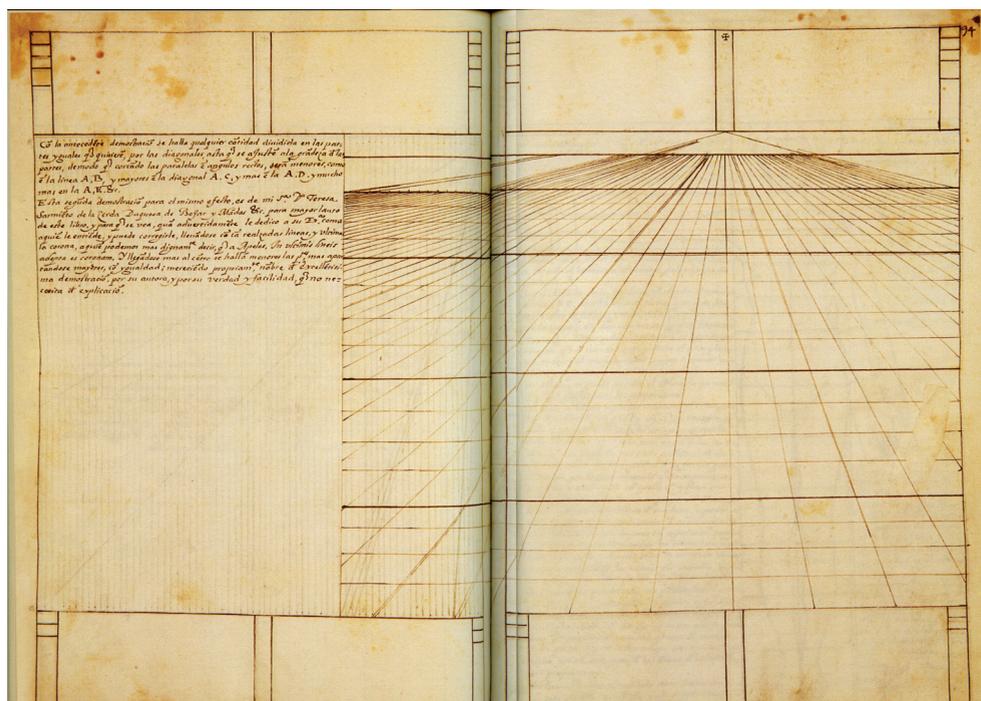
⁶⁸ *Ibidem*, p. 18; García López, *Op. cit.*, (nota 64), p. 871.

⁶⁹ La inscripción completa en el f. 93v. del manuscrito es la siguiente: “Con la antecedente demostración [ff. 93r:] se halla qualquier cantidad dividida en las partes yguales que quisieren, por las diagonales, asta que se ajuste a la grandeza de las partes, de modo que cortando las paralelas e angulos rectos, seran menores, como en la línea A,B, y mayores en la diagonal A, C y mas en la A, D, y mucio mas en la A, E, &c. Esta segunda demostración [ff. 93v. y 94r:] para el mismo efecto es de mi señora D^a Teresa Sarmiento de la Zerda, Duquesa de Bejar y Mandas &c. para mayor lauro de este libro, y para que se vea, quan advertidamente le dedico a su Excelencia, como a quien le entiende y puede corregirle, llevandose con tal realzadas lineas y ultima la corona, a quien podemos mas dignamente decir, que a Apeles, *In ultimis lineis adepta es coronam*. Y llegandose mas al centro, se hallan menores las partes, mas apartandose mayores, con ygualdad; mereciendo propiamente nombre de excellentissima demostracion, por su autora, y por su verdad y facilidad, que no necesita de explicación” (cfr. la edición facsímil del manuscrito a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda). La cursiva es mía.

⁷⁰ de Moura Sobral, *Op. cit.* (nota 43), Anexo 4.

entre sus posesiones se inventarió una cámara oscura⁷¹. Estos datos revelan que practicó la pintura en formatos ambiciosos y en técnicas entonces modernas y en vías de exploración, como el pastel, además de estar interesada en medios óptico-científicos.

