

# Trabajo de Fin de Grado



---

**Universidad de Valladolid**

Facultad de Filosofía y Letras

CONTEXTUALIZACIÓN SOBRE EL PAPEL  
ARTÍSTICO DE LA MUJER EN EL SIGLO XVII Y  
ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS DE GÉNERO.  
EL CASO DE LUISA ROLDÁN

Autor: Andrea Jiménez Fernández

Tutor: Álvaro Pascual Chenel

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Julio de 2023

## Resumen

Este trabajo de fin de grado es una investigación que intenta indagar en la figura femenina como artista y en los estudios realizados sobre ella.

En primer lugar, se profundiza en el contexto histórico, político, social y cultural del siglo XVII para llegar a comprender como era el ascenso femenino en el oficio artístico. Posteriormente se muestra la nueva tendencia de pensamiento a la hora de analizar estos periodos dentro de la historia del arte, tratando el origen, los beneficios y problemas de este tipo de estudios.

El trabajo culmina con el análisis de la figura de Luisa Roldán, tanto en el ámbito de los estudios realizados sobre su figura y como la perspectiva feminista ha favorecido su estudio. Por tanto se realiza un estado de la cuestión sobre investigaciones y atribuciones a su figura, junto al análisis de las actuaciones de los museos, mencionando todas las adquisiciones que se han realizado de obras de Luisa Roldán.

Palabras clave: Mujer artista, Siglo XVII, Barroco español, Estudios de género, Perspectiva Feminista, Luisa Roldán.

## Abstract

This final degree project is an investigation that tries to investigate the female figure as an artist and the studies carried out on it.

In the first place, it investigates the historical, political, social and cultural context of the 17th century to understand what the rise of women in the artistic profession was like. Subsequently, the new trend of thought is shown when analyzing these periods within the history of art, dealing with the origin, benefits and problems of this type of study.

The work culminates with the analysis of the figure of Luisa Roldán, both in the field of studies carried out on her figure and how the feminist perspective has favored her study. Therefore, a state of the question is carried out on investigations and attributions to his figure, together with the analysis of the actions of the museums, mentioning all the acquisitions that have been made of works by Luisa Roldán.

Keywords: Woman artist, 17th century, Spanish Baroque, Gender Studies, Feminist Perspective, Luisa Roldán.

# Índice

1. Introducción .....	4
1.1 Justificación del tema .....	4
1.2 Objetivos .....	4
1.3 Metodología utilizada.....	5
2. Contexto histórico – artístico .....	6
2.1 El artista y los gremios .....	9
3. La mujer del barroco .....	11
3.1 La mujer como mecenas.....	11
3.2 La mujer como creadora.....	13
3.2.1 El papel de los conventos .....	15
3.2.2 Ejemplos de artistas europeas.....	17
3.2.3 Ejemplos de artistas españolas .....	19
4. La visión actual en los estudios del arte. Los estudios con perspectiva feminista y su repercusión en los museos.....	21
4.1 Contextualización sobre los estudios con perspectiva feminista.....	21
4.2 Beneficios y problemas que conllevan estas nuevas formas de estudio con tendencia feminista.....	23
4.2 Principales exponentes de esta tendencia feminista .....	25
4.2 Repercusión de esta visión en los museos.....	28
5. Luisa Roldán, “la Roldana”, como caso español más destacado .....	29
5.1 Estado de la cuestión.....	29
5.2 Luisa Roldán en los museos. Actuaciones más recientes.....	35
5.2.1 Actuaciones nacionales. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo Nacional de Escultura, Galería de las Colecciones Reales y Museo de Guadalajara.....	35
5.2.2 Actuaciones en museos internacionales. Hispanic Society of America, Loyola University Museum Of Art, Museo Paul Getty, Metropolitan Museum of Art y LACMA	39
6. Conclusión y opinión personal.....	42
7. Anexo .....	44
8. Bibliografía .....	60

# 1. Introducción

## 1.1 Justificación del tema

La selección del tema que he escogido para realizar este trabajo de fin de grado es una decisión en la que me aconsejo en un primero lugar mi tutor debido a que no sabía que tema realizar en concreto. Cuando mi tutor, Álvaro, me aconsejo realizar un estado de la cuestión sobre Luisa Roldán, me pareció oportuno realizar un análisis sobre las investigaciones que se han dado estos últimos años que tienen esa tendencia más feminista o de género. Quería indagar como se habían originado y cuáles eran sus objetivos.

Me pareció idóneo juntar estas dos ideas, donde además de realizar este análisis sobre los estudios de género y los realizados sobre Luisa Roldán, profundizo en el contexto que rodeaba a Luisa Roldán y como mujeres como ella llegaron a ser artistas.

## 1.2 Objetivos

El objetivo principal de la realización de este trabajo es analizar los estudios realizados sobre las mujeres artistas que protagonizaron el panorama artístico. Llegar a entender por qué en los últimos años se ha dado la tendencia en las investigaciones, en este caso, de la historia del arte, de priorizar el estudio de mujeres que participaron en el mundo artístico, ya sea de manera pasiva, convirtiéndose en la figura del mecenas, o de manera activa, siendo productoras de obras de arte. Para entender el papel que desempeñaba la mujer en este momento he analizado el contexto del siglo XVII, de forma histórica como artística.

Uno de los casos más paradigmáticos dentro de estas estas investigaciones, es el de Luisa Roldán. Una mujer que en los últimos años se han llegado a realizar multitud de estudios sobre su figura y se han hecho atribuciones de obras que antes eran anónimas o eran atribuidas a su padre Pedro Roldán. En este estudio quiero señalar y profundizar en los estudios más recientes que se han realizado sobre la artista; y señalar las adquisiciones más recientes que se han realizado en diferentes museos e instituciones de sus obras.

Además de analizar la cuestión sobre los estudios de género, también he querido señalar el papel de los museos. Como por unas razones que analizaremos en este trabajo, han adquirido obras en los últimos años de artistas femeninas.

### 1.3 Metodología utilizada

Para completar este trabajo académico realicé los siguientes pasos: primero, hice un guion de trabajo para organizar ideas y aclarar el concepto principal del trabajo de fin de grado. En segundo lugar, gracias a la biblioteca Facultad de Filosofía y Letras, busqué y encontré todas las obras que me servían para conformar la bibliografía. Además de acudir a libros físicos, también acudí a material que se encontraba en plataformas como Dialnet, Academia.edu, E Libro y JSTOR para obtener los informes, artículos e información más reciente que se había realizado sobre Luisa Roldán para el estado de la cuestión que voy a realizar sobre ella.

A continuación recopilé todo el posible material gráfico, el cual se encuentra en la bibliografía que menciono en el último apartado, como en los documentos y páginas web de los museos.

Después de haber recopilado toda la información, inicie con la redacción del trabajo.

## 2. Contexto histórico – artístico

Durante el siglo XVII, España sufrirá una gran inestabilidad. Esta se debe a numerosos factores como políticos, económicos y sociales.

En lo referente a la inestabilidad política hay que destacar las figuras monárquicas que se dieron en este siglo, los cuales fueron los últimos reyes de la dinastías de los Austrias. Estos monarcas fueron Felipe III, el cual gobernó durante 1598 y 1621; Felipe IV, que gobernó entre los años 1621 y 1665; y Carlos II, el cual gobernó de 1665 hasta 1700; y destacaron por dejar su gobierno en manos de validos. Son monarcas que tenían otros intereses más importantes que el de gobernar y por ello depositaron el gobierno en manos de válidos. Esta acción produjo el inicio de la crisis política y económica que caracteriza este periodo.

Los validos que más destacaron en este periodo fueron el Duque de Lerma y el Duque de Uceda durante el gobierno de Felipe III, y el Duque de Olivares durante el gobierno de Felipe IV. Estas personas se veían muy beneficiadas debido al gran poder que tenían, por ello lo utilizaron sobre todo para obtener numerosos beneficios, destacando la colocación de miembros de su propia familia dentro del organismo del gobierno o la obtención de beneficios económicos y fiscales. Esto derivó en una gran inestabilidad y ruina, provocado por la mala gestión que se realizaba de los bienes y materias, provocando finalmente que el país se quedase sin recursos.<sup>1</sup>

Hay que destacar que el panorama negativo que había entorno a la corona desembocó en que se produjesen numerosas revueltas en los diferentes territorios dentro de la corona española, como las que tuvieron lugar tanto en Portugal como en Cataluña. Además de estas revueltas también se dieron luchas nobiliarias por el poder.

Todos estos aspectos provocaron que la estabilidad económica de anteriores periodos se acabase. Esta crisis tuvo mucho que ver además de por la situación de la corona, por la subida de impuestos para hacer frente a las cargas militares. Estos impuestos iban dirigidos sobre todo a las clases sociales más bajas, provocando que hubiese cada vez más separación entre las clases sociales más ricas y las clases sociales más pobres.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Peña Izquierdo, Antonio R., 2008, pp. 6 – 13.

<sup>2</sup> Peña Izquierdo, Antonio R., 2008, pp. 6 – 13.

Este panorama inestable finalizará con la llegada de una nueva dinastía tras los acontecimientos de la Guerra de Sucesión, que se dieron entre los años 1700 y 1717.

En resumen, el panorama político – social en España estaba muy perjudicado, produciéndose un gran ambiente de desánimo social. Mientras, en el ámbito artístico, España sobresaldrá en gran medida. Este hecho se denominó la “La Edad de Oro” y en ella se darán piezas artísticas con una estética barroca. Esta estética no aparece de manera aleatoria, sino que tiene una finalidad, pues se trata de un tipo de arte muy ligado a la Contrarreforma, que en España supone un hito importante.

La contrarreforma se originó en reacción al protestantismo que se estaba dando en los países del norte de Europa, concretamente en Alemania. Este protestantismo denunciaba como la Iglesia era una institución corrupta, que se salía de los principios impartidos en la misma Biblia. Con la contrarreforma se reformuló un nuevo repertorio iconográfico que afectaba a las artes plásticas, ya que las imágenes que se creaban eran en sí elementos propagandísticos. Estas se tenían que apegar a una temática devocional y un carácter más majestuoso, yendo en contra del protestantismo que aboga en este caso por todo lo contrario, la no decoración suntuosa y dramática de los templos. Este arte era destinado a las diferentes instituciones y edificios de la Iglesia, lugares como conventos, monasterios, cofradías, diócesis y parroquias. Además de las artes como la pintura y la escultura, también se crearon y finalizó de estructuras como la torre de la Catedral de Alcalá de Henares (fig. 1) y la Catedral de Calahorra (fig. 2). Por ello la Iglesia se volvió una gran promotora de este tipo de arte, y será, junto a la monarquía, los mecenas de los artistas de este momento. Pasará todo lo contrario en países donde se desarrolló el protestantismo y la clase burguesa. Por ejemplo en Holanda debido a que era una sociedad dominada por la burguesía, mostró una preferencia por la representación del mundo cotidiano, los elementos que les rodeaba. Esta preferencia se reflejó claramente en la expresión artística. Por ello, destacarán los encargos con escenas de género y los bodegones, donde la cotidianeidad es la protagonista de la composición.<sup>3</sup>

En este aspecto, España en este aspecto se convirtió en uno de los principales países donde se apoyó la contrarreforma, y el arte que se realizó durante esta época es prueba de ello. Gracias a este cambio, la Iglesia acabó siendo la guía de muchas de las ideas, teorías y otros escritos que han salido a la luz desde entonces. Esta contrarreforma afectó al arte

---

<sup>3</sup> Anguita Herrador, Rosario, 2004, p. 15.

dependiendo de las características de cada país. Por ejemplo, en Francia se siguió manteniendo el gusto por lo clasicista. Aún así, el Barroco llegó a unificar el territorio europeo, sobre todo en los países que si acataban el mandato de lo que se impartía en la contrarreforma, llegando a traspasar fronteras y océanos ya que llegó a Iberoamérica donde tendrá un protagonismo indiscutible, llegando a producirse obras de arte barroco hasta que se iniciaron las independencias de dichos países de la corona española.<sup>4</sup>

España se separará en cierto modo del tipo de Barroco que se estaba haciendo durante este momento en Europa. Esto es debido a la pérdida de la hegemonía que había mantenido durante el siglo anterior. Esta hegemonía estará dominada en el siglo XVII por Francia, gracias a el absolutismo de Luis XIV. Este hecho hace que España a veces puede permanecer aislada, por lo que tiene su propio enfoque artístico.<sup>5</sup>

No obstante el periodo barroco no duraría para siempre. Este periodo de decadencia política, económica y social, pero de auge artístico, terminaría con la llegada de una nueva dinastía a la corona española tras la Guerra de Sucesión que se dio entre 1700 a 1717. Esta guerra trajo consigo el inicio del reino de la dinastía de los Borbones, dejando atrás la decadente dinastía de los Austria. Además de un cambio dinástico, trajo consigo un cambio tanto en la política que se impartirá como en el tipo de producciones artísticas que se realizará. Esto se debía a que la nueva dinastía no quería tener relación alguna con la anterior dinastía. Por ello se cambia el sistema gremial y su organización y educación por la forma en que se impartirá enseñanza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En esta se quería desterrar la estética barroca y cambiarla por la estética neoclásica, que pasara a ser la imagen de la nueva dinastía. La forma en la que acabaron con el barroco, además de gracias a la Academia, fue con la contratación de artistas foráneos, que en cierta forma sustituirán a los artistas españoles que se encontraban realizando obras barrocas. Este cambio sobre todo se dará en capitales de provincia como Madrid, mientras que en otras ciudades esta imposición era más laxa y por ello se seguirán realizando obras tardobarrocas.

