



Modernas. Mujeres y artes en los siglos XVI-XVIII

Laura Ilescas Díaz
Ana María Ágreda Pino
Miguel Hermoso Cuesta
Magdalena Illán Martín



MÁS UNIVERSIDAD



 EnredARS

Universo Barroco
Iberoamericano

brrc

Modernas

Mujeres y artes en los siglos XVI-XVII

Laura Illescas Díaz
Ana María Ágreda
Miguel Hermoso Cuesta
Magdalena Illán Martín
(editores)

Modernas.

Mujeres y artes en los siglos XVI-XVIII

Laura Illescas Díaz, Ana María Ágreda Pino,

Miguel Hermoso Cuesta y Magdalena

Illán Martín

©2025

Colección Universo Barroco Iberoamericano

Publicaciones Enredars

Vol. 38

Colección Serie Arte / Documento

Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Vol. 8

Colaboran

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Junta de Andalucía

Dpto. de Historia Moderna

de la Universidad de Sevilla

Publicaciones Enredars

DIRECTOR EDITORIAL

Fernando Quiles García

COORDINACIÓN EDITORIAL

Noemí Cinelli

María de los Ángeles Fernández Valle

Ana Cielo Quiñones Aguilar

Zara María Ruiz Romero

GESTIÓN DE CONTENIDOS DIGITALES Y REDES

Victoria Sánchez Mellado

Elisa Quiles Aranda

DISEÑO DE PORTADA

Estudio Vicencio

IMAGEN DE PORTADA

Sofonisba Anguissola, Autorretrato ante el

caballete, h. 1556-1557. Óleo sobre lienzo,

67 x 56 cm. Muzeum-Zamek, Laricut (Polonia).

FOTOGRAFÍAS E IMÁGENES

© de los autores, excepto que se haga
otra especificación.

ISBN Enredars:

978-84-09-74548-7

ISBN Universidad Autónoma de Chile:

978-956-417-120-3

Este libro ha sido sometido a referato externo
bajo el sistema de pares dobles ciegos.

Ediciones Universidad Autónoma de Chile

DIRECTORA EDITORIAL

Isidora Sesnic Humeres

COORDINACIÓN EDITORIAL

(COLECCIÓN SERIE ARTE/DOCUMENTO)

Noemí Cinelli

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Estudio Vicencio

Edición financiada por la Cátedra de Estudios
del Barroco Iberoamericano. Sede Olavide
en Carmona.



Comité Científico Publicaciones Enredars

Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide, España*

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*

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

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

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*

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

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

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

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

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*

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

Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*

Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*

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

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

Esther Merino Peral. *Universidad Complutense de Madrid, España*

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

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

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

Comité asesor Universo**Barroco Iberoamericano**

Pablo Amador Marrero. *Universidad Nacional Autónoma de México, México*

Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*

Arias Cuba, Ybeth. *Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú*

Dora Arizaga Guzmán. *Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*

Adrián Contreras Guerrero. *Universidad de Granada, España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*

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

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

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*

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

Francisco J. Herrera García. *Universidad de Sevilla, España*

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

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

Rafael López Guzmán. *Universidad de Granada, España*

María del Pilar López Pérez de Bejarano. *Universidad Nacional de Colombia, Colombia*

Luis Méndez Rodríguez. *Universidad de Sevilla, España*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*

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

Ramón Mújica. *Lima, Perú*

Carla Mary S. Oliveira. *Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

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

Esther Merino Peral. *Universidad Complutense de Madrid, España*

Juan M. Monterroso Montero. *Universidade de Santiago de Compostela, España*

René J. Payo Hernanz. *Universidad de Burgos, España*

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

Antonio Rubial García. *Universidad Nacional Autónoma de México. México*

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

Sheila López Pérez. *Universidad Isabel I*

Antonio J. Santos Márquez. *Universidad de Sevilla. España*

Nelly Sigaut. *El Colegio de Michoacán, México*

Directora Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Isidora Sesnic Humeres. *Universidad Autónoma de Chile, Chile*

Coordinación editorial

Colección Serie Arte/Documento

Noemi Cinelli. *Universidad Autónoma de Chile, Chile-Universidad de La Laguna, España*

Coordinación Comité Científico

Ediciones Universidad Autónoma de Chile-

Colección Serie Arte/Documento

Mónica Barrientos Olivares. *Universidad Autónoma de Chile*

Consuelo Soler Lizarazo. *Universidad Autónoma de Chile, Chile*

Ivan Sergio. *Anid Fondecyt-Universidad de Talca, Chile*

Comité Científico

Ediciones Universidad Autónoma de Chile-

Colección Serie Arte/Documento

Iván Suazo Galdames, *vicepresidente de Investigación y Doctorados. Universidad Autónoma de Chile*

Carolina Valenzuela Matus. *Universidad Autónoma de Chile, Chile*

Pedro Zamorano Pérez. *Universidad de Talca, Chile*

Emilce Nieves Sosa. *Universidad Nacional de Cuyo, Argentina*

Fernando Cruz Isidoro. *Universidad de Sevilla, España*

Carmen de Tena Ramírez. *Universidad de Sevilla, España*

Alejandra Palafox Menegazzi. *Universidad de Granada, España*

Rosangela Patriota. *Universidad Presbiteriana Mackenzie/CNPq, Brasil*

Alcides Freire Ramos. *Federal University of Mato Grosso do Sul/CNPq, Brasil*

Enrique Normando Cruz. *Conicet/Universidad Nacional de Jujuy, Argentina*

Marcos Antonio de Menezes. *Universidad Federal de Goiás, Brasil*

Grit Koeltzsch. *Cisor/Conicet-Universidad Nacional de Jujuy, Argentina*

Gloria Román. *Universidad de Granada, España*

Pablo Andrés Chiavazza. *Universidad Nacional de Cuyo, Argentina*

Rebeca Viñuela. *Universidad de Alcalá, España*

Comisión científica de este volumen

Ana Aranda Bernal. *UniPO*

Antonio Joaquín Santos Márquez. *Universidad de Sevilla*

Bárbara Rosillo Fairén, Carmen Abad Zardoya. *Universidad de Zaragoza*

Cipriano García-Hidalgo Villena, Claudio Moyano Arellano. *Universidad de Valladolid*

Helena Carvajal González. *Universidad Complutense de Madrid*

José Manuel Almansa Moreno. *Universidad de Jaén*

Marco Calafatti. *Università Pegaso*

Margarita Moreno Conde. *Museo Arqueológico Nacional*

María Luisa Candau Chapón. *Universidad de Huelva*

Sheila López Pérez. *Universidad Isabel I*

Índice

Introducción	9
Pintura, escultura	
De las invisibles a las celebradas. Mujeres de escultores y mujeres escultoras de los siglos del Barroco en Andalucía	13
Ana María Gómez Román	
Mujeres artistas en el virreinato peruano. Entre la necesidad económica y el deseo de reconocimiento social	51
Sofía Pachas-Maceda	
Anthony Holguín Valdez	
De lo erótico en "la virtud". El placer de mirar a la mujer en la pintura moderna	73
Carmen Rodríguez Serrano	
Mecenazgo	
Juana (†1665) y Petronila (1612-1667) Tarazona, canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza y mecenas de las artes	99
Rebeca Carretero Calvo y Ana Morte Acín	
Juana de Saavedra Ramírez y las artes en el Madrid de los Austrias	135
Ángel Martín Roldán	
Poder, arte y género. El mecenazgo femenino de la Casa ducal de Medina Sidonia en la Edad Moderna. D ^a Ana de Aragón y D ^a Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga (1515-1575)	155
Fernando Cruz Isidoro	
Mujeres entre la <i>edificación</i> y la <i>construcción</i> arquitectónica. Promotoras en el convento de la Purísima Concepción de Lebrija (ss. XVI-XVIII)	181
María del Castillo García Romero	