Fig. 4. Fray Juan Andrés Ricci y Teresa Sarmiento de la Cerda, ff. 93v.-94r. del Tratado de la Pintura Sabia, c. 1659. Pluma y tinta parda sobre papel. Fuente: Marias-Pereda (eds.), Edición facsímil, Toledo, Antonio Pareja, 2002.



También Mariana de la Cueva Benavides y Barradas (número 10) activa en Granada en la década de 1660, pintó obras en gran formato. Doña Mariana estuvo casada, según Palomino que la llamó “excelente pintora”, con Don Francisco de Zayas, caballero del hábito de Calatrava y tuvo otros tres hermanos también caballeros de hábito. Recientemente se subastó la primera de sus obras conocidas, hoy en las colecciones del Museo Nacional del Prado (**Fig. 5**)⁷². Se trata de una copia del Greco que representa a *San Francisco en oración* dentro del tipo que Wethey denominó “San Francisco meditando de rodillas” del que existen tres obras autógrafas en San Francisco, Chicago y Bilbao⁷³. La copia no es exacta, como observamos al ver que el celaje aparece en el lado derecho de la montaña en el original y en el izquierdo en la copia.

⁷¹ Aterido; Martínez Cuesta y Pérez Preciado, *Op. cit.* (nota 54), p. 137-139.

⁷² Mariana de la Cueva Benavides, *San Francisco en oración*, c. 1664, Óleo sobre lienzo, 137 x 101 cm. (P. 8274). Adquirido en Abalarte Subastas, Madrid, 2017.

⁷³ Wethey, H. E., *El Greco y su escuela*. Madrid, Guadarrama, 1967, II, pp. 135-136.

Fig. 5. Mariana de la Cueva Benavides, San Francisco en oración (Copia de El Greco), c. 1664, Óleo sobre lienzo, 137 x 101 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P. 8274



En la parte inferior derecha Doña Mariana copió el *cartellino* que se distingue en los originales del cretense en los tres museos citados, pero introdujo en él dos tipos de información: en la parte superior indicó la autoría del Greco⁷⁴ mientras en la línea inferior anotó la suya⁷⁵, lo que nos revela su intención de mostrar que se trataba de una copia del artista. La aparición de esta obra es muy importante porque confirma los datos aportados por Palomino, permitiéndonos precisar las fechas de actividad de la pintora⁷⁶ y demostrándonos, de nuevo, que también las “aficionadas” pertenecientes a los estamentos privilegiados practicaron cuando pudieron la pintura de gran formato.

⁷⁴ *Dominico g° [?] hel [?]*. Los originales están firmados con las tradicionales cursivas griegas y fórmula empleados por el artista: *Doménikos theotokópoulos epoiei*. La autora podría haber copiado erróneamente la firma, pero también puede tratarse de repintes posteriores.

⁷⁵ *D^a mariana de la cueba y barradas fat* año de 166[;9?]⁴.

⁷⁶ La tercera cifra también podría ser un “9” y por tanto estar fechado en 1694.

Quisiera detenerme un instante en la firma indicando la doble autoría. Cuando en la Toledo de 1605 el grabador malinés Diego de Astor copió otro *San Francisco* del Greco también incluyó un cartellino con las firmas de ambos. Astor nos informó de la ciudad en que ambos trabajaban y en qué fecha y de la condición de uno de ellos como creador de la obra pictórica y de él mismo como creador de la obra impresa a partir de la primera. En este caso se trató del deseo de un artista recién llegado a la ciudad de vincular su nombre con el de uno de los artistas más prestigiosos del momento, con el que había llegado a un acuerdo comercial para difundir su obra a través de la imagen impresa⁷⁷. Pero ¿cuál sería la intención de Doña Mariana al hacer lo mismo en su obra pictórica al final del siglo?