---

<sup>4</sup> Anguita Herrador, Rosario, 2004, pp. 18 – 23.

<sup>5</sup> Anguita Herrador, Rosario, 2004, pp. 18.

## 2.1 El artista y los gremios

La figura del artista que se da durante el siglo XVII acabará desapareciendo a mediados del siglo XVIII debido a la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta misma acabará con el método que utilizaban las artes para la educación y el aprendizaje de los artistas, los gremios, y por consecuencia la desaparición de los maestros de los talleres.<sup>6</sup>

El que conseguía ser denominado artista era porque había conseguido reconocimiento tanto económico como social, haciendo que se crease una distinción entre su figura y la categoría de artesano. Estos artistas eran considerados personas muy cultas y prestigiadas. En un inicio, sobre todo durante el siglo anterior, los artistas reconocidos que primaban en España eran aquellos que habían venido de fuera para trabajar en la península, mientras que durante el siglo XVII, los artistas que llegaron a ser más reconocidos fueron de origen autóctono.<sup>7</sup>

Estos artistas se organizaban en gremios y talleres, en estos talleres que eran escuelas donde además de practicar el oficio artístico, también les permitía adquirir conocimientos religiosos y humanísticos. Los aprendices desarrollaban su día a día en estas escuelas, donde se llegaron a desarrollar dinastías familiares como los Mena, los Mora y los Roldán. Estos discípulos provenían de una clase social humilde o media.<sup>8</sup>

Los aprendices tenían que pasar por un proceso hasta llegar a convertirse en artistas, que llegaba a durar años. Cuando acababa ese proceso de aprendizaje, se sometía a un examen donde se le examinaba de una disciplina en concreto. Si este quería dedicarse a más disciplinas, debía hacer un examen diferente para cada disciplina en concreto. Cuando aprobaba dicho examen se le permitía tener su propio taller oficial o ser contratado en un taller ya existente. Convertirse en maestro de taller permitía al artista el poder contratar a otros aprendices, y de este modo contribuir al ciclo formativo del artista.<sup>9</sup>

En España se dieron durante este periodo tres grandes escuelas. Las dos primeras tendrán su apogeo en el siglo XVII y la tercera en el siglo XVIII. Las del siglo XVII destacaron la escuela castellana y la andaluza; y la escuela que destacó durante el siglo XVIII fue la

---

<sup>6</sup> Anguita Herrador, Rosario, 2004, p. 71.

<sup>7</sup> Anguita Herrador, Rosario, 2004, p. 21.

<sup>8</sup> Anguita Herrador, Rosario, 2004, p. 71.

<sup>9</sup> Anguita Herrador, Rosario, 2004, p. 72.

murciana. De entre los artistas que más destacaron durante este periodo hay que mencionar en pintura a artistas como José de Rivera, Diego Velázquez, Francisco Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo. En escultura habría que destacar los artistas como Gregorio Fernández, Alonso Cano, Pedro de Mena y Pedro Roldán. Y por último en escultura destacaríamos figuras como la de Fernando de Casas Novoa, Jerónimo de Balbás, Alberto de Churriguera, Pedro de Rivera y Narciso Tomé. Todos estos artistas marcaron el barroco español en cierta manera y fueron muy reconocidos por sus coetáneos.

### 3. La mujer del barroco

La mujer durante este periodo que estamos tratando, participó en el ámbito del arte en diferentes formas, ya fuese por parte del mecenazgo de obras o por la parte creativa.

#### 3.1 La mujer como mecenas

Si nos centramos en su papel como mecenas, hay que saber que este grupo solo estaba formado por mujeres de clase alta, que perteneciesen a una familia adinerada que formase parte de la corona o que fuese personal de instituciones como la iglesia, donde se encargaban obras para decorar los templos y los conventos. Estas mujeres en su mayoría han llegado a ser mayormente reconocidas por su papel en el arte. El aspecto que las diferencia en gran medida de las mujeres que se encontraban en la contraparte creadora y productora de arte, se debe a las características socioeconómicas en las que vivían. Esto causaba que las mujeres que llegaban a ser mecenas de arte eran mucho más privilegiadas que las mujeres artistas. Algunas de las figuras que quería mencionar y que destacaron por su labor de mecenazgo fueron Sor Ana Dorotea de Austria y Mariana de Neoburgo.

Sor Ana Dorotea de Austria destacó por el encargo y el diseño del programa iconográfico desarrollando en el conjunto *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe* (fig. 3), ubicado en el convento de las Descalzar Reales en Madrid. En esta obra, Sor Ana tenía como objetivo plantear un programa iconográfico en el cual los elementos resaltaran la importancia de María y el misterio de su concepción inmaculada. Para lograr esto, se dispuso el retablo de la siguiente manera: en los laterales se encuentran los paneles grandes donde se representan a mujeres fuertes, formando un arco que enmarca el dosel central. En el fondo y en la grada central se sitúan los paneles alegóricos más pequeños. Dentro de este arco de enmarcación con los paneles grandes, podemos identificar, en la parte inferior, las figuras de Abigail, Abisag, María y Rebeca. Estas mujeres, además de mostrarse como mujeres fuertes, son personificaciones de la prudencia, la pureza y la gentilidad, características que se encuentran reunidas en la María.<sup>10</sup>

Mariana de Neoburgo fue la segunda esposa de Carlos II y por ende fue partidaria de muchas de las creaciones artísticas de este momento. Cada pieza que llegó a encargar y

---

<sup>10</sup> García Hidalgo Villena, Cipriano, 2021, pp. 117 – 133.

que formó parte de su colección privada, llegó a reflejar los modos de vida y los gustos que tenía la monarca. Los inventarios detallan una amplia variedad de mobiliario, utensilios, carruajes y textiles. Además, nos informa sobre sus aficiones, ya que incluyen numerosas joyas, libros, esculturas y pinturas, revelando así que era una mujer de gusto y sensibilidad artística, con grandes creencias religiosas.<sup>11</sup>

La reina, cuando enviudó, poseía una considerable colección de pinturas. Dicha colección se guardó en Toledo y posteriormente fue trasladada al Convento de las Bernardas de Vallecas. Mariana contaba con más de doscientos cuadros, los cuales estaban realizadas en diversos tipos de soportes y técnicas. Las tres temáticas que más destacan dentro de su colección son:

- La primera temática que destacar es la religiosa. Esta era la temática que tuvo mayor desarrollo en España durante el siglo XVII y además, llega a plasmar las grandes creencias religiosas que tenía Mariana. Estas obras eran de pequeño formato, de carácter privado y devocional, donde se daban representaciones de Cristo, La Trinidad, la Virgen o de los santos como Santa Teresa de Jesús. Dentro de esta temática destaca la obra de Luca Giordano la *Adoración de los pastores* (fig. 4).
- La segunda temática que encontramos dentro de su colección es la del retrato. De entre estas obras, que eran muy numerosas dado el componente representativo que tenían. Hay que destacar obras como el retrato de Luca Giordano de *Mariana de Neoburgo a caballo* (fig. 5), en la cual se llega a emular el estilo de los retratos que fueron realizados por Velázquez como el de *La reina Isabel de Borbón, a caballo* (fig. 6). Además de los retratos individuales, encontramos retratos de familia y con su esposo.
- La tercera temática popular dentro de su colección es la del bodegón, concretamente la que representaba elementos florales. Estas obras derivarán de modelos flamencos y desarrollándose dentro de este género encontramos las vanitas con un alto componente moral o religioso. Uno de los artistas más destacados dentro de esta colección de bodegones es la figura de Juan de Arellano (fig. 7).

---

<sup>11</sup> Martínez Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel, 2002, pp. 49-50.

- Además de estas temáticas, encontramos una obra en concreto que pertenece a una temática diferente, la mitológica. Esta obra es "*Una lámina de cobre del combitte de los Dioses, de onze dozavos de ancho y dos tercias de alto, con marco dorado*". Esto señala como los Austrias tenían un gusto por las representaciones de este tipo, aunque no eran tan populares en España.<sup>12</sup>

### 3.2 La mujer como creadora

Por otra parte las mujeres también participaron en el mundo del arte de forma activa, desempeñando su papel como creadoras. Este aspecto no será tan reconocido debido a varios aspectos como el tipo de sociedad que había en los siglos XVI y XVII, el punto de vista que se tenía del arte, la formación de los talleres y gremios y la situación económica.

En primer lugar, lo que se debe al tipo de sociedad que se daba en este momento se refiere a la forma en la que se trataba a la mujer en general. Esta no era mayor de edad hasta los veinticinco años. Este hecho hacía que fuese dependiente de la figura paterna y posteriormente de su marido debido a que antes de alcanzar esa edad debían de haber establecido una relación y haberse desposado. Hay que destacar que la mujer en este momento se ligaba al ámbito doméstico debido a que era la situación a la que estaban acostumbradas y no tenían otra opción. Muy pocas mujeres llegaron a obtener una educación o una independencia económica, y en estos casos, en su mayoría, era de mujeres que pertenecían a una clase social elevada.<sup>13</sup>

En segundo lugar, se debe al punto de vista que se tenía del arte y el artista. Ya en este momento había una distinción entre las artes como la pintura, la escultura y la arquitectura y otras artes de otros ámbitos que eran vistas como algo femenino y doméstico. Dentro de este último grupo nos encontramos con disciplinas como el bordado. Estas eran consideradas así debido a que era una disciplina realizada en su mayoría por mujeres y la desempeñaban de manera oficial en talleres como de manera doméstica en sus hogares.<sup>14</sup>

En tercer lugar, se debe a la forma en la que están organizados los talleres y al acceso a estos mismos. El acceso a estos talleres por parte de los aprendices eran en su gran

---

<sup>12</sup> Martínez Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel, 2002, pp. 49-50.

<sup>13</sup> Torres López, Matilde, 2007, p. 42.

<sup>14</sup> Torres López, Matilde, 2007, p. 48

mayoría masculino. Las mujeres en estos casos, debido a la visión que se tenía en la época, solo tenían la finalidad doméstica. En muy pocos casos sucedió la introducción de las mujeres en los talleres artísticos. En estos últimos casos, se daban en su mayoría cuando la mujer era hija o esposa de un maestro de taller. En estos casos se daba esta introducción, además del factor educativo y formativo, para paliar alguna baja del personal y no tener que contratar más mano de obra. Estas mujeres aprendían el oficio pasando por los mismos estadios que pasaba un aprendiz contratado, hasta volverse diestros en el oficio. Las responsabilidades que realizaban estaban claramente establecidas, ya que implicaban llevar a cabo tareas como la limpieza del taller y el cuidado de pinceles, herramientas y recipientes. Con el tiempo y la experiencia acumulada a lo largo de los años, progresaban gradualmente en sus habilidades, comenzando en el caso de la pintura a moler colores, tamizar arena y preparar revoques, para luego pasar a perforar los contornos de las figuras plasmadas en los cartones; y en el caso de la escultura a realizar sus propias esculturas siguiendo las directrices del maestro del taller.<sup>15</sup>

Este hecho les permitió explorar el taller de manera curiosa y convertirlo, con el paso del tiempo, en una obligación. También, que las mujeres llegaran a participar en estas labores se debe a su innata habilidad y dedicación, lo cual las llevó a considerar una opción profesional. Estas circunstancias les proporcionaron una ventaja y facilidad en su proceso de aprendizaje. Hay que destacar que las mujeres que tenían estas circunstancias, al igual que las mujeres que pertenecían a una clase social elevada y gracias a ello podían acceder a participar en este ámbito, eran muy privilegiadas. De otra forma sería imposible que las mujeres saliesen del ámbito doméstico en el cual estaban encasilladas, debido a que era esta su única meta y no podían salirse de ella.<sup>16</sup>

En última instancia, el último aspecto que intervenía en el hecho de que una mujer se introdujese en el mundo artístico era el económico. Como ya he mencionado con anterioridad, las mujeres que accedían a este ámbito, además de las que provenían de un linaje de artistas y que llegaban a aprender el oficio, eran las mujeres de clases altas, las que pertenecían a la nobleza o inclusive a la propia monarquía. Este factor era uno de los más determinantes ya que si no tenías el poder económico necesario, daba igual el género que tuvieses, era muy difícil acceder al ámbito. El arte en este momento sigue siendo un mundo muy limitado para aquellos que no tenían los medios necesarios. Por ello no

---

<sup>15</sup> Torres López, Matilde, 2007, pp. 35 – 38.

<sup>16</sup> Torres López, Matilde, 2007, pp. 33 – 36.

encontraremos personas de clases bajas en este mundo que se dediquen al ámbito artístico, generalmente serán personas o que han accedido debido a su clase social o por ser herederos de un linaje artístico.<sup>17</sup>

Con este último punto podemos llegar a comprobar como la discriminación no solo era entre géneros sino que va más allá, siendo una cuestión que tocaba muchos ámbitos de la vida que se desarrollaba en el siglo XVII.

### 3.2.1 El papel de los conventos

No obstante había una salida para aquellas mujeres que querían tener más libertad, tanto independencia personal como libertad a la hora de crear. Esta opción era la del ingreso en un convento femenino. Esta salida no era una opción para todas las mujeres, debido a que el factor económico y de clase era determinante. Para entrar en dichos conventos se debía de realizar el desembolso de una dote por parte de la familia, por esta razón, la entrada a estos conventos era limitada a la una situación socio – económica alta.<sup>18</sup>

Esta decisión se daba en su mayoría en casos donde las mujeres querían dejar de depender de su padre o no ser obligadas a desposarse con un hombre, llegando a terminar en un matrimonio no deseado. Las mujeres que ingresaron y que llegaron a desarrollar actividades del ámbito artístico, ya que tenían las facultades para llegar a hacerlas, realizaban trabajos que tenían que ver con el bordado, la tapicería, la música y el canto, la miniatura y la orfebrería; disciplinas que a veces estaban tildadas de ser demasiado femeninas o domésticas.