	Artes decorativos y grabados	
Sofonisba Anguissola y el lenguaje misterioso de las perlas		197
	Amparo Serrano de Haro	
L'apporto delle donne al panorama siciliano delle arti decorative nei secoli XVI-XVIII		215
	Roberta Cruciatà	
Reginalidad y perversidad en la <i>Weibermacht</i> . Brunegilda y Fredegunda en los grabados de la Edad Moderna		247
	Nathaniel Sola Rubio	
	Moda	
La imagen femenina del siglo XVIII en España: la <i>petimetra</i> y su trascendencia en el imaginario colectivo		275
	Beatriz Romero Chaves	
	Las artes en el siglo XVIII	
Las modelos de los retratos mitológicos: ¿arquetipo o desafío para la sociedad del siglo XVIII?		299
	María Martín de Vidales García	
De <i>Académicienne</i> a <i>Citoyenne</i> . Mujeres artistas en los Salones franceses durante el siglo XVIII		317
	Magdalena Illán Martín	
Françoise Duparc: mujer, pintora y académica del siglo XVIII		339
	María del Mar Albero	
La proyección de las mujeres artistas de la Edad Moderna en la expografía contemporánea: fortalezas y debilidades en las praxis museísticas de ámbito nacional e internacional		365
	Adrián Panadero Luna	
		387
	Sobre los editores	

Introducción

Rescatar el nombre de mujeres artistas fue el primer objetivo de los estudios que se plantearon una revisión de la historia del arte desde el feminismo. Ha pasado mucho tiempo desde la década de 1970 del siglo XX, cuando se iniciaron las que se denominan "intervenciones feministas en la Historia del Arte". En estos años se han recuperado los nombres de muchas creadoras silenciadas y olvidadas, aunque esta tarea dista mucho de estar concluida. Sin embargo, no se trata solo de recuperar nombres, como ya advirtiera en su día Linda Nochlin, sino también de analizar las condiciones en las que las artistas pudieron crear sus obras en el período que nos ocupa, la Edad Moderna. No menos relevantes resultan otras cuestiones que atañen, no solo al papel de las mujeres en el proceso del encargo, sino también a la presencia ubicua en el arte, como tema u objeto de representación.

Con este propósito, este equipo de investigadores y docentes de diversas universidades españolas consideramos oportuno articular un monográfico en el que poder exponer las últimas aproximaciones científicas llevadas a cabo sobre el papel femenino en las artes, desde una perspectiva de género. La colección Universo Barroco, cuyo objetivo es explorar y profundizar en aquellos temas de la Historia del Arte que la historiografía ha abordado de forma tangencial, parecía el lugar idóneo para concretar este proyecto.

Las líneas de trabajo planteadas inicialmente atendían al objetivo inicial expuesto en las líneas precedentes. Se trataba de conocer a las artistas que desarrollaron su trabajo a lo largo de la Edad Moderna y de analizar las características de sus obras, así como el contexto en el que llevaron a cabo su labor creativa. También de analizar el papel de las mujeres en el mecenazgo, promoción y consumo de las obras de arte, además de ahondar en algunos de los debates historiográficos acerca de nuestra disciplina, que ya de desde sus inicios plantearon esas intervenciones feministas.

El resultado es una obra conjunta en la que se han reunido un total de quince textos, organizados en tres bloques temáticos diferenciados, donde sus autores han reflexionado sobre cuestiones tan pertinentes como el arte creado por las mujeres en distintos contextos sociales y geográficos, la participación femenina en los circuitos públicos de exposición y comercialización artísticos o su implicación como sujetos activos en los procesos políticos y sociales. Escritos que han examinado con detenimiento las temáticas, géneros y valores simbólicos, explícitos o velados, de las obras o la formación artística de las mujeres, además de su papel en los talleres, y, asimismo, en los espacios domésticos, donde desarrollaron una serie de tareas que posibilitaron la práctica creativa de los miembros masculinos de la familia. Por otro lado, los trabajos aquí reunidos han investigado el papel de las mujeres en la promoción artística, en un contexto nobiliario o monástico, e indagado en el contenido y objetivos de las obras que fueron objeto de su patrocinio. En otros capítulos de este monográfico se han expuesto cuestiones tan relevantes en los estudios de género como la manera en la que la mujer ha sido representada en el arte a partir de una mirada masculina que se proyecta sobre un cuerpo femenino erotizado, incluso en temáticas religiosas con unas limitaciones morales aparentemente muy marcadas. Finalmente, tampoco se ha desdeñado la manera en la que la historiografía artística ha analizado las creaciones femeninas y cuál ha sido su proyección en una praxis museística nacional e internacional en la que, junto a discursos renovadores, se han mantenido otros en los que persisten lecturas androcéntricas y perspectivas características de una sociedad en la se mantienen prejuicios acerca de las mujeres y de las obras por ellas realizadas.

Presentamos aquí un monográfico surgido de unos intereses compartidos. Una iniciativa colmada a través del esfuerzo de distintos investigadores que, confiando en este proyecto, nos han hecho llegar el resultado de sus últimas investigaciones. Confiamos en que su lectura suponga una aportación de interés para el avance de los estudios de género.

Mujeres artistas en el virreinato peruano. Entre la necesidad económica y el deseo de reconocimiento social

FEMALE ARTISTS IN THE PERUVIAN VICEROYALTY.
BETWEEN ECONOMIC NEEDS AND THE DESIRE
FOR SOCIAL RECOGNITION

Sofía Pachas-Maceda

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Anthony Holguín Valdez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Resumen

El presente trabajo tiene como propósito visibilizar los casos de cuatro artistas mujeres en el virreinato peruano, lo cual conllevaría a plantear nuevas interrogantes concernientes al estudio de la historia del arte de ese periodo. Es a partir del siglo XVII donde cabe identificar casos de mujeres asociados a la práctica del dibujo y la pintura, y en los que se advierten notorias diferencias sociales y económicas. Observamos aquí a tres viudas y el disímil caso de una mujer quien, a partir del prestigio social que ya ostentaba, buscó más bien obtener un reconocimiento mayor (avalado además por una institución de prestigio: la Academia de San Fernando de Madrid). Analizados desde una perspectiva de género, los casos de estas artistas pretenden enriquecer la percepción que se tiene sobre las mujeres en la sociedad y el arte virreinal peruano.

Palabras clave

Arte virreinal; Barroco; Virreinato del Perú; mujeres artistas.

Abstract

The following paper has the purpose of providing greater exposure to the cases of four female artists belonging to the Peruvian viceroyalty era, which would result in stating new inquiries regarding the study of artistic history

during the aforementioned period. It is not until the XVII century that cases of women associated to the practice of drawing and painting can be identified, which exhibit conspicuous economic and social differences. To illustrate, we assess the cases of three widows and the unusual scenario of a woman who, based on the social prestige she already possessed, sought instead greater recognition (further supported by a prestigious institution: Madrid's Academy of San Fernando). Analyzed from a gender perspective, these artists' cases intend to enrich the current perception of women in the Peruvian viceroyalty's art and society.

Keywords

Viceroyalty art; Baroque; Viceroyalty of Peru; women artists.

I. Una manera de introducirnos en el tema

En forma unánime se considera al artículo de Linda Nochlin ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? (1971) como el que inaugura la teoría feminista del arte, y a partir del cual la historia del arte tradicional empezó a replantearse. Aunque este innovador enfoque teórico tardaría algunos años más en introducirse en la historia del arte latinoamericano (ya se debiera a la poca bibliografía disponible en castellano¹ o por la escasa distribución de esta), es notorio cuánto se ha avanzado en la investigación sobre mujeres artistas en cinco décadas de estudio. Sin embargo, también es evidente que existe un claro desbalance entre el número de estudios relacionados a artistas activas en el siglo XX en relación con las que ejecutaron obra en los siglos anteriores.