Si respondemos desde la tradicional visión historiográfica, lo hizo porque como mujer perteneciente a un estamento privilegiado, no era capaz de mucho más. No había tenido una educación académica en sentido convencional, no había estudiado anatomía ni perspectiva y no se le supone capacidad creativa ni, en realidad, relación alguna con las artes más allá de la mera habilidad manual que le permite una digna labor como copista. Sin embargo ¿qué posibilidades *reales* tenía Doña Mariana de desarrollar una carrera artística independiente? Las mismas que Isabel de Farnesio, María Luisa de Orleans, la Duquesa de Béjar u otras mujeres similares mencionadas por Palomino: ninguna, independientemente de sus capacidades como artista.

Propongo entonces que contemplemos el hecho de la firma desde una visión alternativa. Como una indicación de que, quizá, su manera de negociar sus posibilidades reales de acción le llevó a dedicarse a la copia, ya que copiando al Greco (o a Correggio, en el caso de Isabel de Farnesio) sí pudo practicar la pintura. Otra posibilidad es que, como Charlotte Patin, demostrara así su acceso a modelos pictóricos prestigiosos y, por tanto, su conocimiento del arte de la pintura. Se podía publicar un libro con modelos de otros o se podía copiarlos, ambas representaban posibilidades de acceso a la producción de cultura por parte de las mujeres de las élites porque no comprometían su imagen pública. No les mostraban queriendo ocupar un lugar que no les correspondía, no manifestaban una ambición que se tradujera en algo que no cabía en el orden establecido, como una mujer escultora. Creo que la firma, en este sentido, puede interpretarse no únicamente como muestra de falta de capacidad, sino como un despliegue de modestia que forma parte de una estrategia. De hecho, Charlotte Patin colocó como frontispicio a su obra una imagen de la Virgen leyendo, con un elocuente lema: “Quae Studet, Orat” y en un hermoso juego retórico en la dedicatoria a la república de Venecia, comparó uno de los títulos de la Serenísima (*virgen*), con la Virgen María y con ella misma.

Algunas de las mujeres mencionadas en la primera parte de este artículo compartieron estrategias similares, como Sofonisba Anguissola, quien se autorretrató en dos ocasiones señalando su condición de “virgen”⁷⁸. En ambos autorretratos no se ve a la artista *en acción* de pintar, aunque sí aluden a su autoría las dos inscripciones, en una forma admirable de resolver la tensión planteada entre la ambición por la aspiración al reconocimiento como creadora y los límites impuestos a la proyección pública de

⁷⁷ Cfr. de Carlos Varona, M^a.C. y Matilla, J. M., “El Greco y las estampas de Diego de Astor”, en, Ruiz Gómez, L., (ed.), *El Greco. Arte y Oficio*, Madrid, Fundación El Greco 2014, pp. 203-217; p. 208.

⁷⁸ *Autorretratos* de 1554 y 1556 en el Kunsthistorisches Museum de Viena y en el Fine Arts Museum de Boston, respectivamente.

las mujeres. De hecho, como bien señaló Catherine King, el retrato o autorretrato de la mujer artista durante la Edad Moderna podría definirse como un híbrido entre la iconografía de la buena madre y la buena esposa y el retrato de los artistas masculinos. Como Sofonisba, muchas otras artistas se autorretrataron con ropas y peinados modestos, enfatizando unas virtudes morales que debían valorarse al menos tanto como su capacidad creadora.

Giorgio Vasari, el gran referente de Antonio Palomino, sí subordinó la belleza de las mujeres a su competencia o habilidades pictóricas. Así sucede en el caso del retrato de Irene di Spilimbergo, noble italiana malograda por su temprana muerte, encargado por su abuelo materno que la había criado. En él Irene se representa con una corona de flores como ofrenda a Venus y con un unicornio, alusivo a su castidad y virginidad. Vasari la mencionó como “La señora Irene, la más hermosa de las vírgenes, culta, música y con talento para el dibujo”. Tal y como señaló King, mencionó primero su rango, después su belleza y estado y, por último, sus aptitudes artísticas. En sus biografías de artistas masculinos Vasari siempre menciona el nombre del padre o maestro del autor, su zona de origen y, finalmente, habla de su talento artístico⁷⁹.