Un ejemplo de las mujeres que ingresaron en estos conventos femeninos fue Sor Teresa del Niño Jesús. Esta monja llegó a ingresar desde temprana edad al monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles situado en Valladolid. En dicho monasterio llegó a realizar obras como los lienzos que se encuentran en la cúpula de la iglesia, en los cuales se encuentra representado a santos como San Rafael, San Gabriel, el Ángel de la Guarda y a San Miguel. También hizo obras de arte como la del lienzo del Divino Salvador o el Crucifijo. En general estas mujeres tenían la libertad personal de no depender de nadie a la hora de

---

<sup>17</sup> Torres López, Matilde, 2007, pp. 33 – 36.

<sup>18</sup> Torres López, Matilde, 2007, pp. 26 – 28.

poder realizar las obras que quisiesen, sin estar a expensas de la aprobación del maestro del taller o de algún otro tercero. Aunque esta libertad se quedaba aquí, dado que la gran mayoría de los temas que llegaban a realizar estas mujeres se tenían que apegar a las reglas impuestas por el convento donde residían, por el cister o por la propias normas impartidas en el Concilio de Trento. Por ello en su gran mayoría eran obras de temática religiosa, donde no se denotaban los ideales de la mano creadora que realizaba estas obras.

19

Otro de los casos donde se produjo este ingreso a conventos femeninos por parte de mujeres artistas fue el realizado por las hijas de Pedro de Mena, Andrea, Claudia y Juana de Mena. En este caso, todas habían trabajado en primera instancia en el taller de su padre antes de su ingreso, por parte de Andrea y Claudia en la Orden Bernarda del Cister. Tras la muerte de Pedro de Mena en 1688, Juana ingresó con sus hermanas, pero con la idea de fundar un convento nuevo. Pedro de Mena no hizo distinción de género entre sus descendientes a la hora de enseñar el oficio de la escultura. Fue el primero en ser consciente de la habilidad que tenían sus hijas para la realización de esculturas y por ello fueron ayudantes en su taller hasta sus ingresos en dicho convento. En todo caso, durante sus estancias en el convento ubicado en Málaga, estuvieron bajo las directrices del Cister de Málaga, el cual demandaba como debían de hacerse las obras que encargaba a dichas artistas.<sup>20</sup>

Estas no solo se quedaron estancadas en el ámbito de la escultura, sino que llegaron a realizar diferentes obras de distintas disciplinas como la decoración de las cartas de profesión. Estas eran adornadas con motivos de grecas geométricas o florales. En estas últimas obras mencionadas resalta la decoración de las cartas realizadas por Andrea, la cual llegó a decorar tanto la carta de profesión de su hermana Claudia como la suya propia.

---

<sup>19</sup> Torres López, Matilde, 2007, pp. 29 – 30.

<sup>20</sup> Torres López, Matilde, 2007, p. 30.

### 3.2.2 Ejemplos de artistas europeas

Hay que destacar que las artistas que se desarrollaron en el sur de Europa serán diferentes de las que se desarrollen en el norte de Europa debido a aspectos como el desarrollo de la burguesía, la política y el papel de la iglesia y como esta puede o no estar en todos los aspectos de la vida.

En el caso del sur tenemos la figura a destacar de Artemisia Gentileschi. Artista que podríamos decir que es diferente del resto de artistas de este momento debido a que se separa del canon de la mujer serena que tenía impuesto la sociedad del momento. Fue una artista seguidora de Caravaggio, que llegó a tener de mecenas a la familia Medici y a Miguel Ángel Buonarroti. Fue una artista que, además de separarse del canon de mujer del siglo XVII, también realizó obras de temática muy diferente, llegando a realizar tanto obra de temática profana como religiosa. Esta libertad se debía a que tenía gran independencia, tanto social como económica, ya que no dependía de ningún hombre para que le demandara hacer un tipo de obras de arte en concreto. Este fuerte carácter que le caracterizaba se plasmó en sus obras, creando escenas truculentas, pintadas con tonos translúcidos y saturados, y a su vez, tenía una gran capacidad para plasmar los detalles de la escena. Esta forma de pintar, junto a su forma de retratar las escenas, hizo que su obra traspasase fronteras.<sup>21</sup>

En el mismo periodo de tiempo nos encontramos con Elisabetta Sirani, artista perteneciente también al sur de Europa. Esta artista por el contrario a Artemisia, fue una pintora que sí que se adaptó a la temática religiosa. Como Artemisia, se crió en un entorno artístico, participando en el taller de su padre donde aprendieron el oficio.<sup>22</sup>

Ambas mujeres plasman en sus obras mujeres fuertes, aunque lo que se esté representando sea una temática religiosa. Estas personifican los valores y comportamientos que la Iglesia intentaba evitar, ya que en los cuadros se colocan como protagonistas, a menudo con una carga erótica, y siendo violentas contra los hombres, como es el caso de Judith y Holofernes de Artemisia (fig. 8). Estos dos aspectos contribuyen a que, mientras en otros países no es una iconográfica muy promovida, obras de este carácter eran relegadas a contextos privados. En resumen son obras donde se representan mujeres fuertes como

---

<sup>21</sup> Torres López, Matilde, 2007, pp. 38-39.

<sup>22</sup> Torres López, Matilde, 2007, p. 39.

Débora, Ester, Judith, Jael o Betsabé y que son desaprobadas en favor de las ya mencionadas figuras venerables, como lo eran la Virgen María y María Magdalena.

Por el contrario, las artistas que se encontraban trabajando en el norte de Europa gozaban de una mayor libertad a la hora de realizar su trabajo que los ejemplos mencionados anteriormente.

En el norte nos encontramos con artistas como Clara Peeters y Judith Leyster.

Clara Peeters fue una artista que se especializó en realizar obras sobre bodegones y naturalezas muertas. Hay que destacar que sus obras contenían un nivel muy alto de preciosismo, lo que le ayudaba a plasmar detalles como los reflejos de los metales, en los cuales desarrollaba autorretratos suyos. El origen de esta artista está bastante debatido. No se sabe si perteneció a un linaje artístico, llegando a tener relación con Jan Peeters, o por el contrario, debido a como se conformaba la sociedad en esta parte de Europa, que hubiese pertenecido a una familia burguesa con un alto poder económico. Se sabe que formó parte del gremio de pintores de San Lucas de Amberes junto a Judith.<sup>23</sup>

Judith Leyster fue otra artista donde vemos la aparición de temáticas que en el sur de España no eran muy populares. En ella se une la capacidad de realizar escenas cotidianas alegres, incluyendo naturalezas muertas. Se sabe que perteneció a una familia burguesa y que gracias a su posición socio – económica, pudo desarrollar su formación con facilidad. Al contrario que con Clara, Judith tuvo varios problemas con la autoría de sus obras, ya que estas se llegaron a atribuir a pintores coetáneos como Frans Hals o incluso a su propio marido, Jan M. Molenaer.<sup>24</sup>

La principal diferencia que vemos entre estas artistas es la participación de la iglesia en la imposición de los temas, como sucede en las artistas de países más apegados a la contrarreforma. A diferencia de esto, vemos como la participación en el norte por parte de la clase burguesa en el arte se puede equiparar a la de la Iglesia, debido a que imponen nuevos temas más mundanos. Estos últimos se dan a consecuencia de que la burguesía quería retratar la vida que los rodeaba, en la cual, la religión tenía un papel muy minoritario o no existía.

---

<sup>23</sup> VV.AA. 2016. *El arte de Clara Peeters*.

<sup>24</sup> National Gallery of Art, 2010, pp. 261-268.

Por lo demás podemos denotar que el origen de estas artistas vuelve a ser el mismo, un linaje o una clase social privilegiada que le facilitaba su introducción al mundo artístico. Además, vemos como también la organización gremial es la misma.

### 3.2.3 Ejemplos de artistas españolas

En el caso de las artistas españolas, además de las que llegaron a participar en la vida artística gracias a la presencia de los monasterios femeninos, también se desarrollaron artistas que siguieron las vías de formación tradicionales como Luisa Rafaela de Valdés Morales, Juana Pacheco, Josefa de Óbidos y Luisa Roldán.

Son artistas que tienen elementos en común como que son herederas de un linaje artístico, por ello tuvieron la oportunidad de llegar a participar en actividades artísticas. Un caso que se separa de esta norma es María de Abarca, la cual ejerció su actividad artística fuera de los talleres y los gremios. Las demás sí que estuvieron regidas bajo las normas de un taller.

Luisa de Valdés destacó en la época porque, además de trabajar con su padre en diversas obras como en la Catedral de Sevilla, también trabajó con otros artistas del momento como Pedro Roldán, en concreto para realizar los estofados y la policromía de sus esculturas.

Estas dos últimas artistas sí que fueron artistas reconocidas en mayor medida. Un ejemplo de este reconocimiento es el de aparecer en la obra de Cean Bermúdez *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* publicado en 1800. Ambas artistas aparecen en dicho diccionario como por ejemplo, en referencia a María, Bermúdez menciona “*Abarca (doña María de) pintora por afición en Madrid a mediados del siglo XVII, con inteligencia y acierto en la semejanza de los retratos.*”<sup>25</sup>. En referencia a Luisa, Bermúdez cita “*Morales (doña Luisa) grabadora de Láminas, y natural de Sevilla. Grabó al agua fuerte el año de 1671 una lámina con cuatro emblemas, y en 72 otra con seis. Ambas estampas están en el libro de las fiestas que se celebró en Sevilla a la canonización del rey san Fernando.*”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Bermúdez, Cean, 1800, tomo 1, página 1, letra A, grupo AB.

<sup>26</sup> Bermúdez, Cean, 1800, tomo 3, página 183, letra M, grupo MO.

Con Josefa de Óbidos sucede lo mismo que a María y a Luisa, es una artista que descende de un linaje artísticos. En el caso de Josefa hay que destacar que es hija de Baltazar Gomes Figueira y descendiente del linaje de Bernabe de Ayala por parte de madre, y trabajo en el taller de Francisco de Herrera el Viejo. Sabemos que en un principio también paso una estancia en un convento y que consiguió la emancipación de sí misma, consiguiendo cobrar y hacer las obras sin tener que depender de ningún tercero.

Por último, nos encontramos el caso de Juana Pacheco. De esta artista sabemos que proviene de un linaje artístico ya que descende de Francisco Pacheco y se llegó a desposar con Diego Velázquez. De esta artista, aunque sabemos que trabajó en el taller de su padre y de su marido, no tenemos constancia de la obra realizada por ella misma. Seguramente es porque todas las obras que hizo se atribuyeron a su padre o marido debido a que es una obra que se llegó a realizar en los talleres de dichas personas.

Podemos ver como con estos ejemplos, las mujeres dependiendo de algunas circunstancias, llegaban a ser reconocidas por sus propios coetáneos o suceder todo lo contrario, como pasó con Juana Pacheco, donde no se llega a distinguir entre la obra realizada por su padre y su marido y la suya propia.

## 4. La visión actual en los estudios del arte. Los estudios con perspectiva feminista y su repercusión en los museos

Después de haber llegado a establecer las condiciones políticas, sociales y culturales que se dieron durante el siglo XVII, podemos pasar al siguiente aspecto. Es de destacar que durante la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos recorrido del siglo XXI, se han desarrollado nuevas tendencias de pensamiento que influyen en la forma de estudiar la historia del arte. Con determinados historiadores de la materia, se produce una separación de la denominada historia del arte oficial, donde el dominio de una mayoría se antepone a los grupos más minoritarios o marginales. Estos historiadores que se separan de la narrativa oficial se vieron repercutidos con la aparición de nuevas mentalidades e ideologías, donde toma un claro protagonismo las que tienen una tendencia más feminista y social. Gracias a estos estudios con predominio de estas nuevas ideologías y mentalidades, se empieza a analizar la historia del arte desde otro punto de vista, ya sea un punto de vista social o de género.

En este punto se centra este apartado, dirigiéndolo en cómo se empiezan a originar los estudios con esta nueva perspectiva. Esta nueva tendencia que se centra en este punto es la feminista. Además del nacimiento de dichos estudios, se trata el objetivo que tienen. Además, se exponen los problemas que conlleva realizar este tipo de análisis de una época anterior desde una perspectiva actual. Y por último, se mencionan algunas exponentes dentro de esta tendencia y como todo este ambiente ha repercutido, no solo en la forma en la que se enfocan actualmente los estudios, sino su repercusión en los museos.