Pertinente es preguntarse entonces (en sentido similar a la interrogante formulada por Nochlin): ¿existieron mujeres artistas en el periodo virreinal peruano? A pesar de la exigua información al respecto que se tiene, sabemos que sí, que hubo artífices mujeres, ciertamente. La dificultad radica más bien en visibilizarlas, dado que formaban parte de sociedades restrictivas en las que la conducta femenina se hallaba fuertemente observada y juzgada. Añádase a ello que las principales fuentes útiles para detectar a dichas artífices se encuentran en acervos documentarios, tales como los testamentos, los cuales se encuentran custodiados en archivos de limitado acceso o que no siempre están en condiciones idóneas para realizar búsquedas. A tales dificultades se suma el poco interés de investigadores e investigadoras actuales

1. Marián Cao, "La creación artística: un difícil sustantivo femenino", en *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, coord. Marián Cao (Madrid: Narcea Ediciones, 2000), 13.

por dar a conocer la actividad de artistas mujeres entre el siglo XVI hasta los primeros años del XIX.

Es así como el presente artículo pretende demostrar, desde la teoría feminista del arte —y proponiendo una lectura significativa, esto es, “re-leyendo los textos de nuestra cultura sintomáticamente tanto por lo que no se dice como por lo que sí”²—, casos puntuales de mujeres vinculadas a las artes en el virreinato del Perú.

2. La viudez femenina, una “condición propicia” para la práctica artística en el virreinato del Perú

En Perú, desde el último cuarto del siglo XX, las investigaciones en ciencias sociales y humanas empezaron a mostrar mayor interés en visibilizar la participación de las mujeres en los distintos estamentos sociales, diferentes quehaceres y en los diversos periodos que comprenden la trayectoria histórica del país. No obstante, como lo señala Rosas: “si bien en las últimas décadas han aparecido estudios sobre esta temática, se han concentrado en ciertos aspectos y determinados periodos, por lo que todavía tenemos mucho por investigar”³.

Uno de esos asuntos poco explorados es el que vincula a la mujer con la actividad creadora durante el virreinato peruano. Desde la literatura, algunos autores han destacado el convento como el espacio privilegiado para la creación intelectual, pues allí se enseñaba a las mujeres a leer y escribir. Y, si bien es cierto que se observaron restricciones en cuanto a la práctica de la escritura, dicho “ambiente impulsó a muchas de las enclaustradas hacia la expresión creativa, en busca de liberar a través de lo escrito sus afectos, pasiones, ideales”⁴. Así lo confirma y amplía el estudio de Vinatea, quien a partir de una exhaustiva revisión de fuentes llega a identificar sesenta escritoras activas en los siglos XVI y XVII. Esa relevante cantidad, si nos referimos a textos, se reduce a once

-
2. Griselda Pollock, “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero e Inés Sáenz (México: Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma de México, 2007), 146.
 3. Claudia Rosas, Introducción, en *Género y mujeres en la Historia del Perú. Del hogar al espacio público* editado por Claudia Rosas (Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2019), 15.
 4. Teodoro Hampe Martínez, “Imagen y participación de las mujeres en la cultura del Perú virreinal: una aproximación bibliográfica”, en *Historia de las mujeres en América Latina*, editado por Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 145.

(a cuya lectura se accede hoy de modo factible)⁵, los cuales confieren una base desde la cual se posibilitan nuevos estudios.

Ruta distinta es la que une las artes plásticas con las mujeres de ese periodo, pues no se ha realizado ningún estudio que aborde este asunto de manera específica. Definitivamente, un vacío investigativo que se advierte con notoriedad, más aún si se lo contrasta con el interés que ha tenido y continúa teniendo la plástica virreinal, tanto para investigadores peruanos como extranjeros (latinoamericanos, europeos y estadounidenses), quienes, con propuestas metodológicas provenientes de la historia del arte y los estudios visuales, mantienen vigente lo producido “en esta parte del mundo desde el siglo XVI hasta comienzos del XIX”⁶.

De ese modo, los escasos nombres femeninos aquí registrados fueron inicialmente localizados en estudios signados por otros objetivos, distantes de tratar al arte ejecutado por mujeres. Los referidos estudios los hallamos, pues, en un artículo de 1940 y en un libro publicado en 1982. En ellos se logra a identificar a tres artistas: Josefa Pérez de la Hermosa, Leonor de Rivera y Juana Valera. Es interesante observar que únicamente Valera ha sido mencionada en dos publicaciones, aunque sin el análisis necesario, pues el artículo en el que originalmente fue divulgado el nombre de esta pintora solo se dieron referencias meramente informativas (dejando de lado otros aspectos y detalles que, en el presente artículo, sí son tomados en cuenta).

Es probable que la difusión de Juana Valera responda a dos motivos: el conocimiento de los temas que recreó con su pincel y su posterior rescate (acaecido en la primera mitad del siglo XX). Cabe referir que su nombre es citado en Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII (1940), artículo publicado por Guillermo Lohmann Villena. Esta temprana identificación tiene como base el inventario que realizó doña Juana el 27 de agosto de 1677, tras la muerte de su esposo, el capitán Joseph de Muxica, en España.

Este documento, necesario para consignar los bienes compartidos por la pareja, se convierte en una valiosa fuente para conocer la labor artística de Valera, al ser una detallada lista de lienzos (donde están especificados incluso el tamaño y los temas de dichos lienzos, dado que formaban parte del legado familiar sujetos a ser considerados en una futura herencia). En esa relación

5. Martina Vinatea, “Mujeres escritoras en el virreinato peruano durante los siglos XVI y XVII”, *Histórica* XXXII (2008): 14.

6. Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordinadas históricas”, en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (Madrid: El Viso. Fomento Cultural Banamex, 2014), 16.

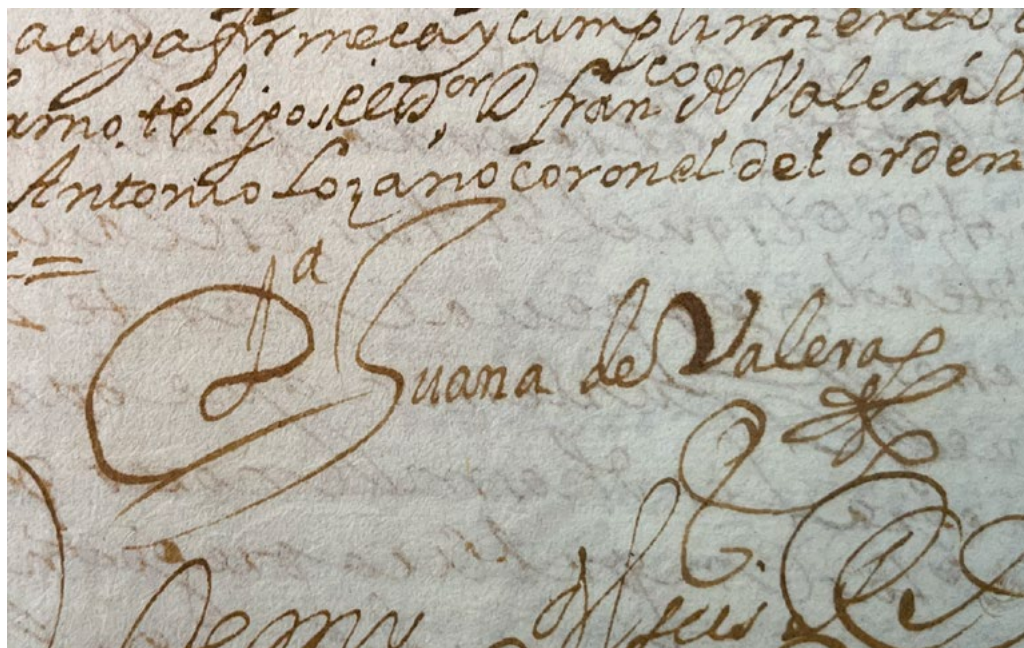


Figura 1. Rúbrica de Juana de Valera, 27 de agosto de 1667. Tinta sobre papel. Archivo General de la Nación, Lima.

destacan doce telas de los Infantes de Lara, doce tribus de Israel, doce ángeles, una pintura de la Concepción de Nuestra Señora, lienzos de diferentes frutas y, por último, seis lienzos de diversas advocaciones⁷ (Fig. 1).