Irene di Spilimbergo es considerada en nuestros tiempos como una noble *amateur* y no conocemos ni una sola de sus pinturas, pero es mencionada por cientos de autores en poemas latinos e italianos⁸⁰. Del mismo modo, algunas de las mujeres recogidas por Palomino fueron mencionadas en las fuentes de su tiempo de manera frecuente, como hemos visto a lo largo de este texto y existen numerosos testimonios que atestiguan el reconocimiento que les tributaron los hombres y mujeres de su tiempo. Esta fama a veces traspasó fronteras, como en el caso de la Duquesa de Aveiro y la Condesa de Villaumbrosa, cuyos nombres fueron citados en varias ocasiones por Sor Juana Inés de la Cruz, quien utilizó los elogios a mujeres como ellas en el contexto de la *querelle des femmes*⁸¹.

Ninguna de las fuentes habla de ellas como aficionadas que encontraron en las artes solo un pasatiempo y sin embargo la historiografía acabó por transformar una condición que en su caso fue inevitable en una muestra de su falta de competencia.

Los casos que hemos examinado muestran que la cultura artística de la España Moderna presenta un panorama más complejo en el que, junto a los que se han considerado tradicionalmente, interactuaron más agentes, prácticas y espacios. Podemos ir repitiendo que estas mujeres fueron aficionadas eruditas, o podemos tratar de entender por qué hablan así de ellas las fuentes contemporáneas, entender cómo y en qué contribuyeron a la producción cultural de su tiempo. Esperemos que plantear la posibilidad de que lo hicieron sea el primer paso.

⁷⁹ King, C., “Made in her image. Women, Portraiture and Gender in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, en, Perry, G., (ed.), *Gender and Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1999, pp. 33-61

⁸⁰ Jacobs, *Op. cit.* p. 2.

⁸¹ “Cifra de las nueve Musas sois / [Doña María de Guadalupe] claro honor de las mujeres / de los hombres docto ultraje / que probáis que no es el sexo / de la inteligencia parte” (cit. por Moura Sobral, p. 62).

Apéndice

Mujeres mencionadas en el *Museo Pictórico y Escala Óptica*⁸²

	NOMBRE	FECHAS	OCUPACIÓN / ESTAMENTO	TÉCNICA	REFERENCIA
1	M ^a Luisa de Borbón [Orleans]	1662-1689	Reina Consorte (Carlos II)	Miniatura	Tomo I, Libro II, p. 361
2	Sofonisba Cremonense [Anguissola]	Cremona, c. 1532/35-1625	Pintora Baja nobleza (Génova) Dama Isabel de Valois	Pintura	- Tomo I, Libro II, p. 361 - Tomo III, biografía 16, pp. 58-62
3	Ana Anguissola		Pintora Baja nobleza (Génova)	Pintura	- Tomo I, Libro II, p. 361 - Tomo III, biografía 16, p. 61
4	Europa Anguissola		Pintora Baja nobleza (Génova)	Pintura	- Tomo I, Libro II, p. 361 - Tomo III, biografía 16, p. 61
5	Lucía Anguissola	Cremona, c. 1540-c. 1565	Pintora Baja nobleza (Génova)	Pintura	- Tomo I, Libro II, p. 361 - Tomo III, biografía 16, p. 61
6	Pintora siciliana sin identificar	Act. Madrid, corte de Felipe IV	Pintora retratista en pequeño formato	Pintura	- Tomo I, Libro II, p. 361
7	Teresa Sarmiento de la Cerda, IX Duquesa de Béjar	1631-post. 1706	Nobleza titulada	Pintura sobre vidrio	- Tomo I, Libro II, p. 361 - Tomo III, biografía 146, p. 336
8	Guadalupe de Lencastre, Duquesa de Aveiro	1630-1715	Nobleza titulada	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 361
9	María Petronila Niño Enríquez de Guzmán, Condesa de Villaumbrosa	1640-1700	Nobleza titulada	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 361
10	Doña Mariana de la Cueva Benavides y Barradas	Act. Granada (?) 1664	Baja nobleza (esposa de F. de Zayas, caballero de Calatrava)	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 361