### 4.1 Contextualización sobre los estudios con perspectiva feminista

Los denominados estudios de género pertenecen a un campo multidisciplinario que surge en su mayoría en las instituciones durante la década de los 80 del siglo XX. Esta nueva forma de estudio se centra en el análisis de las interacciones socioculturales entre mujeres y hombres a lo largo de la historia. Estos estudios van a partir de la premisa fundamental de que la noción de género es una construcción social y no un hecho natural. Asimismo,

reconocen que esta construcción social está influenciada por varios aspectos determinantes como las relaciones de poder, la época histórica y un lugar específicos.<sup>27</sup>

Estos estudios de género están muy relacionados con los movimientos feministas que se estaban dando a nivel internacional durante la década anterior. Estos estudios además de analizar la diferencia entre género y sexo biológico, habrá una variante de este mismo la cual analizará a las mujeres, por ello es muy lógico que estos estudios fueran de la mano de los movimientos feministas. Estas investigaciones van a partir con cuestionamientos sobre los objetivos que se persiguen y los beneficios que aportarán a la población<sup>28</sup>. Por tanto, el movimiento feminista ha originado con esto unos estudios sobre la situación de las mujeres y su papel en la sociedad. Aunque hay que destacar que los estudios relativos al papel de la mujer en el arte, que es en el punto en el que nos vamos a centrar, se separa del movimiento feminista en un aspecto. Este aspecto diferenciador radica en que el movimiento feminista se va a encargar de buscar un modo de transformar las circunstancias de las mujeres, mientras que los estudios con perspectivas feministas que se realizan en el ámbito de la historia del arte, no tiene este aspecto de salvación, sino uno muy diferente.<sup>29</sup>

Los estudios con tendencias feministas, como bien hemos visto en este apartado, iniciarán sobre todo a partir de la década de los años 80 cuando se produce un cambio en la manera de narrar la historia del arte. Este cambio tiene como trasfondo la lucha feminista, la cual verá injusta la forma en la que la historia del arte estaba narrada, donde no había mención hacia figuras femeninas creadoras. Por ello dejarán de lado la postura hegemónica que estaba en vigor, donde el dominio masculino era indiscutible y se va a llevar a cabo una deconstrucción de estos discursos más predominantes, para llegar a encontrar nuevas identidades creadoras, pero en este caso femeninas. Este aspecto hará que se llegue a cuestionar las categorías que se usaban en el mundo del arte hasta entonces y provocó a su vez, numerosas críticas desde el propio ámbito artístico.

En resumen, estos estudios con una nueva perspectiva tendrán la necesidad de revisar la representación femenina como figura creadora. Además de esto, estas nuevas perspectivas se llegan a enfrentar a la objetivación de la mujer como un estereotipo

---

<sup>27</sup> González Jiménez, Rosa María, 2009, p. 682.

<sup>28</sup> González Jiménez, Rosa María, 2009, p. 682.

<sup>29</sup> Gomáriz Moraga, Enrique, 1992, pp. 2-3.

presente en las creaciones artísticas. Durante toda la historia, la mujer había sido considerada simplemente como una musa, con el objetivo de llegar a proporcionar inspiración al hombre. Por todo esto, se busca impulsar la participación de las mujeres como creadoras dentro de la historia del arte, ya que durante mucho tiempo se les ha negado espacio.<sup>30</sup> Aunque hay que recordar, que durante el periodo en el que nos encontramos estudiando en este trabajo de fin de grado, el siglo XVII, había varias formas de llegar a ese espacio de creación, que era por medio de los talleres y si, en el caso de que fuese descendiente directa de uno de estos maestros, las mujeres podían acceder a este campo.

Los historiadores del arte deben reconocer el papel que la historia del arte ha realizado en la consolidación de una narrativa androcéntrica, donde se establece una brecha creada en la construcción sociocultural de la diferencia sexual. Desde esta nueva perspectiva los problemas que debe enfrentar la historia del arte van más allá de la inclusión de las mujeres artistas en el registro histórico. Se trata de poner en duda las bases fundamentales de una disciplina que consolida los mecanismos de desigualdad asociados a las jerarquías vinculadas con el género, la orientación sexual, la raza y la clase social. Hay que destacar que los estudios con esta nueva perspectiva estén vinculados a su vez con estudios antropológicos, etnográficos, sociológicos e históricos con tendencia a una mentalidad decolonial o posestructuralistas.<sup>31</sup>

## 4.2 Beneficios y problemas que conllevan estas nuevas formas de estudio con tendencia feminista

Estas nuevas formas de investigación que siguen esta nueva visión tiene tanto beneficios como problemas.

Dentro de los beneficios que podemos encontrarnos dentro de este tipo de estudios es el trabajo que se llega a realizar al intentar visibilizar y recuperar las figuras de las artistas que por razones sociales, políticas y culturales, han quedado olvidadas. De estas artistas femeninas se quiere recuperar tanto su biografía, como sus obras, el tipo de estética que tenían o cuales eran sus ideales. Para realizar esta labor, el historiador del arte llega a

---

<sup>30</sup> Cordero Reim, Karen y Sanez, Ina, 2007, pp. 5-13.

<sup>31</sup> Chiavazza, Pablo Andrés, 1995, pp. 29-37.

realizar un proceso aditivo, en el que va añadiendo a estas artistas a la narrativa de la historia del arte. Con este proceso, el historiador llega a cuestionar los fundamentos epistemológicos de esta disciplina que, a través de sus categorías, conceptos y teorías, ha construido el canon del arte desde una perspectiva androcéntrica. En resumen, es un proceso que trata de explicar la razón del por qué estas mujeres artistas han sido olvidadas por el ámbito artístico, explicando las razones de ello, analizando el contexto de estas artistas. Este hecho lo va a basar tanto en el pensamiento dominante del momento, el cual era predominantemente patriarcal y clasista sobre las artes; y a la organización cultural y social de momento.<sup>32</sup>

Por otra parte nos encontramos ante los problemas que generan estas nuevas tendencias de pensamiento en la historia del arte. Al realizar estudios e investigaciones donde el objeto de estudio es la mujer, es un hecho que nos lleva a dos extremos. Puede que la investigación que se esté realizando caiga en la segregación del tema o por otra parte, se llegue a señalar la victimización de las mismas.<sup>33</sup>

En lo que respecta a la segregación se refiere a que se puede llegar a realizar un tema muy limitado, haciendo que el historiador se pueda quedar estancado. Y por otro lado, se encuentra el tema de la victimización. Esto se da cuando se señala su posición en la sociedad, destacando como no tenían poder de decisión ante su futuro ya que están obligadas a realizar unos determinados requisitos para cumplir con el papel de mujer fiel.

Hay que superar estos dos aspectos dentro de los estudios sobre mujeres. En primer lugar, para no caer en la segregación de conocimiento, la solución es elaborar y mantener lazos estrechos con el movimiento feminista. Estas conexiones brindan el soporte necesario para que las investigaciones se sustenten en prácticas de trabajo intelectual y en proyectos comprometidos con el cambio social radical.

En segundo lugar, para evitar la victimización de la figura de la mujer hay que desarrollar un proceso de trabajo basado en un contexto donde hay de las menciones femeninas. Hacer este tipo de investigaciones entre mujeres permite llegar más allá del formalismo tradicional jerárquico en la construcción de información androcéntrica, en los que se consideraban esenciales las relaciones de subordinación entre hombres y mujeres.

---

<sup>32</sup> Chiavazza, Pablo Andrés, 1995, pp. 29-37.

<sup>33</sup> Mercader, Laura y Rivera, María Milagros, 1991, pp. 11 – 12.

Una vez superados estos problemas, se pueden crear investigaciones e informes sobre mujeres artistas. Al estar basándonos en estas soluciones, lo que se quiere conseguir no es crear una disciplina nueva, sino que se interviene en todas las dimensiones del mundo en el que vivimos, pero desde un punto de vista diferente. Este hecho termina con las limitaciones del conocimiento académico que en cierta medida trata de excluir a las mujeres. En resumen, se quiere idear un conocimiento sobre los temas de las mujeres y que al mismo tiempo estén creado por las propias mujeres.<sup>34</sup>

## 4.2 Principales exponentes de esta tendencia feminista

Dentro de esta corriente de pensamiento, destacarán varios autores que hablarán de cómo se debe introducir esta nueva tendencia a la forma de realizar las investigaciones. Los historiadores que voy a disponer a continuación chocarán con la visión tradicional de la historia del arte ideada por escritores como Gombrich, en la cual se basa en la representación del artista masculino. Esta historia del arte escrita por este tipo de escritores tendrá un reflejo o influencia de la sociedad donde han vivido, es decir, si los escritores reconocidos de la historia del arte han vivido en una sociedad donde hay una jerarquización de clases sociales y de género, estos aspectos se verán reflejados en las publicaciones que realicen. Esto hace que la historia del arte actúe como un filtro, considerando lo que es arte y quién es son los artistas.

Iniciamos el recorrido con Joan W. Scott, una estudiosa especializada en historia que realizó sus investigaciones desde esta nueva perspectiva. En su obra *El género: una categoría útil para el análisis histórico* se plasman los tres principios que quiere llevar a cabo esta autora en la ideación de un discurso donde se hace hincapié en como el género es un aspecto que intervino en la historia de manera decisiva. Los tres principios dentro de este discurso son: en primer lugar, la diferenciación del género y del sexo, siendo el primero una construcción social y el segundo algo biológico; en segundo lugar, quiere dejar en claro las relaciones de poder que dependen de la época que estemos investigando; y en tercer lugar, llegar a delimitar todo esto por medio de un contexto y por la situación sociocultural de los sujetos de estudio que está analizando.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Mercader, Laura y Rivera, María-Milagros, 1991, pp. 11 – 12.

<sup>35</sup> Scott, Joan, 2002, pp. 9–45.

Otra figura que llegó a realizar estudios de género fue Robert W. Connell con la obra *Masculinities*, publicada en 1995. En ella vemos como se posiciona con la idea de que el género sirve como un elemento de orden social que llega a crear una estructura compleja. Connell en este estudio, en vez de centrarse en el género femenino, lo hace en el masculino, llegando a describir las diferentes y numerosas masculinidades que se han dado a lo largo de la historia y de manera contemporánea. Connell alega que en un mismo momento o época conviven diferentes masculinidades de manera simultánea, y como de todas ellas, siempre destaca una de ellas. Esta masculinidad es la considerada con un carácter más hegemónico, que se encuentra en una posición superior de aquellas que no cumplen con el canon, que dependiendo de la época que se esté estudiando, cambia.<sup>36</sup>

Otra de las estudiosas que destacó en esta nueva tendencia de pensamiento a la hora de realizar un estudio de la historia del arte es Linda Nochlin. En 1971 publicó un ensayo titulado *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* en la revista *Art news*. En este artículo desarrolló su punto de vista hacia las investigaciones sobre la mujer dentro de la historia del arte. Es una autora que se ve muy influenciada por el feminismo, sobre todo el que se llega a originar tras la segunda ola. Nochlin analiza como la mujer ha sido excluida en la historia del arte pero desde la categoría de artista y genio. Nochlin aboga por la incorporación de estas artistas al discurso y, además, piensa que habría que realizar una historia del arte representada por figuras femeninas, donde además de destacar sus aportaciones, se plasme sus experiencias sociales originadas por la sociedad en la que han tenido que vivir.<sup>37</sup> Nochlin quería tratar la opresión de género que existe en el mundo del arte y que se lleva a cabo a través de las instituciones y la educación. Analiza como estos órganos llevaron a la exclusión. Esta exclusión se ve tanto en las temáticas que podían llegar a realizar, destacando el retrato y el bodegón; como el nivel de estudios a los que podían acceder. Con esta publicación se dio un cambio, fue un artículo que provocó que muchos historiadores siguiesen las ideas que plasmaba en dicho escrito.

Además de Nochlin, otra estudiosa sobre este aspecto fue Griselda Pollock en su obra *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* publicada en 1988. En ella, Pollock asegura que el género femenino al estar viviendo en un sistema donde la única opción que tenían era seguir lo que marcaba la tradición, puesto que muy pocas mujeres

---

<sup>36</sup> Connell, Robert, 1995, pp. 3 – 45.

<sup>37</sup> Nochlin, Linda, 2015, pp. 44 – 79.

llegaron a traspasar esta línea. Esto es porque compartían la misma ideología y pensamiento que tenían los hombres.<sup>38</sup>

Pollock afirma que han llegado a existir mujeres que llegaron a desarrollar este papel creador dentro del mundo del arte, pero al estar reproduciendo ese pensamiento del momento, perpetúan ese estatus normativo donde la mujer no puede salir del camino preestablecido en la época. Es decir, que las propias mujeres eran las mismas que perpetuaban esa jerarquización y opresión hacia ellas mismas de manera inconsciente.<sup>39</sup>

Por último quería destacar como esta reivindicación femenina no solamente provenía mediante publicaciones, sino que también se llegó a producir de forma activa con la creación de grupos donde se realizaba un activismo con la misma causa que cumplían las historiadoras que hemos visto anteriormente. Este es el caso del grupo Guerrilla Girls.

Es un grupo que se originó a finales de la década de los años 80 y que actuó en los diferentes distritos que conforman Nueva York. Concretamente es un grupo que se conoce por su protesta por medio de colocación de carteles publicitarios donde exponía las diferencias que se daban en el arte con respecto a esta discusión sobre el género. En estos carteles se denunciaban como la presencia de artistas femeninas en museos era mínima con respecto a la presencia de la mujer como musa, apareciendo de esta forma en casi un 85 % de las obras. Guerrilla Girls querían concienciar el mundo del arte exponiendo las circunstancias con las que tenían que convivir estas mujeres artistas, realizando una lectura crítica de la historia de arte oficial y tradicional, para conseguir una respuesta activa del público que va a los museos.<sup>40</sup>

Estas acusaciones que realiza el grupo van más allá de la ideología feminista, ya que están realizando un discurso cultural. Con esta relectura no se quiere introducir valores existentes en ese momento en la historia del arte, sino que quieren llegar a desarrollar una visión crítica de la historia del arte.

---

<sup>38</sup> Pollock, Griselda, 1988, p. 155.

<sup>39</sup> Pollock, Griselda, 1988, p. 155.

<sup>40</sup> Cordero Reim, Karen y Sanez, Inda, 2007, pp. 118 -120.

## 4.2 Repercusión de esta visión en los museos

Estas nuevas perspectivas en el campo de la investigación van más allá, llegando a espacios como los museos. Los museos son organismos que en las últimas décadas de nuestra era, han iniciado con esta labor de exponer al público más obras de artistas femeninas.