Se contabilizaron, en total, 87 pinturas elaboradas por Juana Valera, minuciosamente descritas en el inventario. No obstante, no es el único dato importante que se lee allí, porque a pesar de no indicarse nada acerca de un taller a su cargo, Juana de Valera y Escobar era hija legítima del matrimonio de Andrés de Valera y Feliciano de Escobar quienes como parte de su dote le entregaron una cantidad importante de lienzos que también se encuentran detallados en el inventario. A lo señalado sobre Valera, cabe añadir que Wuffarden sugiere un posible vínculo familiar entre ella y el pintor Francisco de Escobar, quien desde mediados del siglo XVII gozó de reconocimiento en el medio limeño, y por lo cual la orden franciscana le confió la serie pictórica sobre la vida de su santo fundador. Esto explicaría que una serie de las tribus

7. Guillermo Lohmann Villena, *Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII* (1940), 28. Asimismo, nos parece pertinente brindar la fuente correcta de este documento dado que Lohman, se equivoca al colocar el nombre del escribano y no cita el número de protocolo que es el siguiente: Archivo General de la Nación (en adelante, AGN) Escribano Bartolomé Fernández Salzedo, protocolo 510, 27 de agosto de 1667, ff. 368-372.

de Israel, hoy en el refectorio del convento franciscano, haya sido atribuida a la mano de Juana Valera. Acerca de esta última serie el mentado investigador no duda “sobre el origen zurbaranesco de tales motivos”⁸.

La segunda fuente para indagar en torno a mujeres y pintura virreinal es *Historia de la pintura cuzqueña*, que José de Mesa y Teresa Gisbert publicaron en 1982. Este es el primer libro en el que se da un espacio para dar cuenta de la labor de mujeres en el arte peruano de los siglos XVII e inicios del XVIII (específicamente se indicaban los casos de dos pintoras del Cusco, entre los años 1677 y 1704). En un conciso apartado –titulado “Las pintoras cuzqueñas”– de la obra antes referida se alude a la dificultad de determinar con certeza los orígenes familiares o la condición nacional y social de las dos artistas: ¿eran españolas o criollas? A fin de saldar tal disyuntiva los mencionados especialistas proponen un posible origen mestizo de ambas.

Mesa y Gisbert dirigen su atención, en primer término, hacia Josefa Pérez de la Hermosa. Aseguran que en 1677 ella se desempeñaba como doradora⁹ y era, asimismo, dueña de un taller, así lo deja saber un contrato en el que, además de precisar requerimientos necesarios para dorar un retablo, tales como: los oficiales, materiales, tiempo de entrega y el pago comprendido en setecientos pesos; es interesante por una precisión que pone en evidencia la situación especial al hacer este trato con una mujer. Así lo detallan los autores: “Es además curioso señalar que la artista, de acuerdo a la legislación española vigente por entonces, renuncia a todas las leyes de Bilegeno consultadas en el senado romano y aprobadas por el emperador Justiniano, leyes de Toro, Madrid y Partidas y las demás que son en favor de las mujeres”¹⁰. De esta manera, los clientes se aseguraban de que el contrato se llevara a cabo tal cual lo estipulado, sin excusas que pudieran perjudicarlos y justificar a la artista ante posibles eventualidades o incumplimientos.

Tras lamentarse por la actual condición de desaparecido del retablo dorado por Josefa Pérez, los autores finalizan su indagación ofreciendo un dato relevante: la identificación de la doradora como viuda de Juan de Yanco. Este era, al parecer, un maestro dorador, así Mesa y Gisbert creen que el vínculo marital

8. Luis Eduardo Wuffarden, Barroco inicial y afirmación retórica en *Enciclopedia temática del Perú. Arte y Arquitectura*. (Lima: Empresa Editora El Comercio, 2004), 30.

9. A propósito de la labor de esta doradora, es interesante traer a colación el estudio de María Jesús Mejías, quien localizó en documentos de archivo a la pintora y doradora, Francisca Peso, y a la maestra doradora, llamada doña Clara la doradora. Aunque se carece de mayor información, ambas realizaron varios trabajos de pintura en la Audiencia de Cuzco, hacia fines del XVIII. En *El nacimiento de la última audiencia india. Sede, artistas y costes de la Audiencia de Cuzco*. (En *Laboratorio de Arte* 8, 1995), 199.

10. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña* (Lima: Fundación Wiese, 1982), 131.

entre Juan y Josefa logra revelarnos el conocimiento del oficio o, asimismo, que ella asumiera luego la dirección del taller. Esta hipótesis se refuerza al saber que ella “No sabía firmar”¹¹, lo que nos informa que carecía de preparación adecuada como para suscribir los contratos de manera regular y con ello se confirma la necesidad que tuvo para hacerse cargo del negocio familiar.

Podemos observar, pues, cómo se constata lo que diversas autoras ya han referido —a partir de L. Nochlin— respecto al ingreso de las mujeres en el ámbito masculino del arte. En general, sostienen que aquellas artistas que lograron sortear obstáculos para ingresar al espacio artístico contaron con el aval del padre o lo hicieron en función de cualquier otro vínculo con una personalidad masculina¹².

Si en el caso de Josefa fue su esposo, para Leonor de Rivera Corchado fue su padre quien la introdujo en el ambiente artístico dentro de un taller. Su progenitor, Marcos de Rivera era un reconocido pintor; y, gracias a su testamento, se sabe que Leonor era la primogénita de su unión con doña Antonia Corchado. Nacida alrededor de 1650-1660, contrajo matrimonio con Álvaro de Salas y Valdés, con una dote de 1200 pesos, cantidad considerable que dice mucho sobre la calidad y éxito de Marcos de Rivera. Un logro que le permitiría tener un grupo de aprendices laborando en su propio taller, ambiente en el que llegará a crecer su hija, aprendiendo el oficio en la cotidianidad del espacio compartido con el pintor y padre.

No es en absoluto casual que su destreza en el arte sea destacada desde joven, al considerarla “Maestra profesora en la pintura y el pincel”¹³ ya para 1680, año en el que, aproximadamente, enviudó. Esa condición la conlleva a abrir un taller y recibir aprendices. Precisamente, la exhaustiva pesquisa de Mesa y Gisbert refiere el contrato firmado entre Leonor Rivera y Pedro Flores de Quiñones, padre de un joven de veinte años (igualmente llamado Pedro), quien al parecer llevaba una vida licenciosa. En dicho documento se enfatiza que la maestra, además de guiarlo en el aprendizaje del dibujo y el color, debe enseñarle la doctrina cristiana y castigarlo severamente a fin de mantenerlo disciplinado. Para los investigadores, este contrato sugiere que el deseo del padre era que su hijo pudiera contar con una figura materna que encauzara su vida, a partir del oficio y la práctica religiosa.

Acaso pueda validarse como interesante esta confluencia entre los roles de madre y de maestra. No obstante, para los autores del presente artículo

11. Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, 131.

12. Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz (México: Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma de México, 2007), 37.

13. Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, 131.

hay otra consideración que resulta mucho más destacable: tanto Leonor Rivera como Josefa Pérez eran viudas, circunstancia que las colocaba en una situación de vulnerabilidad económica. Se vieron entonces en la necesidad de asumir el control del taller familiar para solventar los gastos de sus respectivos hogares. Es decir, tuvieron que salir forzosamente de ese espacio privado. En otras circunstancias ello hubiera sido negado, tanto por el poder patriarcal ejercido al interior de la familia por la figura masculina, como por el ejercido por los estamentos de la sociedad. Mannarelli señalaría al respecto: “En la sociedad colonial limeña esto se expresó a través de mecanismos como la segregación física —el encierro— el sistema dotal y el concepto de la honra”¹⁴. Precisamente, aspectos como la conducta femenina fuera del espacio familiar, particularmente asociada a la cuestión económica, se verían comprometidos en el caso de estas artistas viudas, para quienes seguramente no les fue fácil obtener clientela. Algo previsible, dado que, a pesar de sus conocimientos adquiridos en materia artística, las reglas bajo las cuales se regían los gremios no las favorecían. En efecto, dichas corporaciones no contemplaban que las mujeres, ni “los esclavos, negros, mulatos o cristianos nuevos”¹⁵ pudieran rendir un examen y con ello conseguir oficialmente el permiso para abrir taller. Esto lo ha verificado Luque Carrillo en el caso de los gremios novohispanos, y consideramos que no debe haber sido distinto para el virreinato peruano.