⁸² Edición Aguilar, 1947 (reimpresión 1988). El orden empleado sigue el de la aparición de cada una de las citadas en el tratado.

	NOMBRE	FECHAS	OCUPACIÓN / ESTAMENTO	TÉCNICA	REFERENCIA
11	Isabel de Farnesio	1692-1766	Reina consorte (Felipe V)	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
12	Marieta Tintoretta [Robusti]	Venecia, c.1552-1590	Pintora, hija de Jacopo Robusti, <i>Tintoretto</i>	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
13	Margarita de Encina [van Eyck]	Act. Gante fines s. XIV (?)	Pintora, hermana de Jan y Hubert van Eyck	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
14	Propercia de' Rossi [citada también como "Propercia Boloñesa"]	Bolonia, c. 1490-1530	Escultora / Pintora	Escultura Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
15	Sor Plautila Abadesa [Sor Plautila Nelli, OP]	Florenia, 1523-1588	Monja dominica Pintora	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
16	Lucrecia Quistella Mirandulana [Lucrezia Quistelli della Mirandola]	Florenia, 1541-1594	Pintora	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
17	Artemisia Gentileschi	Roma, 1593-Nápoles, 1652/1653	Pintora	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
18	Lavinia Fontana	1552-1614	Pintora	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
19	Hija del Caballero Máximo [Anna de Rosa, llamada Anella di Massimo]	Nápoles, 1602-1643	Pintora	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
20	Teresa del Po	1649-1716	Pintora y grabadora, hija de Pietro del Po, pintor romano	Pintura, Grabado	Tomo I, Libro II, p. 362
21	Isabel Sánchez Coello	Act. Madrid, finales s. XVI	Pintora, hija de Alonso Sánchez Coello	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
22	Doña Mariana Duarte		Baja nobleza (hermana del Presidente de la C. de Contratación de Sevilla)	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
23	Madame Le Hay [Elisabeth Sophie Chéron-Le Hay]	1648-1711	Pintora / Grabadora / Crítica de arte	Grabado Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362 Tomo I, Libro II, p. 372

	NOMBRE	FECHAS	OCUPACIÓN / ESTAMENTO	TÉCNICA	REFERENCIA
24	Susana María [Susanna Fischerin]	Augsburgo, 1600-1674	Pintora, hija de Juan Fischer, pintor	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 362
25	Ana María Schermania [Anna Maria van Schurman]	Colonia, 1607-Wieuwerd (Frisia), 1678	Pintora y grabadora	Pintura de flores	Tomo I, Libro II, p. 363
26	Ana Felicitas de Neoburgo [Anna Felicitas Neuberger]	1650-1731	Pintora, hija del escultor Daniel Neuberger	Escultura Pintura óleo Pintura temple, Ceroplastia	Tomo I, Libro II, p. 363
27	Maria Sibila Gravia [Maria Sybilla Merian]	Franckfurt 1647-Amsterdam 1717	Pintora Entomóloga	Pintura Grabado	Tomo I, Libro II, p. 363
28	Susana de Sandrat [Susanna Maria Von Sandrart]	Nuremberg, 1658-1716	Pintora, hija del grabador y marchante de estampas Jacob von Sandrart	Pintura Grabado	Tomo I, Libro II, p. 363
29	Timarete	Siglo V AC	Pintora, hija de Micón el menor, pintor	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 363
30	Irene [Eirene]		Pintora, hija y discípula de Cratón	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 363
31	Calipso [Calliphon de Samos]	S. VII AC	Pintora	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 363
32	Alcistene		Pintora	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 363
33	Aristarete		Pintora, hija y discípula de Nearco	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 363
34	Lala Cicicena [Iaia o Marcia]	Cícico, Asia Menor, siglo I AC	Pintora	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 363
35	Olimpia		Pintora, maestra de Antobolo	Maestra de pintura Pintura	Tomo I, Libro II, p. 363
36	Doña Francisca Palomino	Act. Córdoba (?) finales siglo XVII	Pintora	Pintura	Tomo I, Libro II, p. 363
37	Sofonisba Gentilescha	+ Madrid, 1587	Pintora Dama Isabel de Valois	Pintura miniatura	Tomo III, biografía 21, p. 76
38	Hija de Antonio Arias, pintor [¿Úrsula Arias?]	Madrid, menor de 25 años en julio de 1662 ⁸³	Pintora	Dibujo Pintura	Tomo III, biografía 166, p. 386