Para realizar esta labor, los museos en un primer momento iniciaran el proceso de adquisición de obras que se han llegado a atribuir a una artista femeninas y serán colocadas en sus salas, dependiendo del discurso que se quiera realizar. Si se está buscando potenciar solamente la presencia de estas artistas femeninas se crearán salas donde se colocará su obra, separándola de la obra permanente que se exhibe en sus otras salas.

Por otra parte, como la acción que ha llegado a realizar algunos museos como el Museo Reina Sofía, donde se han colocado las obras de artistas femeninas integrándolas en el discurso que tiene el museo, sin llegar a hacer separaciones. Este discurso a mi parecer es uno de los mejores, debido a que está haciendo una labor de integración, sin hacer distinciones. Cuando se llega a realizar esta integración en un mismo discurso, a un mismo nivel, tanto a las mujeres como a los hombres, tiene como consecuencia una visión del arte mucho más completa.

Otra de las salidas que utilizan los museos para exponer obras de arte de artistas femeninas son el uso de las exposiciones. De manera que durante un periodo de tiempo, los espectadores pueden disfrutar de una recopilación artística de una o varias artistas. Un ejemplo de esta forma de difusión es la exposición que realizó el Museo del Prado en 2016 sobre Clara Peeters exponiendo varias obras de su trayectoria artística.<sup>41</sup> Otra exposición importante en la cual se llega a considerar el papel de la mujer dentro del arte español durante el siglo XIX y principios del siglo XX, es la realizada en 2020 en el Museo de Prado. En esta exposición se llega al reconocimiento de la condición de las mujeres artistas y su lugar en la sociedad, mostrando un panorama más general.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> VV.AA., El arte de Clara Peeters, 2016.

<sup>42</sup> VV.AA., Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España, 2020.

## 5. Luisa Roldán, “la Roldana”, como caso español más destacado

Tras haber tratado como era la mujer artista en el siglo XVII, como era posible que llegase a practicar el oficio de artista y las características para poder llegar a serlo; y después haber explicado cual es la visión de estudio que se tiene en la actualidad, una visión de estudio que se sale de la tradición y que ubica a las mujeres como objeto de estudio. Después de explicar estos aspectos podemos tratar el caso de Luisa Roldán o la Roldana. Esta artista ha sido una de las más beneficiadas del cambio de mentalidad que se ha dado en la historia del arte en las últimas décadas. Este cambio ha provocado que la figura de Luisa Roldán tenga un mayor interés actualmente, en contraste a la visión que se tenía de esta escultora a principios del siglo XX.

Luisa Roldán es el ejemplo de mujer artista que hasta la fecha ha aglutinado, con el paso del tiempo, numerosos estudios donde se analiza su figura desde un punto de vista biográfico y formal.

### 5.1 Estado de la cuestión

Ya a principios del siglo XVIII, Luisa era nombrada en *El museo pictórico y escala óptica* gracias a la figura de Antonio Palomino<sup>43</sup>. Posteriormente, hacia 1764, Andrés Ximénez recoge una inicial biografía de la escultora<sup>44</sup> y posteriormente, algunas de las obras de la escultora son mencionadas en el libro escrito por Antonio Ponz, *Viaje de España*<sup>45</sup>. Con esta información podemos reconocer como Luisa ya era una artista conocida.

Con el pasar del siglo XIX, su figura fue recogida por escritores como Cean Bermúdez en su *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en España*<sup>46</sup>, y por Antonio Rotondo Y Rabasco en su obra *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado del Escorial*<sup>47</sup>. En estas obras se vuelve a mencionar a la escultora desde el punto de vista biográfico, sobre todo en el caso de la mención de Cean Bermúdez, y desde el punto de vista formal, mencionando

---

<sup>43</sup> Palomino De Castro Y Velasco, Antonio, 1700, p. 498.

<sup>44</sup> Ximénez, Andrés, 1764, pp. 427-428.

<sup>45</sup> Ponz, Antonio, 1780, p. 133.

<sup>46</sup> Bermúdez, Cean, 1800, tomo 4, página 235, letra R, grupo RO.

<sup>47</sup> Rotondo Y Rabasco, Antonio, 1862, p. 116.

obras que se conservaban en el Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial, debido a que había sido escultora de cámara de los reyes Carlos II en 1692 y de Felipe V en 1701.

En el siglo XX es donde se inicia la labor investigativa con la tendencia que se muestra explicada en el anterior punto. Es una tendencia influida sobre todo por el artículo publicado por Linda Nochlin en 1971 *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*. Este artículo, junto a los movimientos feministas que estaban ocurriendo de fondo, inician la investigación sobre artistas femeninas que se habían quedado fuera de la historia del arte oficial. Aunque como podemos ver, Luisa Roldán había sido una artista mencionada por los grandes artistas en sus recopilaciones sobre artistas, pero aun así era una artista que se había dejado de lado en la narrativa oficial. Esto hace que a partir de esta década, el número de investigaciones sobre figuras femeninas crezca y el ejemplo de Luisa Roldán es el más significativo. Esto puede darse a varias razones como las apariciones en los grandes registros sobre artistas españoles que se habían realizado en los dos siglos anteriores, y la existencia de documentos biográficos y obras firmadas. Estos aspectos ayudaron en gran medida a construir el relato de su vida y de su carrera artística.<sup>48</sup>

Una de las historiadoras que más ha contribuido en esta labor es María Victoria García Olloqui. Es una doctora que desde 1977, investiga y publica artículos sobre la vida y la obra de Luisa Roldán. Empezó con la publicación de un catálogo en este mismo año sobre todas las obras que se habían atribuido hasta el momento de la artista, junto a una inicial biografía completa de la escultora<sup>49</sup>. Este catálogo fue ampliado posteriormente en 2003, con una segunda edición del mismo, donde se ampliaban el listado de obras que se había recogido en la primera edición<sup>50</sup>. Hay que destacar que Olloqui realizó otras publicaciones en ambos sentidos, el biográfico y el formal. En el sentido biográfico, Olloqui llegó a realizar una biografía muy completa de Luisa Roldán en el año 2000, que pudo llevar a cabo gracias a la investigación de documentos biográficos como su acta de bautismo de Luisa y las actas de bautismo y defunción de sus hijos. Este registro biográfico que realiza en el año 2000, además del carácter biográfico que contiene, también elabora un catálogo de obras distribuidas entre la obra realizada en Cádiz y la realizada en Madrid<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Nochlin, Linda, 2015, pp. 44 – 79.

<sup>49</sup> García Olloqui, María Victoria, 1977, pp. 15 – 77.

<sup>50</sup> García Olloqui, María Victoria, 2003, pp. 15 – 70.

<sup>51</sup> García Olloqui, María Victoria, 2000, pp. 17 – 132.

La investigación de Olloqui no se queda en estos años, Olloqui continuó con su investigación sobre esta artista, destacando las investigaciones publicadas en 2010 y en 2013. En estas publicaciones aporta su opinión sobre algunas de las atribuciones realizadas hasta la fecha. Dentro de estas opiniones destaca las realizadas en 2010 a la *Virgen de la Soledad* ubicada en Benacazón y *Nuestra Señora del Mayor Dolor* ubicada en la iglesia de San Joaquín en Cádiz<sup>52</sup>. En 2013 realizó *Reflexiones y opiniones acerca de cinco obras atribuidas a Luisa Roldán* y *Anotaciones acerca de imágenes de Cristo en edad infantil, atribuidas a La Roldana*.

Además de Olloqui, Luisa Roldán también fue investigada por otros estudiosos durante la primera década del siglo XXI. Dentro de esta década va a destacar la figura de Liana de Girolami con su obra, publicada en 2002, *Luisa Ignacia Roldán 'La Roldana': New attributions to the first sculptress of Spain, 1652-1796*.

A partir de 2010, los estudios y artículos realizados sobre Luisa Roldán se van a ver magnificados. Estos van a tratar, en la mayoría de los casos, de atribuciones de obras de arte. Aunque también se dará alguna nueva aportación a su biografía y al contexto en el que vivió Luisa Roldán.

Los estudiosos que más destacaron en esta labor son varios. En primer lugar habría que destacar al historiador Alfonso Pleguezuelo. Sus publicaciones se darán entre el año 2011 y 2017. En 2011 publicó *Cuatro belenes inéditos de La Roldana*, en 2012 *Luisa Roldán y el retablo sevillano*, en 2016 destacó con *Dos cabezas cortadas atribuibles a Luisa Roldán en la Hispanic Society of America* y *Entre el decoro y la licencia. Nuevas obras atribuibles a Luisa Roldán en Zafra*, y por último en 2017 *Luisa Roldán en Sevilla y San José con el niño Jesús: Atribuciones e iconografía*. En estas cuatro publicaciones hay un elemento en común, el cual es el de la atribución de obras que en un inicio o estaban atribuidas a otros artistas o eran de autoría anónima. Pleguezuelo, además de atribuirle a Luisa Roldán esculturas exentas, realiza la atribución de esculturas que seguían una temática que hasta ese momento no era muy conocida. Estas esculturas son las que están destinadas a estar colocadas en los retablos<sup>53</sup>. En todas las atribuciones utiliza en su mayoría el análisis descriptivo y comparativo, para este último, Pleguezuelo compara la obra que está atribuyendo con otras obras de la autora. Un ejemplo de esto es el análisis

---

<sup>52</sup> García Olloqui, María Victoria, 2010, pp. 147 – 154.

<sup>53</sup> Pleguezuelo, Alfonso, 2012, pp. 275 – 300.

que realiza en la publicación de 2016, donde analiza dos cabezas cortadas, una primera de San Juan Bautista (fig. 9) y una segunda de San Pablo (fig. 10). En esta publicación, además de analizarlas formalmente, narra como estas dos obras escultóricas llegaron a la Hispanic Society of America. Cuenta como en un primer lugar fueron atribuidas a su padre, Pedro Roldán, pero más tarde, se cambia de opinión, dejando las obras sin autoría pero ubicándolas cronológicamente a principios del siglo XVIII. Además de este recorrido, Pleguezuelo trata como era el ambiente artístico que rodeaba a Luisa Roldán y como elementos de este aparecen plasmados en la obra. Un ejemplo de ello es que el modelo en el que se está inspirando para realizar la cabeza de San Juan, pertenecía a Gaspar Núñez Delgado; o que la forma en la que aparecía estas dos esculturas es bastante peculiar, siendo recurrente en pinturas de Francisco de Herrera el Viejo, y que gracias a figuras intermediarias como Juan de Valdés Leal, este conjunto entro en contacto con Luisa Roldán, Siendo esta la única representación en escultura que hay de este conjunto (fig. 11 y 12)<sup>54</sup>.

Fernando Llamazares Rodríguez destacó en el año 2010 por la publicación de *Un nuevo Ecce Homo de La Roldana, y el mensaje teológico de esta iconografía en la escultura barroca española*, donde se atribuye una escultura de un Ecce Homo a la escultora (fig. 13). Llamazares llega a la conclusión, debido a la gran calidad de la obra, que es una de las mejores obras realizadas por Luisa Roldán. Además, Llamazares considera que se encuentra realizado durante su estancia madrileña, cuando Luisa era escultora de cámara del rey. Al mismo tiempo que analiza la obra formalmente, también llega a la conclusión que sigue el modelo realizado por Durero en 1512 (fig. 14)<sup>55</sup>.

Con otra perspectiva, donde se intenta dar más visibilidad a estas artistas femeninas se encuentra Elena García Martín, una historiadora que además de dar un análisis biográfico de Luisa Roldán, también llega a destacar dos tipos de iconografías en su trayectoria artística. La primera es temática es la de la educación de la Virgen. En el análisis de esta temática Montero afirma que está simbolizando la enseñanza que se imparte de mujer a mujer, con un carácter divino. La otra tipología de obras que analiza es la del arcángel San Miguel, destacando la obra de *San Miguel Arcángel con el diablo a sus pies* (fig. 15).

---

<sup>54</sup> Pleguezuelo, Alfonso, 2016, pp. 29 – 42.

<sup>55</sup> Llamazares Rodríguez, Fernando, 2010, pp. 87 – 95.

En ella, según Montero, Luisa estaría reflejando su opinión en contra de los roles de género impuestos en la sociedad.<sup>56</sup>

Sobre Luisa Roldán no solo han investigado estudiosos a nivel nacional, también ha recibido interés internacional. De entre los artículos y libros realizados hay que destacar las figuras de Casey Gardonio – Foat, Catherine Hall – Van Den Elsen y los escritores contenidos en el libro *Luisa Roldán Court Sculptor to the Kings of Spain*, donde participaron historiadores como Xavier Bray, Patrick Lenaghan y Hélène Fontoira Marzin. En este último libro también intervino un historiador español, José Luis Romero Torres.

Hay que destacar la participación de Gardonio – Foat en su artículo llamado *Daughters of Seville* hace una revisión de artistas femeninas que tuvieron una trayectoria artística durante los siglos XVII y XVIII en Andalucía. En este artículo analiza varias obras de la autora como *Virgen y niño con San diego de Alcalá* de 1692 (fig. 16) y *La muerte de María Magdalena* de 1690-1699 (fig. 17), también analiza alguna obra que fue realizada por Luisa Roldán y su marido Tomás de los Arcos como *San Ginés de la Jara* de 1692 (fig. 18). Además de este análisis formal, Gardonio – Foat llega a crear una hipótesis donde afirma que Pedro de Mena no aceptaría de buen grado el matrimonio de su hija. Esto tiene una razón y es que si su hija se casaba, está ya no trabajaría en el taller de su padre sino el de su marido. Por esta razón, puede que se hubiese dado esta reacción.<sup>57</sup>

Otra estudiosa importante es Catherine Hall – Van Den Elsen ya que llegó a publicar en el año 2018 una monografía sobre Luisa Roldán. En ella se recoge tanto la carrera artística de la escultora como una biografía mucho más detallada y significativa que ayuda a encuadrar a la artista en su época, llegando a conocer las condiciones políticas, sociales y culturales en las que vivió Luisa. Este análisis exhaustivo va acompañado de numerosas transcripciones de documentos. Por ello, su publicación *Fuerza e intimismo* es una de las obras que mejor reúnen tanto los datos sobre su biografía, como los de su contexto y su carrera artística.<sup>58</sup>

En el último de los ejemplos de estudio internacional, se encuentra la obra recopilatoria *Luisa Roldán Court Sculptor to the Kings of Spain*, realizada en el año 2016. En ella se

---

<sup>56</sup> García Martín, Elena, 2012, pp. 69 – 100.