Tal y como señala Scarlet O’Phelan, quien ha estudiado el caso de las viudas que se hicieron cargo de negocios vinculados a la minería durante la etapa colonial, también se constata cierta flexibilidad de la sociedad, pues a pesar de que “no se les adjudicó los mismos derechos que a los empresarios varones”¹⁶; las mencionadas viudas, relacionadas directamente con el poder económico, demuestran que la presencia femenina difícilmente estuvo ausente en algún espacio laboral de la sociedad virreinal.

Sea en el caso de estas mujeres vinculadas a la actividad minera, o en el de las pintoras en el virreinato del Perú, queda pendiente conocer e indagar en las negociaciones que se efectuaban a nivel interno en los gremios. Es muy probable que en el ámbito gremial se produjeran fricciones, relacionadas al acceso y a la competencia de mujeres que pretendieron incorporarse a un dominio completamente masculino, tal y como sucedió en el ingreso de las mujeres en las academias de arte creadas en Europa desde el siglo XVI. No

14. María Emma Mannarelli, *La domesticación de las mujeres* (Lima: Estación La Cultura, 2018), 38.

15. Juan Luque Carrillo, “Organización gremial de los maestros de las artes plásticas en el virreinato de la Nueva España. Acontecimientos sociológicos y principales manifestaciones”, en *Visioni LatinoAmericane è La rivista del Centro studi per l’America Latina* (núm. 20, 2019), 116.

16. Scarlet O’Phelan, “Las viudas de empresarios mineros en el Perú borbónico”, 365.

obstante, existieron formas en las que algunos nombres femeninos se asociaron a estas instituciones oficiales. Ese fue el caso de la limeña Francisca de Zevallos y Rivera.

3. Mujer, noble y admiradora del arte: Francisca de Zevallos Guerra y Rivera Dávalos

El 16 de junio de 1771, Francisca de Zevallos obtuvo los títulos de “Académica de honor, y de mérito por la Pintura” en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid¹⁷, reconocimiento que constituye un hito para la historia del arte peruano y el papel que desempeñaron las mujeres en el contexto de Lima del siglo XVIII.

Perteneciente a una de las más acaudaladas familias limeñas, el ambiente en el que creció Francisca estuvo marcado por el lujo y la fastuosidad. Su madre fue Josefa Zevallos y Rivera Dávalos, condesa de Santa Ana de las Torres, título nobiliario concedido por el rey Carlos II en 1684¹⁸; mientras que su padre fue José Damián de Zevallos Guerra. De origen español, su progenitor ostentó varios cargos de importancia en la sociedad virreinal, como fiscal de la Real Audiencia y oidor del Tribunal de Lima¹⁹, dirigiendo asimismo una comisión como gobernador de Huancavelica. Además de Francisca, este influyente matrimonio²⁰ tuvo otros tres hijos llamados Rosa, Juan José y Mariana, siendo el varón nombrado tercer conde de las Torres.

Esta encumbrada posición en la sociedad de su tiempo —que conjugaba el rango nobiliario y la ocupación de importantes cargos políticos— se condice con el hecho que los condes de Santa Ana de las Torres lograran atesorar una importante colección artística, que los prestigiaría aún más ante sus allegados y su entorno social. La colección se caracterizaba por el eclecticismo estilístico, que se constata gracias al inventario de sus bienes elaborado por el

17. Un estudio preliminar sobre el caso de Francisca de Zevallos lo realizamos en: Anthony Holguín, “Francisca de Zevallos y Rivera, una pintora limeña en la Real Academia de San Fernando de Madrid”, en *Arte, artista y campo artístico*, eds. Luz Morales, Elena Grau-Llevería y Fernando Villegas (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial), 37-60.

18. Félix Martín y Herrera, “Reseña del condado de Santa Ana de las Torres”, *Genealogía: Revista del Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas*, núm. 16 (1976): 157 y 158.

19. Guillermo Lohmann, *Los ministros de Audiencia de Lima en el reinado de los Borbones (1700-1821). Esquema de un estudio sobre un núcleo dirigente* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1974): 30 y 31.

20. Matrimonios de la Parroquia del Sagrario, libro 8, 30 de junio de 1721, f. 194v, Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL).

pintor Francisco Alcocer²¹, en donde se leen que tuvieron un total de 98 lienzos de filiación flamenca, romana, española y cusqueña. Según este documento, fechado el 14 de enero de 1743, se concluye que la colección se conservó en dos residencias²², la primera ubicada en la calle de la Veracruz, mientras que la segunda en la “Casa de la Chacra”, situada en el camino hacia el Callao. Muy probablemente en la observación y el cotejo de las imágenes de aquella colección familiar se desarrolló y cultivó la vocación artística de Francisca de Zevallos.

El nacimiento de Francisca puede fecharse hacia el año de 1727, bajo la administración del virrey José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte (cuyo régimen será catalogado como el primer intento borbónico por reformar el Perú)²³. Al igual que otras señoritas de familias acaudaladas, recibió una cantidad de bienes como herencia de los condes de las Torres, entre los que sobresalía una dote de 80 000 pesos, concedida por legado de su padre, con el objetivo que contrajera matrimonio. Sería su hermano Juan José quien “debía entregarle en partes”²⁴ la señalada cantidad. Al parecer, ese monto no llegó a incluir el costo de ninguna de las obras artísticas de la familia, ya que estas se vendieron con el propósito de “la recuperación financiera del mayorazgo del III conde de las Torres, luego de haberse afectado por el terremoto de Lima en 1746”²⁵.

Es probable que antes de los veinte años Francisca contrajese matrimonio con Lorenzo Felipe de la Torre, natural de la isla de Tenerife de Canarias, con quien tuvo su primer hijo llamado Gonzalo María, quien falleció siendo párvulo²⁶. No obstante, su deseo de maternidad persistió, llegando a procrear otros hijos (que recibieron los nombres de Cesáreo, Rosa y Mariano).

Corta duración tuvo el matrimonio de Francisca y Lorenzo, pues el cónyuge falleció en 1749, lo cual no fue impedimento para que ella contraiga nuevo enlace

21. Son pocas las noticias sobre este pintor. Se sabe que Francisco Alcocer en 1784 retocó veinticuatro lienzos que estaban en el sotacoro de la iglesia de la Concepción de Lima. Asimismo, pintó para don Tomás Panizo, una “Cleopatra” en 1766. Para una detallada información sobre el pintor, véase: Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez, *Pinturas y pintores en Lima virreinal* (Lima: Librería e imprenta Gil, 1964), 67.

22. El inventario tiene un orden establecido. En primer lugar, se registró las alhajas, diamantes, plata labrada, esclavos; en segundo término, las pinturas, espejos, escritorio, plata sellada, menaje de cajas, el oratorio; por último, el jardín de olivos y árboles de diversas especies. Véase: AGN. Escribano Pedro Espino Alvarado, protocolo 303, 14 de enero de 1743, fs. 62r-66v.

23. El historiador Alfredo Moreno analiza el gobierno de José de Armendáriz a partir de los aspectos eclesiástico, económico, político y militar. Véase: Alfredo Moreno, *El virreinato del marqués de Castelfuerte. 1724-1736. El primer intento borbónico por reformar el Perú* (Madrid: Editorial Catriel, 2000).

24. AGN. Escribano Francisco Estacio Meléndez, protocolo 366, 12 de diciembre de 1743, f. 1180r (folio actual 673).

25. Pablo Pérez-Mallaina, *Retrato de una ciudad en crisis: la sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746* (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2001), 208.