⁸³ Se trata de la única hija documentada del pintor, que en junio de ese mismo año concertó su matrimonio con el platero Felipe Valentín (Agulló y Cobo, M., Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos *XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981, pp. 21-22).

	NOMBRE	FECHAS	OCUPACIÓN / ESTAMENTO	TÉCNICA	REFERENCIA
39	Doña Isabel de Carrasquilla	Act. Córdoba, finales siglo XVII	Pintora, esposa del pintor Juan de Valdés Leal	Pintura al óleo	Tomo III, biografía 183, p. 441
40	Doña María de Valdés [Desde 1682 María de la Concepción de Valdés, OCist.]	Sevilla, 1664-1730	Monja cisterciense Pintora de retratos, hija del pintor Juan de Valdés Leal	Miniatura Óleo	Tomo III, biografía 183, p. 446
41	Doña Luisa de Valdés [Luisa Rafaela de Valdés Morales]	Córdoba, 1654-Sevilla (?) c. 1686	Pintora de retratos, hija del pintor Juan de Valdés Leal Grabadora	Miniatura Óleo Grabadora	Tomo III, biografía 183, p. 446
42	Doña Magdalena Gilarte	Murcia, 1649-	Pintora, hija del pintor Francisco Gilarte	Pintura	Tomo III, biografía 202, p. 489
43	Doña Luisa Roldán [La Roldana]	Sevilla, 1652-Madrid, 1706	Escultora de cámara (Carlos II) Hija del escultor Pedro Roldán	Escultura	Tomo III, biografía 211, pp. 498-500
44	Jesualda Sanchiz	Act. Valencia, siglo XVI	Pintora, viuda de Pedro Infant, pintor	Maestra de pintura Pintura	Tomo III, biografía 225, p. 565 y 566

Bibliografía

- Agulló y Cobo, M.: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981.
- Aranda Bernal, A. M.^a: “Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna”, en *Roldana* (catálogo de exposición), Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre 2007, págs. 33-52.
- Aterido Á., Martínez Cuesta, J. y Pérez Preciado, J. J.: *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Fundación Caja Madrid, 2004, 2 vols.
- Ayala Mallory, N. (ed.): *Vidas. Antonio Palomino*, Madrid, Alianza, 1986.
- Barcia, Á. M.^a de: “Algunas obras artísticas de aficionados reales”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XIV (1906), pp. 31-41.
- Bassegoda, B.: “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, en *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Roma, Real Academia de España en Roma-SEACEX, 2003, pp. 89-111.
- Dabbs, J. K.: “Interpreting the Life Stories of Early Modern Women Artists”, en *Life Stories of Women Artists, 1550-1800: An Anthology*, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 7-20.