<sup>57</sup> Gardonio-Foat, Casey, 2020, pp. 21 – 27.

<sup>58</sup> Hall-Van Den Elsen, Catherine, 2018, pp. 85 – 176.

reúnen varias investigaciones de historiadores, donde se llega a analizar varios aspectos de la vida y obra de Luisa Roldán. Estos informes van desde el análisis de aspectos biográficos y comparativos de su trayectoria artística, el análisis de la producción de piezas en terracota comparándola con modelos de artistas contemporáneos y grabados del pasado, la trayectoria que realiza Luisa Roldán durante su estancia en la corte, hasta el análisis de las restauraciones que se han realizado a sus piezas de terracota con el paso del tiempo.<sup>59</sup>

En los últimos cuatro años también se ha dado una producción intensa de artículos donde se encuentran nuevas atribuciones a la artista. Destacan los realizados por Moreno Arana, Lorena Franco López, Álvaro Pascual Chenel y José Gabriel Rabasco Aguilar. Los estudios realizados por estos historiadores son los más recientes, ya que transcurren desde el año 2019 hasta mediados del 2023.

José Manuel Moreno Arana publicó en el año 2019 el artículo *Una nueva atribución a Luisa Roldán: un inédito San Buenaventura* (fig. 19) donde realiza la atribución sobre la escultura de San Buenaventura. Para ello, el autor ubica la escultura cronológicamente y la compara con otras obras de Luisa Roldán, realizando un análisis formal de la pieza y de las técnicas que ha utilizado la escultora. También nos habla del estado de conservación actual de la pieza, que en este caso la escultura está en muy mal estado debido a que originalmente se encontraba en un lugar que tenía un acceso muy complicado.<sup>60</sup>

Desde una perspectiva más feminista, encontramos el escrito de Lorena Franco López, publicado en 2021, titulado *Luisa Ignacia Roldán: la trascendencia de la Escuela Escultórica Sevillana en Madrid desde una mirada femenina*. En este se ubica la vida y obra de la Roldana en el centro de su estudio, concretamente la etapa madrileña, en la cual el estilo de la artista ya está consolidado y además, goza de una independencia al no regirse bajo las normas de los talleres de su padre y su marido. Realiza un recorrido con las obras más importantes de este periodo, intentando centrarse en como una mujer pudo cambiar su rol establecido en la sociedad española del siglo XVII.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> VVAA. *Luisa Roldán Court Sculptor to the Kings of Spain*, 2016, pp. 6 – 83.

<sup>60</sup> Moreno Arana, José Manuel, 2019, pp. 111 – 121.

<sup>61</sup> Franco López, Lorena, 2021, pp. 2 – 17.

Álvaro Pascual Chenel realizó un informe sobre los ángeles lampareros, donde se vuelve a tratar la tipología de los retablos, como había hecho ya Alfonso Pleguezuelo en publicaciones como *Luisa Roldán y el retablo sevillano* en 2012. En dicho informe, además del análisis formal de las esculturas, Pascual Chenel realiza un recorrido por su biografía y su carrera artística, mencionando las diferentes etapas por las que evoluciona Luisa. Para realizar la atribución de estos ángeles, Pascual Chenel los compara con las características del estilo de Luisa y hace alusión a los posible precedentes de esta obra con la mención de unos ángeles pasionistas, ubicados flanqueando el *Descendimiento de Cristo*, creados por Pedro Roldán (fig. 20). Para concluir este informe, se realiza un análisis de la técnica que utiliza la escultora en estas obras.<sup>62</sup>

Por último, nos encontramos con el estudio realizado por José Gabriel Rabasco Aguilar, el cual es el más reciente hasta la fecha dado que se publicó en el mes de julio del año 2023. En esta publicación, Rabasco Aguilar realiza un análisis formal de una obra ubicada en Córdoba. Mediante la comparación con el estilo de la escultora, se llega al consenso de que es una pieza que fue realizada por Luisa. Rabasco llega a afirmar que es una pieza que sigue la tipología mariana de pequeño tamaño que la escultora llegó a realizar durante su trayectoria artística (fig. 21).<sup>63</sup>

## 5.2 Luisa Roldán en los museos. Actuaciones más recientes

Debido a todos estos estudios y al contexto que se está desarrollando, en el cual se da un crecimiento de la demanda de obras de mujeres artistas, los museos aprovechan esta situación para empezar a adquirir obras sobre artistas femeninas y esto mismo es lo que sucede con Luisa Roldán. Estas actuaciones por parte de los museos e instituciones serán tantos nacionales como internacionales.

### 5.2.1 Actuaciones nacionales. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo Nacional de Escultura, Galería de las Colecciones Reales y Museo de Guadalajara

En España se han realizado varias actuaciones por parte de los organismos nacionales. En 2007 se realizó una exposición donde se llegó a acoger parte de su obra, sobre todo de su

---

<sup>62</sup> Informe realizado por el profesor Álvaro Pascual Chenel.

<sup>63</sup> Rabasco Aguilar, José Gabriel, 2023, pp. 177 – 182.

etapa andaluza y algunas, en menor medida, de su etapa madrileña. Dicha exposición estuvo basada en la tesis doctoral realizada por Catherine Hall – Van Den Elsen. Fue una exposición costeadada por la Junta de Andalucía y se realizó en el Real Alcázar de Sevilla. Esta exposición dio pie a la profundización sobre la figura de la Roldana, dando una mejor información sobre aspectos biográficos, de su estilo y su carrera artística a un público muy variado.

A causa del panorama de demanda de obra femenina por parte del público que visita los museos, estos últimos años han sucedido varias acciones en diferentes museos de la geografía española.

En primer lugar, el Museo de Bellas Artes de Sevilla en el año 2021 inició varias acciones donde adquiriría, ya fuese de manera temporal o permanente, obras de Luisa Roldán. Un ejemplo de ello es la exposición temporal de un *Nacimiento* de la escultora (fig. 22). Este nacimiento formaba parte de una colección privada, pero cuando se dio a conocer la existencia de dicho nacimiento, se adquirió para exponerlo y que se diese a conocer al público. Actualmente se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. En este mismo año también se dio la adquisición de una obra pero de forma permanente. Esta obra es la de la *Virgen de la Leche* (fig. 23), la cual es un relieve que fue obtenido gracias a la acción de la Consejería de Cultura y Relieve de Sevilla.

Otro museo donde, además de producirse la adquisición de obras de Luisa Roldán, se produjo la reorganización de las salas para poder exponer dicha obra, es el Museo Nacional de Escultura. Es a partir del año 2009 cuando se da esta acción por parte del Museo Nacional de Escultura donde se realiza la reelaboración de un discurso más plural y diverso, modificando las salas de la exposición permanente. Este hecho provoca que se rescaten imágenes que se habían quedado olvidadas en el almacén y se expongan ante el público, creando una nueva disposición y provocando que el visitante tenga una nueva perspectiva sobre el discurso que se plantea en el museo, diferente del que se había creado antes de esta renovación.<sup>64</sup>

Esta renovación de la exposición permanente no tiene como fin la eliminación de instalaciones u obras ya expuestas. Sino que quiere reformar ciertos espacios que

---

<sup>64</sup> Catalogo “Viejos maestros, distintos relatos, nuevos públicos. El museo se renueva”, 2021, pp. 9 y 19.

enriquezcan la narrativa de la colección escultórica, ofreciendo un discurso mucho más dinámico. Las principales metas que tiene esta renovación son las siguientes:

- Dar a conocer las obras que se encontraban guardadas en los almacenes y que no habían sido dadas a conocer al público.
- Mostrar las últimas adquisiciones realizadas en los últimos años, ya sean obras del periodo renacentista como del barroco andaluz. En este último periodo es donde tenemos las últimas adquisiciones realizadas por el museo sobre las obras de Luisa Roldán.
- Crear un nuevo ritmo visual, que rompa con el anterior estatismo que era habitual en la colección.
- Se quiere mostrar en este nuevo discurso tanto a los grandes artistas como a los artistas secundarios o anónimos, y como dialogaban entre sí.
- Profundizar en la parte más técnica de la disciplina, es decir, informar sobre los materiales y técnicas que se utilizaban en estos periodos, como la producción de las obras.
- Dar a conocer el tipo de funciones que tenían las obras, ya sea política como religiosa.
- Por último, se quiere dar el reconocimiento a artistas femeninas que en el anterior discurso no eran reconocidas. Una de estas artistas es Luisa Roldán.

La obra de la Roldana que aparecerá en este nuevo discurso se encuentra en la sala 18. Esta sala, junto a la sala 16, fueron las idóneas para ubicar todas las nuevas adquisiciones que estaba realizando el museo durante este momento, siendo Luisa Roldán la primera y la única escultora femenina que aparece en este nuevo discurso. En esta sala 18 podemos disfrutar del conjunto de la *Virgen con el Niño y san Juan Bautista* (fig. 24) y el *relieve sin policromar de la Virgen de Atocha* (fig. 25).

Otro de los casos que sucede en el Museo Nacional de Escultura es la exposición titulada *Nuevas obras, distintas miradas*. Esta exposición tuvo lugar en el año 2020 y se colocó en el Rincón Rojo, ubicado en el Colegio de San Gregorio, donde se expusieron cinco obras que proporcionaban una nueva mirada sobre la escultura española. Estas esculturas pertenecieron a Pedro de Mena, Juan de Mesa, Luisa Roldán y Francisco Salzillo, reuniendo en un mismo espacio obras de artistas que en algún punto de la historia, estos fueron olvidados. Estas obras antes de la llegada al museo pertenecieron a colecciones

privadas. Centrándonos en la obra de la Roldana que se encontraba expuesta en esta exposición, encontramos la *Virgen con el Niño Jesús con San Juanito* (fig. 26). En el catálogo de la exposición se realiza un breve resumen de su biografía, reconociendo como una mujer pudo romper con el rol que era impuesto a la población femenina, llegando a ser una reconocida artista. A parte del resumen biográfico, también hay un análisis formal, donde se analiza la pieza, describiendo las características estilísticas de Luisa Roldán que se encuentran en el grupo. También afirma que esta temática, la de las Vírgenes nodrizas, fue practicada por la escultora en varias ocasiones, pero el caso que aparece en esta exposición destaca sobre las demás debido a que aparece San Juan Bautista acompañado con un cordero en el conjunto. Otra de las esculturas de esta temática que también tiene a San Juan Bautista es la que se encuentra en el Loyola University Museum of Art, Chicago. En este último caso San Juan Bautista aparece en el conjunto pero no está acompañado de un cordero (fig. 27). En este catálogo se habla de las diferentes fuentes de inspiración que tuvo la escultora y posteriormente, del estado de conservación en el que se halla la pieza.<sup>65</sup>

Otra de las obras que nos encontramos en esta exposición es el relieve de la *Virgen de Atocha* (fig. 25). En este punto se vuelven a tocar los mismo puntos que en la anterior obra, iniciando con una descripción formal de la obra y continuando con un listado de obras que podrían formar parte de las influencias que pudo llegar a tener Luisa Roldán para la realización de esta pieza. Uno de los ejemplos más destacados es el del grabado donde se representa a esta virgen de Atocha en el tratado de A. Cano y Olmedilla del año 1694, titulado *Verdad triunfante, tratado apologético en defensa de la antigüedad, propiedad y patronato de N.ª. S.ª. de Atocha en Madrid* (fig. 27).

El tercer museo de este listado es la recién estrenada Galería de las Colecciones Reales. En esta nueva galería, encontramos obras de arte de todos los ámbitos que pertenecieron en algún momento a las colecciones de los monarcas. La obra de Luisa Roldán aparece en el discurso de esta galería, concretamente con la exposición de una de sus obras, *San Miguel Arcángel con el diablo a sus pies* (fig. 15). Esta obra se encontraba anteriormente en varias localizaciones como en el Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial y posteriormente en el Palacio Real. La idea de que esta escultura aparezca en el discurso expositivo de esta galería es otorgarle el reconocimiento a Luisa Roldán por el gran papel

---

<sup>65</sup> Catálogo de exposición “*Nuevas obras, distintas miradas*”, 2020, pp. 1 – 10.

que tuvo en la corte española siendo escultora de cámara. Gracias a la restauración realizada de esta obra, se ha desvelado varios elementos como algunos elementos artísticos propios del estilo de la autora y una inscripción situada en la peana donde Luisa Roldán se reafirma como escultora de cámara del rey. Este hecho hace que Luisa Roldán sea la primera mujer artista en aparecen en la Galería de las Colecciones Reales.