26. AAL. Bautismos de la parroquia de San Sebastián, libro 6, 27 de marzo de 1745, s.f.

con un miembro de la élite limeña. Ciertamente, esta segunda unión se avenía bien con “el principio de honor de tanto los propios contrayentes como de sus familias”²⁷, principio que era entendido como regla primordial del linaje. Esta regla consagraba los vínculos entre personas consideradas “pares” —a nivel de escala social y de riqueza— y ensalzaba el honor de los antepasados que en unos pocos prestigiados se proyectaba decisivamente sobre el presente y hacia el futuro. Acorde a tales valoraciones, las segundas nupcias de Francisca se realizaron con el criollo don Nicolás Sarmiento Sotomayor, quinto conde del Portillo, quien llegó a ser alcalde del cabildo de Lima en 1785 y rector de la universidad de San Marcos (1787-1790). A diferencia del primero, este enlace matrimonial de Francisca de Zevallos no dejó descendencia²⁸.

Años más tarde, y ante el interés familiar de conservar su prestigio social, Francisca viajó a España con su esposo, su hermano Juan José (por entonces “mayordomo de semana” del rey), y su hijo, Cesáreo Agustín, quien “necesitaba regresar [a España] para reclamar el mayorazgo que su padre Lorenzo había dejado en Tenerife”²⁹. En efecto, el arribo de Francisca de Zevallos a la península ibérica cabe fecharlo en 1768, cuando Juan José Zevallos debió retornar a la corte del rey³⁰. Sabemos que Francisca retornó a Lima en septiembre de 1771 trayendo consigo el traslado del testamento de su hermano Juan José, quien falleciera un año antes en Madrid. No obstante, no fue lo único que trajo de su viaje a España, pues también logró obtener un título honorífico que, hasta ese momento —e incluso, después de ella— no fue otorgado a ninguna otra mujer procedente de territorios americanos.

27. Paul Rizo Patrón, *Linaje, dote y poder. La nobleza de Lima de 1700 a 1850* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000), 119.

28. El matrimonio tuvo por hijo a Joaquín José, quien nace en agosto de 1759, pero fallece a la edad de cinco años. Véase: AAL. Bautismos de la parroquia de San Sebastián, libro 7, 19 de marzo de 1762, s/f.

29. Miguel Molina, “Lorenzo Felipe de la Torre, un canario con intereses en Perú. (Una petición de mercedes frustrada)”, en *II Coloquio de Historia Canario – Americana*. Tomo 2, ed. Alfonso Armas (Las Palmas: Editorial Mancomunidad de Cabildos, 1977), 101.

30. El último documento que menciona a Juan José Zevallos está fechado el mes de mayo de 1767, cuando Silvestre de Amenábar, maestre del navío San Juan Bautista, estuvo de salida a los reinos de Castilla. Este recibe de Juan José una carga de pesos, para entregar al marqués de Santiago. Véase: Real Hacienda-Cajas Reales 15, legajo 822, cuaderno 248, 21 de mayo de 1767, f.1, AGN.

4. Doña Francisca, su dibujo de la Magdalena y su ingreso como académica de honor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

El concepto de “mujer educada” en el discurso del virreinato peruano se guiaba bajo los mecanismos de saber leer, escribir y contar; sin cuestionar su función social en el ámbito familiar y doméstico. La educación femenina se orientó, por ende, a lograr un buen desempeño como esposa y madre³¹.

En tanto, sobre el papel de la actividad artística asociada a las mujeres, ha de tenerse en cuenta que en el ámbito del aprendizaje europeo muchas de las pintoras más conocidas del siglo XVIII pertenecieron a la nobleza, quienes llevaron a cabo actividades artísticas, pero sin fines profesionales³². Así, desde la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en 1752, muchas mujeres se relacionaron con dicha institución. Entre ellas destacó Bárbara María de Hueva, quien figura en el discurso inaugural pronunciado por Joseph de Carvajal y Lancaster, protector de la Real Academia. En su alocución ponderó que sus dibujos “descubren tanto adelantamiento en su Autora, que, aun sin valerse de los privilegios del sexo, la concede la Academia, por su mérito, el honoroso título de Académica, esperando que con el aspire al celebrado nombre de otras insignes profesoras”³³

De esta manera, el centro artístico oficial español permitió, de manera simbólica, el ingreso del sexo femenino dado que se les negó el ingreso como alumnas regulares. Este es uno de los temas más recurrentes planteados desde la teoría feminista del arte, y sobre ello habría que señalar que España seguía la pauta de otras academias de arte europeas quienes también cerraron las puertas a las mujeres. Así nos lo recuerda Mayayo cuando analiza la pintura *Los Académicos de la Royal Academy*, realizada por el pintor inglés Johann

31. Claudia Rosas, “Educar al bello sexo: la mujer en el discurso ilustrado”, en *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*, ed. Scarlett O’Phelan (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú & Instituto Riva-Agüero, 2015), 415.

32. Pilar Muñoz, “Mujeres españolas en las artes plásticas”, *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 21 (2009): 81.

33. Joseph de Carvajal y Lancaster, *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, con el nombre de S. Fernando* (Madrid: Casa de Antonio Marín, 1752), 16 y 17. Además véase el reciente estudio: Daniel Lavín, “Mujeres en las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1846)”, en *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras y coleccionistas*, eds. Beatriz Blasco, Jonatan López y Sergio Ramiro (Madrid: Abada Editores, 2021), 717-734.

Zoffany, en 1771-72, obra en la que se les representa en una sesión de dibujo con modelo masculino desnudo, y en la que las fundadoras, las pintoras Angélica Kauffman y Mary Moset aparecen, pero en “dos retratos colgados en la pared derecha de la sala”³⁴.

A pesar de ello, existieron mujeres que accedieron al aprendizaje del arte pictórico. Algunas recurrieron a él con fines prácticos, como ayuda en los talleres de sus padres o esposos, tal y como lo explicamos en los primeros apartados de este artículo. Otras, por su parte, desarrollaban sus propias destrezas en el dibujo y la pintura como rutilante estrategia casamentera que les permitiera brillar en determinados eventos sociales (como los salones, a los que acudían para lograr posibles y beneficiosas alianzas matrimoniales).

Antes de detenernos en lo que atañe directamente a la presentación de la obra de Zevallos ante el jurado de académicos, es pertinente establecer algunas precisiones acerca de cómo adquirió sus conocimientos acerca de la línea y el color. Para ello convendría señalar el nexos con el círculo de Cristóbal Lozano, dado que este reconocido artista pintó el retrato de su hermano Juan José, hacia la década de 1760, cuando gozaba de su privilegio de mayordomo de semana del rey³⁵.

A este aprecio por el arte desde su entorno familiar, debe sumarse el interés de Francisca Zevallos por el prestigio que ganaría al ser nombrada, al igual que otras mujeres vinculadas a la realeza de la corte borbónica. Tal fue el caso de Mariana de Silva Meneses y Sarmiento a quien se le otorgó el título de académica de honor y directora honoraria. En el caso de doña Francisca, su condición de heredera del mayorazgo de Santa Ana de las Torres y condesa de Portillo, le brindó las credenciales para presentar su obra a la Junta Ordinaria de la Academia.

Fue así que tras el oportuno análisis en junta ordinaria celebrada el 16 de junio de 1771, los señores marqués de Villafranca, el conde de Baños, el conde de Torrejón, don Antonio González y don Felipe de Castro, dan cuenta a través de las actas de sesiones que: “Hizo presente su excelencia un dibujo de aguada, representa á Santa María Magdalena obra de la señora Doña Francisca de Cevallos, y Guerra, Natural de Lima, Hija de los Condes de las Torres, Mujer de D. Nicolas Sarmiento, Gobernador de Cañete en el Perú: y expresó su excelencia que esta señora desea la graduación, que sea del agrado de la Academia”³⁶.

34. Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2003), 25.