- Dabbs, J. K.: *Life Stories of Women Artists, 1550-1800: An Anthology*, Farnham, Ashgate, 2009.
- de Carlos Varona, M. C.: "Género, autoría y autoridad en la empresa artística y científica de la Edad Moderna", en Cabré i Pairet, M. y de Carlos Varona, M. C. (eds.): *María Sybilla Merian y Alida Withoos. Mujeres, arte y ciencia en la Edad Moderna*, Santander, Universidad de Cantabria, 2018, pp. 27-45
- de Carlos Varona, M. C. y Matilla, J. M.: "El Greco y las estampas de Diego de Astor", en Leticia Ruiz Gómez (ed.), *El Greco. Arte y Oficio*, Madrid, Fundación El Greco 2014, pp. 203-219
- García López, D.: *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de Pintores en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008
- García López, D.: "La IX Duquesa de Béjar doña Teresa Sarmiento y el monasterio de franciscanas de la Purísima Concepción de Caballero de Gracia. Las mujeres y la práctica de la pintura en la España del siglo XVII", en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.): *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición)* San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, vol. 2, pp. 865-884.
- Horns, H. J.: *The Golden Age revisited: Arnold Houbraken's Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses*, Doornspijk, 2000.
- Jacobs, Fredrika, *Defining the Renaissance 'Virtuosa': Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- King, C.: "Made in her image. Women, Portraiture and Gender in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", en Perry, P. (ed.): *Gender and Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1999, pp. 33-61.
- Lavalle-Cobo, T.: *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Fundación Caja Madrid, 2002.
- Lavín González, D.: "Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: un mapa a través de la historiografía española", *Anales de Historia del Arte*, 28 (2018), pp. 69-85.
- Marías, F. y Pereda, F. (eds.): *La Pintura Sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, Toledo, Antonio Pareja, 2002.
- Mormiche, P.: *Devenir prince: l'école du pouvoir en France XVIIe-XVIIIe siècles*, París, CNRS editions, 2009.
- Moura Sobral, L. de: "María Guadalupe de Lencastre (1630-1715). Cuadros, libros y aficiones artísticas de una duquesa ibérica", *Quintana*, 8 (2009), pp. 61-73.
- Nochlin, L.: "Why have there been no great women artists?", *Art News*, 1971.
- Palomino, A.: *El Museo pictórico y escala óptica*, ed. Madrid, Aguilar, 1947 (reimpresión 1988), 3 vols.
- Parker, R.: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres-Nueva York, Tauris, 2010 (3ª ed.).
- Parker, R. y Pollock, G.: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres-Nueva York, Tauris, 2013 (1ª edición, Pandora Press, 1981).
- Patin, C. C.: *Pitture scelte et dichiarate da Carla Caterina Patina Pariggina Accademica. Colonia*, Pierro Marteau, 1691.
- Pollock, G.: *Women, Art, and Art History: Gender and Feminist Analyses*, Oxford Bibliographies DOI: 10.1093/obo/9780199920105-0034 (última revisión 10-5-2017).
- Shilliam, N.: *Charlotte Catherine Patin: A Seventeenth-Century Female Art Historian?* <http://library.princeton.edu/news/marquand/2015-11-17/charlotte-catherine-patin-seventeenth-century-female-art-historian> (última consulta de 30-6-2019).

- Taggard, M. N.: "Luisa Roldán's *Jesus of Nazareth*. The Artist as Spiritual Medium", *Woman's Art Journal*, vol. 19, n° 1 (1998), pp. 9- 15.
- Tobé, E.: "Perles et princesses du pinceau: Femmes artistes dans trois recueils biographiques (1550-1800)", en Stighelen, K. y Westen, M. (eds.): *A chacun sa grâce: femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950*, Amsterdam, Ludion-Flammarion, 1999, pp. 59-67.
- Torrego M.^a E. (ed.): *Plinio el Viejo. Textos de Historia del Arte*, Madrid, Visor, 1987.
- Wethey, H. E.: *El Greco y su escuela*. Madrid, Guadarrama, 1967, 2 vols.