Como última actuación que quería mencionar en este apartado, es la realizada por el Museo de Guadalajara, la cual se caracteriza más por ser de carácter didáctica, más que expositivo. Este museo se ha encargado de elaborar una guía que explicase la vida y la obra de Luisa Roldán y está realizada por Laura Quiles Cerdera, historiadora que pertenece al área didáctica del Museo de Guadalajara. En resumen, es una forma muy didáctica de dar a conocer a un público infantil y joven, la figura de una importantísima escultora.<sup>66</sup>

5.2.2 Actuaciones en museos internacionales. Hispanic Society of America, Loyola University Museum Of Art, Museo Paul Getty, Metropolitan Museum of Art y LACMA

El impacto de Luisa Roldán también irradia más allá de España, llegando a lugares como Estado Unidos. La obra de esta escultora llega a Estados Unidos desde el siglo XX, lo que nos está afirmando el gusto por el arte español que hay en el país.

En la Hispanic Society of America Museum es el lugar donde podemos encontrar más obras de artistas españoles en Estados Unido. En este museo podemos encontrar tres esculturas de Luisa Roldán, la primera es *Los desposorios místico de Santa Catalina*, la segunda es *El éxtasis de María Magdalena* y la tercera es *El descanso en la huida a Egipto*. Este grupo de tres obras fue de las primeras que se tienen constancia de su presencia en Estados Unidos, ya que *El descanso en la huida a Egipto* (fig. 28) y el *Éxtasis de María Magdalena* (fig. 17) se tiene registrado que fueron adquiridas por el coleccionista Archer M. Huntington en 1912, el cual llegó a pagar 1.000 dólares por ambas esculturas sin saber aun que pertenecían a Luisa Roldán. *Los desposorios de santa Catalina* (fig. 29) se adquirió antes de 1915 por el mismo que había adquirido las dos esculturas anteriores, Archer M. Huntington.

---

<sup>66</sup> Guía realizada por Quiles Cerdera, Laura, 2022.

Otro de los ejemplos es la adquisición por parte del Loyola University Museum Of Art de una obra de Luisa Roldán titulada *Virgen y niño con San Juan Bautista* (fig. 26). Esta obra llegó al museo hacia 2009, gracias al obsequio de la Sra. George C. Stacy en memoria de William y Elizabeth Kehl, llegando a formar parte de la colección de Patricia Brett Erens Key, la cual se inició en el año 2009 y contiene objetos de origen europeo, asiático, africano y estadounidense.

En 2011, el museo Paul Getty realizó una publicación sobre un estudio de la imagen *San Ginés de la Jara* (fig. 18) realizada en 1692. Este informe se realizó en el año 2011 y trata sobre una pieza que fue adquirida por el museo en el año 1985. En este se realiza un análisis formal y técnico de la pieza, destacando la labor de estofado y de las encarnaciones que se encuentran en la pieza. Esta pieza es el ejemplo de la colaboración que se daba en la época entre las diferentes disciplinas, la pintura para la policromía, la escultura para la talla y la confección textil para decorar estas tallas de vestir.<sup>67</sup>

Otro de los museos estadounidenses donde se puede encontrar obras de Luisa Roldán es el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. En este museo nos podemos encontrar con dos obras, una de ellas es el *Entierro de Cristo* (fig. 30)<sup>68</sup> creada en el año 1700. Es una obra que llegó al museo en el año 2016 y que había formado parte de la colección de la familia Garriga, siendo vendida en 2015 por Jose Maria Caralt. La otra escultura que se encuentra en este museo es la titulada *Ángeles de luto por Cristo tras la flagelación* (fig. 31). Es una obra que el propio museo atribuye a Luisa Roldán, está ubicada a principios del siglo XVIII, es decir, pertenecería, al igual que la anterior obra, a la etapa madrileña de la escultora y llega al museo gracias al fondo Rogers, donde se tiene constancia que la escultura estaba desde el año 1904.<sup>69</sup>

Las actuaciones más recientes se dan entre 2018 y 2019. En 2018 sucede la adquisición de esculturas de terracota de la escultora. Estas obras fueron adquiridas por Jorge de Coll & Cortés-Colnaghi y se encuentran expuestas en el Detroit Institute of Art.

El último museo que se encuentra en este apartado es el LACMA o Los Angeles County Museum of Art, en el cual se realizó en 2019 una nueva adquisición de una pieza de Luisa Roldán titulada *La Educación de la Virgen* (fig. 32). Esta obra fue adquirida por el museo

---

<sup>67</sup> Bassett, Jane, y Álvarez, Mari-Tere, 2011, pp. 15 – 32.

<sup>68</sup> Página web del MET.

<sup>69</sup> Página web del MET.

gracias a la donación realizada por el Comité de **Coleccionistas** con fondos adicionales de Linda Borick y Bill Davidson en nombre de la Fundación Louis L. Borick.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Página web del museo LACMA.

## 6. Conclusión y opinión personal

El punto más importante dentro de este Trabajo de fin de grado es el papel de las mujeres en el arte, el cual aparece profundizado en su contexto y en como este es analizado por otros historiadores desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. La mujer siempre ha estado presente dentro de la narrativa de la historia del arte en su variante de musa o de mecenas, mientras que desde la perspectiva creadora, no es hasta el siglo XX que aparecen nombres de artistas mujeres dentro del discurso oficial. De esta forma podemos definir la presencia de la mujer como algo ambivalente, presente y ausente de manera simultánea.

En este aspecto es donde intervienen los estudios de género o investigaciones con una perspectiva feminista. Esta nueva perspectiva intenta rescatar los nombres de mujeres artistas que han existido a lo largo de la historia y que, debido a unas circunstancias sociales y culturales, han quedado olvidadas. Además de este rescate, estos nuevos estudios quieren incluir su presencia dentro de ese discurso oficial de la historia del arte, realizando para ello una labor aditiva. Si que es verdad que se han dado historiadores que, debido a su ideología, han realizado una investigación que llegaba a ser sesgada o que se aleja de la misión de crear un discurso único, separándose del discurso oficial de la historia del arte y originando una historia del arte de mujeres. En este aspecto, creo que esto último que he mencionado, la creación por parte algunos historiadores de un discurso al margen del oficial, separando a hombres y mujeres, es algo perjudicial ya que crea cierto rechazo por parte de la comunidad de historiadores. Opino que el hecho de que se dediquen estudios a investigar y explorar el papel femenino en el ámbito artístico es algo muy bueno, ya que nos enseña otra perspectiva sobre el arte; e ir haciendo esa labor aditiva, incluyendo en un mismo discurso al mismo nivel, la presencia femenina como la masculina, sería lo idóneo y lo que actualmente tendríamos que conseguir.

No creo que se deban criticar los estudios de género desde un punto de vista negativo, ya que están realizando una labor que es necesaria para conseguir, en un futuro, una representación equitativa de artistas femeninas y masculinos. Es gracias a estos estudios con este tipo de tendencia que podemos disfrutar de la obra de artistas como Luisa Roldán, ya que las atribuciones que se han dado de su obra han coincidido simultáneamente con este tipo de investigaciones. Si volvemos al apartado donde realizo el estado de la cuestión sobre las investigaciones y atribuciones que se han realizado sobre la escultora, podemos

llegar a notar como en un momento donde se ensalzaba a artistas contemporáneos a Luisa, ella solo recibía alguna mención de su obra y su biografía, pero sin llegar a incluirla en el discurso oficial. Esto tuvo como consecuencia que cayera en el olvido durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX, y no es hasta la década de los años setenta cuando inicia el resurgimiento de las investigaciones donde tenían como sujeto de estudio la vida y la carrera artística de Luisa Roldán. De esta forma, gracias a los historiadores e investigadores que han realizado este tipo de estudios, se ha conseguido devolver el lugar y la importancia que se merece la figura de Luisa.

No solo los historiadores con sus investigaciones han conseguido cambiar el discurso que se estaba haciendo sobre la historia del arte hasta mediados del siglo XX, sino que destaca el papel que han llegado a realizar organismos como los museos dentro de esta nueva tendencia de estudio de la historia. La gran mayoría de estos espacios, a lo largo de las últimas décadas, han ido transformando las salas donde exponían su colección permanente, llegando a adquirir obras de artistas femeninas para incluirlas en sus salas. Además de esta evolución a nivel material, también se ha producido un cambio en el discurso que emitían estos lugares.

Los museos llegaron a realizar esta evolución gracias al cambio que se estaba dando a varios niveles, el investigativo con la presencia de estos nuevos estudios, y el de la demanda. En este último es donde interviene el público y es también gracias a que se demandaba la presencia de artistas femeninas en las salas, los museos cambiaron. Por estas razones está muy generalizado actualmente que en los museos se encuentre la presencia femenina, aunque a veces no se da al mismo nivel, como ocurre en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, donde una de las pocas escultoras femeninas que hay en sus salas es Luisa Roldán, y de esta hay un número más reducido de obra expuesta en contraste a los demás artistas que la acompañan en la exposición.

En resumen, los estudios de género tienen un fin positivo si la meta de estos es crear una historia del arte equitativa entre ambos géneros. Fuera de este objetivo, pueden llegar a ser muy criticados y mal vistos, llegando a ser tildados de ser separatistas o de ser categorizados como algo que no aporta nada al discurso de la historia del arte.

## 7. Anexo

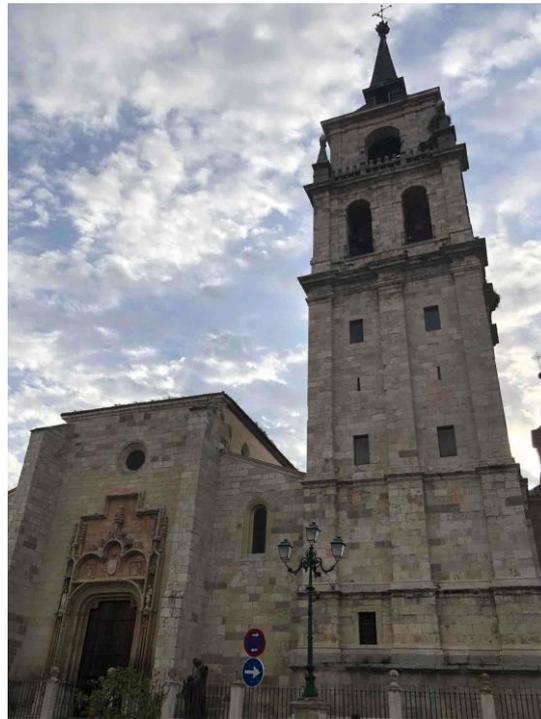


Fig. 1: Rodrigo Gil de Hontañón Torre de la catedral de los Santos Justo y Pastor, XVI – XVII. Alcalá de Henares.



Fig. 2: proyectada por hermanos Juan y Santiago Raón en 1680 y construida entre 1680-1701 por Santiago Raón, Catedral de Santa María. Calahorra.



Fig. 3: Herrera Barnuevo, *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe*, 1653. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.<sup>71</sup>



Fig. 4: Luca Giordano. *Adoración de los pastores*, 1688. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> García Hidalgo Villena, Cipriano, 2021, pp. 117 – 133.

<sup>72</sup> Martínez Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel, 2002, pp. 49-50.



Fig. 5: Luca Giordano, *Mariana de Neoburgo a caballo*, 1701. Museo del Prado, Madrid.<sup>73</sup>



Fig. 6: Velázquez, *La reina Isabel de Borbón, a caballo*, 1629. Museo del Prado, Madrid.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Martínez Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel, 2002, pp. 49-50.

<sup>74</sup> Página Web del Museo del Prado.



Fig. 7: Juan de Arellano, *Cesta de flores*, 1670. Museo del Prado, Madrid.<sup>75</sup>



Fig. 8: Artemisia Gentileschi, *Judith y Holofernes*, 1620. Galeria de los Uffizi, Florencia.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Martínez Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel, 2002, pp. 49-50.

<sup>76</sup> Página web de la Galeria de los Uffizi.



Fig. 9: Luisa Roldán, *Cabeza de San Juan Bautista*. Hispanic Society of America. Nueva York.<sup>77</sup>



Fig. 10: Luisa Roldán, *Cabeza de San Pablo*. Hispanic Society of America. Nueva York.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> VVAA. *Luisa Roldán Court Sculptor to the Kings of Spain*, 2016, pp. 6 – 83.

<sup>78</sup> VVAA. *Luisa Roldán Court Sculptor to the Kings of Spain*, 2016, pp. 6 – 83.



Fig. 11: Juan de Valdés Leal, *Cabeza cortada de San Juan Bautista*, 1650. Iglesia del Carmen, Córdoba.



Fig. 12: Juan de Valdés Leal, *Cabeza cortada de San Pablo*, 1650. Iglesia del Carmen, Córdoba.

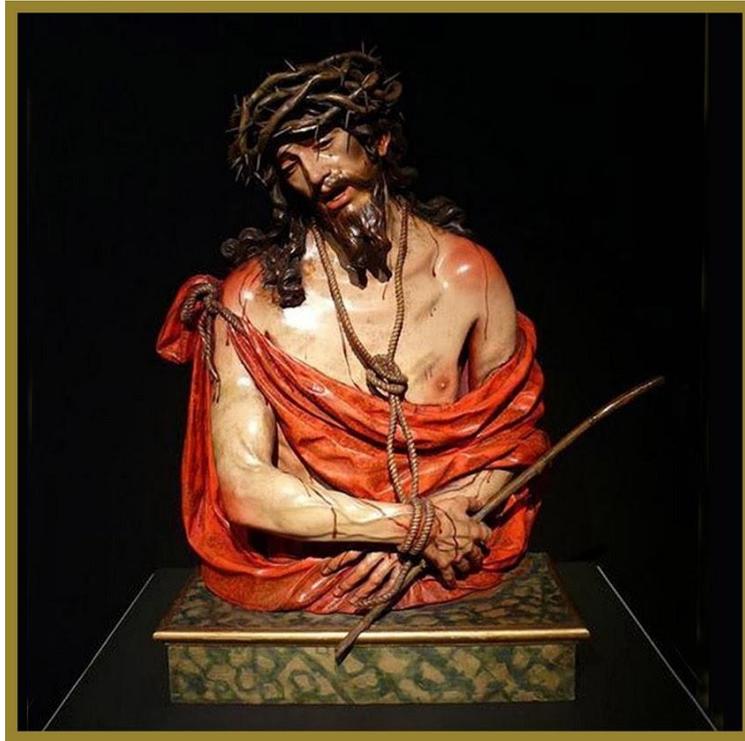


Fig. 13: Luisa Roldán, *Busto de Ecce Homo*, 1684. Catedral de la Santa Cruz, Cádiz.<sup>79</sup>



Fig. 14: Albrecht Dürer, *Ecce Homo (No. 8)*, 1512.