35. El retrato de Juan José de Zevallos, hermano de la artista, se conserva en el Museo de Arte de Lima.

36. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (en adelante ARABASF). Libro de actas de sesiones particulares, Secretario General, signatura 3-122, 16 de junio de 1771, ff. 71r y 71v. Recuperada de http://www.cervantesvirtual.com/portales/bellas_artes_san_fernando/obra-visor/actas-del-ano-1771-0/html/

Luego de esta interesante presentación, en la que la aspirante es vinculada con hombres de poder, el jurado resolvió lo siguiente: “La Junta en vista de distinguidas calidades de la referida señora, y del proceder de su dibujo por aclamación, y unánime consentimiento de todos los Vocales la creo, y declaró, Académica de honor, y de mérito por la Pintura, y acordó a despachen el aviso, y el titulo correspondiente”³⁷. Al respecto, es conveniente señalar que los dos grados adquiridos por Francisca de Zevallos eran para las mujeres un título sin valor en la práctica, dado que “era más bien un reconocimiento de estatus: títulos de honor para nobles y reinas”³⁸. Este proceso de premiación fue publicado oficialmente en el impreso *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes* del año 1772³⁹.

Un punto que merece especial atención es el siguiente: desde la fundación de la academia hasta el año 1772 fueron ocho las mujeres que recibieron títulos honoríficos⁴⁰. De esa información se extraen nombres, procedencia y la elección de géneros disímiles, como los retratos presentados por Faraona Olivier (1759) y María Carrón (1761), temas alegóricos y mitológicos de las manos de Catherina Cherubini (1761) y Ana Urrutia (1769). En tanto, el tema religioso solo fue abordado por Francisca de Zevallos. Las obras podían ser dibujos o pinturas.

Por su parte, Francisca Zevallos, eligió presentar un dibujo titulado *María Magdalena ante el sepulcro de Cristo* (Fig. 2), de pequeño formato (13,4 x 9,9 cm), que fue realizado sobre papel agarbanzado claro, en el cual se delineó con lápiz negro y se pigmentó con tinta y aguada gris. Al parecer, la excesiva modestia o la costumbre de la época le negó la posibilidad de poder firmar, pues en el reverso presenta otra hoja de papel verjurado claro, en donde se escribió a tinta: “Dibujada por la Señora Doña Francisca de Ceballos y Guerra natural de Lima, hija de los Señores Condes de las Torres, y Esposa de Don Nicolas Sarmiento, Gobernador de Cañete en el Perú. Académica de honor y de mérito por la Pintura en 16 de junio de 1771” (Fig. 3). La obra se completaba, según el

37. ARABASF. libro de actas de sesiones particulares, Secretario General, signatura 3-122, 16 de junio de 1771, f. 71v. Recuperada de http://www.cervantesvirtual.com/portales/bellas_arte_san_fernando/obra-visor/actas-del-ano-1771-0/html/

38. Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2009), 86 y 87.

39. Real Academia de San Fernando, *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes* (Madrid: D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, 1772), 30.

40. Véase: Real Academia de San Fernando, *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro Señor a los discípulos de las nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 5 de julio de 1772* (Madrid: D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, 1772), 65-88.



Figura 2. Francisca de Zevallos, *María Magdalena ante el sepulcro de Cristo*, 1771. Lápiz negro, tinta y aguada gris sobre papel verjurado, 13,4 x 9,9 cm. Disponible en Museo de la Real Academia de Bellas Arte de San Fernando, <https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=P-2314>

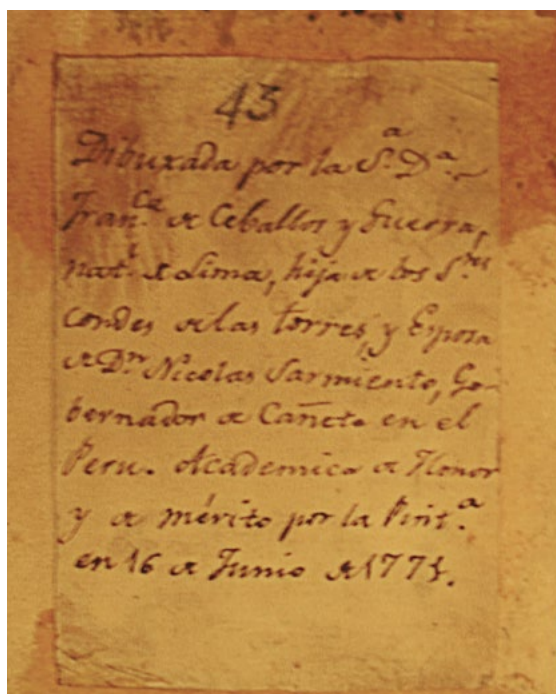


Figura 3. Francisca de Zevallos, *María Magdalena ante el sepulcro de Cristo*, reverso, 1771. Tinta sobre papel, 13,4 x 9,9 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Arte de San Fernando.

inventario de dibujos de la Academia de San Fernando efectuado en 1804, con un “marquito de ébano y cristal”⁴¹, los que fueron retirados con posterioridad.

Formalmente, en el dibujo de formato vertical se observa a María Magdalena en un espacio cerrado, el que alude al sepulcro de “El redentor”. La fiel discípula de Cristo, vestida con amplias telas, lleva en su mano derecha un frasco de perfume y muestra parte de su cabellera suelta, conmemorando la ocasión en que lavó los pies de Jesús, secándolos con sus cabellos y ungiéndolos con un bálsamo. La Magdalena se encuentra apoyada sobre la tumba abierta de Cristo y en la lápida en primer plano aparece la siguiente inscripción: *Tulerunt Dominum meum* (se han llevado a mi Señor), expresión pronunciada por María Magdalena cuando se percata de la ausencia del cuerpo⁴². En el fondo, se aprecia el monte Gólgota, haciendo alusión a la crucifixión, hecho en donde Magdalena estuvo presente. El tópico de la imagen es evidente: la Magdalena es retratada meditando el inevitable destino del ser humano con la finalidad teológica de recordar a los fieles que su estadía en la tierra no es más que un preludio a la eternidad del reino de los cielos⁴³.

Desde el punto de vista compositivo el dibujo tiene como modelo una estampa de Rafael Sadeler (Fig. 4), imagen que Zevallos no se detiene en copiar literalmente, sino que la adapta, pues excluye las figuras del apóstol Pedro y a Juan evangelista del segundo plano. La obra de Zevallos mantiene la postura del cuerpo y el sombreado de la estampa, pero añade variantes como una resplandeciente aureola, el copón de cuerpo cilíndrico de diseños incisos y la lámpara encendida en la hornacina del fondo. En cuanto a la inscripción *Tulerunt Dominum meum* (presente en la lápida de primer plano y en el paisaje del monte Calvario que se aprecia desde del umbral) es probable que doña Francisca haya tenido como referencia una segunda fuente, la estampa de *Santa María Magdalena* (Fig. 5) de Hieronimus Wierix.

Ahora bien, una pregunta queda por formular: ¿por qué Francisca de Zevallos eligió el tema de la Magdalena ante el sepulcro de Cristo para ser evaluada como académica? Sobre ello se debe señalar que la imagen de la Magdalena reflexiva o meditando sobre la muerte, fue un tema de gran interés que recobró relevancia con los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, pues se

41. ARABASF. *Inventario de las obras de las tres nobles artes y de los muebles que posee la Real Academia de San Fernando*, 1804. Secretario General, signatura 3-617, f. 39v. Recuperada de https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1804_inventario.pdf

42. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial*, volumen II (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), 569-576; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, tomo 2, vol. 4 (Barcelona: Editorial del Serbal, 1997 [1957]), 293-306.

43. Susan Haskins, *María Magdalena. Mito y metáfora* (Barcelona: Herder, 1996), 299.



Figura 4. Rafael Sadeler, *María Magdalena y los apóstoles Pedro y Juan el evangelista en la tumba vacía de Cristo*, 1591. Grabado, 21,1 x 15 cm. Disponible en el Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-7533>



Figura 5. Hieronimus Wierix, *Santa María Magdalena*, 1596. Grabado, 22,5 x 16,3 cm. Disponible en el Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=María+Magdalena&p=6&ps=12&st=Objects&ii=10#/RP-P-1904-821,70>

trataba de una “muestra importante de la consideración que de la muerte se tenía”⁴⁴. No obstante, creemos que la elección también podría tomarse como preludio a una decisión que doña Francisca tomaría a su regreso al virreinato del Perú dado que, a semejanza que María Magdalena que cambió de vida, renunciando a las vanidades del mundo, así lo haría Zevallos al ingresar a una casa de ejercicios espirituales a su regreso a su tierra natal.