---

<sup>79</sup> Llamazares Rodríguez, Fernando, 2010, pp. 87 – 95.



Fig. 15: Luisa Roldán, *San Miguel Arcángel con el diablo a sus pies*, 1692. Galería de las Colecciones Reales, Madrid.<sup>80</sup>



Fig. 16: Luisa Roldán, *Virgen y niño con San diego de Alcalá*, 1692. Hispanic Society of America. Estados Unidos.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> Patrimonio Nacional, 2023, p. 1 – 8.

<sup>81</sup> VVAA. *Luisa Roldán Court Sculptor to the Kings of Spain*, 2016, pp. 6 – 83.



Fig. 17: Luisa Roldán, *La muerte/El éxtasis de María Magdalena*, 1690-1699. Hispanic Society of America. Estados Unidos.<sup>82</sup>

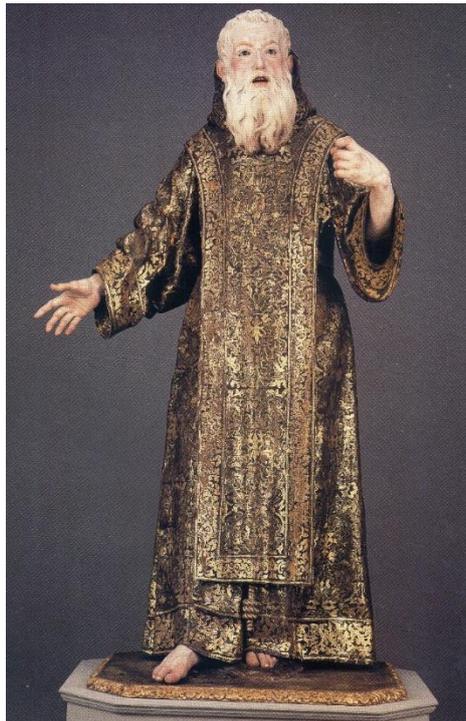


Fig. 18: Luisa Roldán y Tomás de los Arcos, *San Ginés de la Jara*, 1692. Museo Paul Getty, Estados Unidos.<sup>83</sup>

<sup>82</sup> VVAA. *Luisa Roldán Court Sculptor to the Kings of Spain*, 2016, pp. 6 – 83.

<sup>83</sup> Gardonio-Foat, Casey, 2020, pp. 21 – 27.



Fig. 19: Luisa Roldán, *San Buenaventura*, 1680-1688. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.<sup>84</sup>



Fig. 20: Pedro Roldán, *Ángeles pasionistas*, 1669. Retablo de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla, Sevilla.

---

<sup>84</sup> Moreno Arana, José Manuel, 2019, pp. 111 – 121.



Fig. 21: Luisa Roldán (atrib.), *Virgen de Belén*. Córdoba.<sup>85</sup>



Fig. 22: Luisa Roldán, *Nacimiento*. Fotografía de la exposición realizada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla en el año 2021.

<sup>85</sup> Rabasco Aguilar, José Gabriel, 2023, pp. 177 – 182.



Fig. 23: Luisa Roldán, *Relieve de la Virgen de la Leche*, 1690. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.



Fig. 24: Luisa Roldán, *Virgen con el Niño y san Juan Bautista*, 1689 – 1706. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, España.<sup>86</sup>

<sup>86</sup> Catálogo de exposición “Nuevas obras, distintas miradas”, 2020, pp. 1 – 10.



Fig. 25: Luisa Roldán, *Virgen de Atocha*, 1689 – 1706. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.<sup>87</sup>



Fig. 26: Luisa Roldán, *Virgen con el Niño y san Juan Bautista*, 1692. Loyola University Museum of Art, Chicago.

---

<sup>87</sup> Catálogo de exposición “*Nuevas obras, distintas miradas*”, 2020, pp. 1 – 10.



Fig. 27: Anónimo, *Virgen de Atocha*, 1669. Grabado del libro de A. Cano y Olmedilla titulado *Verdad triunfante, tratado apologético en defensa de la antigüedad, propiedad y patronato de N.ª S.ª de Atocha en Madrid*, Madrid.<sup>88</sup>



Fig. 28: Luisa Roldán, *El descanso en la huida a Egipto*, 1691. Hispanic Society of America. Estados Unidos.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Catálogo de exposición “Nuevas obras, distintas miradas”, 2020, pp. 1 – 10.

<sup>89</sup> VVAA. *Luisa Roldán Court Sculptor to the Kings of Spain*, 2016, pp. 6 – 83.



Fig. 29: Luisa Roldán, *Los desposorios de santa Catalina*, 1692-1706. Hispanic Society of America. Estados Unidos.<sup>90</sup>



Fig. 30: Luisa Roldán, *Entierro de Cristo*, 1700. Metropolitan Museum of New York, Estados Unidos.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> VVAA. *Luisa Roldán Court Sculptor to the Kings of Spain*, 2016, pp. 6 – 83.

<sup>91</sup> Página web del MET.



Fig. 31: Luisa Roldán, *Ángeles de luto por Cristo tras la flagelación*, 1700. Metropolitan Museum of New York, Estados Unidos.<sup>92</sup>



Fig. 32: Luisa Roldán, *La Educación de la Virgen*, 1680. LACMA, Estados Unidos.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Página web del MET.

<sup>93</sup> Página web del museo LACMA.

## 8. Bibliografía

Anguita Herrador, Rosario. 2004. *El arte barroco español*. Ediciones Encuentro, S.A. Madrid.

Bassett, Jane, y Álvarez, Mari-Tere. 2011. *Process and collaboration in a seventeenth-century polychrome sculpture: Luisa Roldán and Tomás de los Arcos*. Getty Research Journal. Nº 3.

Bermúdez, Cean. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Editorial. España.

Casella, German. 2020. *Fuertes o venerables: sobre «la mujer» en el barroco español. Sistemas y aparatos visuales*. Universidad de la Plata. México. Pp. 21 – 37.

Chiavazza, Pablo Andrés. 1995. *Perspectivas de género en historia del arte*. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Argentina.

Connell, Robert. 1995. *Masculinities*. Polity Press. Cambridge.

Consulta de la página web oficial del MET para encontrar información sobre la obra *Entierro de Cristo de Luisa Roldán*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/709109> (última consulta: 08/07/2023).

Consulta de la página web oficial del MET para encontrar información sobre la obra *Ángeles de luto por Cristo tras la flagelación de Luisa Roldán*. [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/188884?who=Rold%c3%a1n%2c+Luisa%24Luisa+Rold%c3%a1n%2c+called+La+Roldana&ao=on&ft=\\*&offset=0&rpp=20&pos=1](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/188884?who=Rold%c3%a1n%2c+Luisa%24Luisa+Rold%c3%a1n%2c+called+La+Roldana&ao=on&ft=*&offset=0&rpp=20&pos=1) (última consulta: 08/07/2023).

Consulta de la página web oficial del LACMA para encontrar información sobre la obra *La Educación de la Virgen*. <https://unframed.lacma.org/2019/04/16/new-acquisition-luisa-rold%C3%A1ns-education-virgin> (última consulta: 08/07/2023).

Consulta de la página web oficial de la Galería de los Uffizi para coger la imagen de la obra: *Judith y Holofernes* de Artemisia Gentileschi. <https://www.uffizi.it/opere/giuditta-decapita-oloferne> (última consulta: 09/07/2023)

Cordero Reim, Karen y Sanez, Inda. 2007. *Una mirada a la condición femenina en la historia del arte*. Universidad Iberoamericana. México.

Elliott, John H. 2012. *La España Imperial, 1469-1716*. Vicens Vives. España.

Franco López, Lorena. 2021. *Luisa Ignacia Roldán: la trascendencia de la Escuela Escultórica Sevillana en Madrid desde una mirada femenina*. Universidad de Sevilla. Sevilla.

Gardonio-Foat, Casey. 2020. *Daughters of Seville*, Woman's Art Journal. N° 31. Estados Unidos.

García Hidalgo Villena, Cipriano. 2021. *Sor Ana Dorotea de Austria (1612-1694) y la exaltación de las mujeres fuertes*. Universidad Complutense de Madrid. España.

García-Martín, Elena. 2012. *Gendered Representations of the Militant Church: Ana Caro's and Luisa Roldán's Rhetoric of War and Religion*. Early Modern Women. N° 7.

García Olloqui, María Victoria. 1977. *La Roldana*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla.

García Olloqui, María Victoria. 2000. *Luisa Roldán, la Roldana. Nueva biografía*. Guadalquivir Ediciones. Sevilla.

García Olloqui, María Victoria, 2003, *La Roldana*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla.

García Olloqui, María Victoria, 2010, *Estudio sobre la autoría de tres dolorosas andaluzas vinculadas a La Roldana, de discutida atribución*. Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas. N° 24. España.

Gomáriz Moraga, Enrique. 1992. *Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectivas*. Documento de Trabajo FLACSO-Programa Chile Serie: Estudios Sociales. N° 38. Santiago.

González Jiménez, Rosa María. 2009. *Estudios de Género en educación: una rápida mirada*. Revista mexicana de investigación educativa. Volumen 14, n° 42. México.

- Gómez Román, Ana María. 2021. *Una mujer pintora en la España del siglo XVII: Mariana de la Cueva y Benavides*. Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suárez". Universidad de Granada. España.
- Hall-Van Den Elsen, Catherine, 2018, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid
- Llamazares Rodríguez, Fernando, 2010, *Un nuevo Ecce Homo de La Roldana, y el mensaje teológico de esta iconografía en la escultura barroca española*. Boletín de Arte. Nº 30-31. España.
- Martínez Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel. 2002. *La colección de pintura de la reina Mariana de Neoburgo*. Revista GOYA. Nº 286. España.
- Mercader, Laura y Rivera, María-Milagros. 1991. *De los estudios sobre las mujeres a los estudios feministas*. Duoda: Revista d'estudis feministes. Nº. 2. Barcelona.
- Moreno Arana, Jose Manuel, 2019, *Una nueva atribución a Luisa Roldán: un inédito San Buenaventura*. Philostrato. Revista de Historia y Arte. Nº 6.
- National Gallery of Art. 2010. Reasons to go back: Judith Leyster. National Gallery of Art, Washington.
- Nochlin, Linda. 2015. *Mujeres artistas Una selección de Linda Nochlin*. (en concreto he consultado el capítulo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* el cual se encuentra entre las páginas 49 – 79). Editorial Alianza. Madrid.
- Palomino De Castro Y Velasco, Antonio. 1700. El museo pictórico y escala óptica, Bedman. Madrid.
- Pascual Chenel, Álvaro, Informe realizado sobre los ángeles lampareros.
- Patrimonio Nacional. 2023. *La Obra Maestra de Luisa Roldán, La Roldana*. Galería de las Colecciones Reales, España.
- Peña Izquierdo, Antonio R. 2008. *De Austrias a Borbones, España entre los siglos XVII y XVIII*. Ediciones Akrón. España.
- Pleguezuelo, Alfonso. 2012. *Luisa Roldán y el retablo sevillano*. Laboratorio de Arte. Nº 24. España.

- Pleguezuelo, Alfonso. 2016. *Dos cabezas cortadas atribuibles a Luisa Roldán en la Hispanic Society of America*. Archivo Español de Arte. España.
- Pollock, Griselda. 2013. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo. Argentina.
- Ponz, Antonio. 1780. *Viajes de España, tomo XV*. Ediciones Aguilar. Madrid.
- Quiles Cerdera, Laura, 2022, *Guía Luisa Roldan*, Museo de Guadalajara, España.
- Rabasco Aguilar, José Gabriel. 2023. *Nueva aportación al catálogo de escultura en barro de Luisa Roldán «la Roldana»: la Virgen de Belén*. Revista de Historia del Arte. Nº 5. España.
- Rotondo Y Rabasco, Antonio. 1862. *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado del Escorial*. España.
- Scott, Joan, 2002, *El género: una categoría útil para el análisis histórico*. Op. Cit. Revista Del Centro De Investigaciones Históricas. Nº 14. San Juan Puerto Rico.
- Torres López, Matilde. 2007. *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX. Tesis doctoral*. Universidad de Málaga, Málaga.
- VV.AA. 2016. *El arte de Clara Peeters*. Editorial: El Museo del Prado. España.
- VVAA. 2016. *Luisa Roldán Court Sculptor to the Kings of Spain*. Coll & Cortes. Estados Unidos.
- VV.AA. 2020. *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España*. Editorial: El Museo del Prado. España.
- VV.AA., 2020, *Catálogo de exposición “Nuevas obras, distintas miradas”*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
- VV. AA., 2021, *Catalogo “Viejos maestros, distintos relatos, nuevos públicos. El museo se renueva”*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
- Ximénez, Andrés, 1764, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. España.