Es así como sus últimos años los dedicaría a la vida contemplativa en la Casa de Ejercicios Espirituales del Sagrado Corazón, residencia inaugurada en 1752 por iniciativa de la filántropa María Fernández de Córdoba y Sande, quien destinó una ingente cantidad de dinero para la adquisición del solar y la decoración⁴⁵. Fue hacia la década de 1780 cuando doña Francisca ingresó

44. Elena Monzón, “La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena”, en *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, eds. Rafael Zafra y José Azanza (Pamplona: Universidad de Navarra, 2011), 357.

45. Ricardo Estabridis, “La cultura emblemática jesuita en una Casa de Ejercicios Espirituales para señoras limeñas”. *Illapa Mana tukukuq*, núm. 8 (2011): 31.

a dirigir la casa de ejercicios, y con ayuda de su esposo Nicolás Sarmiento, conde de Portillo, realizó la restauración del edificio⁴⁶.

Su ardua labor bajo la dirección de la Casa de Ejercicios necesitó que tuviera "una perpetua residencia"⁴⁷ y cuyo cargo lo mantuvo hasta su fallecimiento en febrero de 1796. Entre sus bienes se registra una pequeña biblioteca de temas religiosos y filosóficos, en la que tuvo un lugar privilegiado, los "Estatutos de la Real Academia de San Fernando"⁴⁸, ejemplar que le traería a la memoria su título honorífico, pero también su valor como artista.

5. Conclusiones

En los casos analizados en este artículo se observan cuestiones divergentes y aspectos diversos que vincularon a distintas mujeres que llegaron a desempeñarse como artistas durante el periodo virreinal peruano. Examinando tales casos advertimos también la manera cómo se han proyectado a la sociedad de su época y cómo han llegado sus nombres como fuente de análisis para la historia del arte. Por un lado, la actividad artística desarrollada por mujeres (como Josefa Pérez y Leonor Rivera) se hizo conocida debido a la necesidad que tuvieron de trabajar, al asumir la dirección de talleres heredados de sus esposos. Asimismo, el caso especial de Juana Valera y el interesante documento que brinda pautas de su prolífica producción pictórica, despejan toda duda sobre su labor, al ver que corresponde, no al quehacer de una aficionada, sino al de una comprometida pintora. Aunque aún no es posible determinar si dirigió un taller, firmó contratos o donó sus obras a recintos religiosos, sí es un hecho que el inventario de bienes (elaborado a raíz del fallecimiento de su esposo y su consecuente condición de viuda) ha permitido conocer su actividad en Lima de la segunda mitad del siglo XVII.

Desde otras circunstancias sociales e intereses personales es posible analizar el caso de Francisca de Zevallos, miembro de la élite virreinal peruana, quien fue la única artista proveniente de las posesiones de la corona española en tierras americanas que logró acceder a un cargo honorífico otorgado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

46. AGN. Escribano Ignacio Ayllón Salazar, protocolo 90, 2 de enero de 1796, fs. 331v-332r.

47. AGN. Escribano Ignacio Ayllón Salazar, protocolo 90, 2 de enero de 1796, f. 333v.

48. Se realizaron dos inventarios de los bienes de la condesa del Portillo. El primero, el 10 de mayo de 1796, y el segundo, al siguiente, el día 11. El registro completo de la biblioteca figura en el primer inventario. Véase: *Inventario de bienes de la condesa de Portillo*, 10 de mayo de 1796. Véase en AGN, escribano Ignacio Ayllón Salazar, protocolo 90, fs. 439v-440r.

De esta manera se ponen en evidencia dos circunstancias sociales diametralmente opuestas: la premura económica y el deseo de conseguir un reconocimiento honorífico. No obstante, para todos los casos aquí presentados prevalece el papel del arte para empoderar a la mujer en un contexto claramente restrictivo como lo fue la sociedad virreinal.

Fuentes documentales

Archivo Arzobispal de Lima (AAL). Lima.

Archivo General de la Nación (AGN) Lima.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF). Madrid.

Bibliografía

Alcalá, Luisa Elena. "La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas". En *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, 16-68. Madrid: El Viso. Fomento Cultural Banamex, 2014.

Azcárate, Isabel. *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

Carvajal y Lancaster, Joseph de. *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, con el nombre de S. Fernando*. Madrid: Casa de Antonio Marin, 1752.

Cao, Marián. "La creación artística: un difícil sustantivo femenino". En *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, coordinado por Marián Cao, 13-47. Madrid: Narcea Ediciones, 2000.

Diego, Estrella de. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

Estabridis, Ricardo. "La cultura emblemática jesuita en una Casa de Ejercicios Espirituales para señoras limeñas". *Illapa Mana tukukuq*, núm. 8 (2011): 29-41.

Hampe, Teodoro. "Imagen y participación de las mujeres en la cultura del Perú virreinal: una aproximación bibliográfica". En *Historia de las mujeres en América Latina*, editado por Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia, 137-158. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.

Harth-Terré, Emilio y Márquez, Alberto. *Pinturas y pintores en Lima virreinal*. Lima: Librería e imprenta Gil, 1964.

- Haskins, Susan. *María Magdalena. Mito y metáfora*. Barcelona: Herder, 1996.
- Holguín, Anthony. "Francisca de Zevallos y Rivera, una pintora limeña en la Real Academia de San Fernando de Madrid". En *Arte, artista y campo artístico*, editado por Luz Morales, Elena Grau-Llevería y Fernando Villegas, 37-60. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2020.
- Lavín, Daniel. "Mujeres en las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1846)". En *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras y coleccionistas*, editado por Beatriz Blasco Esquivas, Jonatan Jair López y Sergio Ramiro Ramírez, 717-734. Madrid: Abada Editores, 2021.
- Lohmann Villena, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII". *Revista Histórica*, Tomo XXIII (1940): 5-30.
- . *Los ministros de Audiencia de Lima en el reinado de los Borbones (1700-1821). Esquema de un estudio sobre un núcleo dirigente*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1974.
- Luque Carrillo, Juan. "Organización gremial de los maestros de las artes plásticas en el virreinato de la Nueva España. Acontecimientos sociológicos y principales manifestaciones". *Visioni LatinoAmericane é La rivista del Centro studi per l'America Latina*, núm. 20 (2019): 114-128.
- Mannarelli, María Emma. *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana*. Lima: Estación La Cultura, 2018.
- Martín y Herrera, Félix. "Reseña del condado de Santa Ana de las Torres". *Genealogía: Revista del Instituto Argentino de Ciencias Genealógicas*, núm. 16 (1976): 157- 160.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- Mejías, María. "El nacimiento de la última audiencia indiana. Sede, artistas y costes de la Audiencia de Cuzco". *Laboratorio de Arte*, núm. 8(1995): 193-206.
- Mesa, José y Gisbert, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Tomo I. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- Molina, Miguel. "Lorenzo Felipe de la Torre, un canario con intereses en Perú. (Una petición de mercedes frustrada)". En *II Coloquio de Historia Canario-Americana*. Tomo 2, editado por Alfonso Armas, 95-106. Las Palmas: Editorial Mancomunidad de Cabildos, 1977.
- Monzón, Elena. "La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena". En *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, editado por Rafael Zafra y José Azanza, 529-540. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011.
- Moreno, Alfredo. *El virreinato del marqués de Castelfuerte, 1724-1736. El primer intento borbónico por reformar el Perú*. Madrid: Editorial Catriel, 2000.

- Muñoz, Pilar. "Mujeres españolas en las artes plásticas". *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 21(2009): 73-88.
- Nochlin, Linda. ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz, 17-43. México: Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma de México, 2007.
- O'Phelan, Scarlet. "Las viudas de empresarios mineros en el Perú borbónico". *Histórica* XXVII (2003): 357-363.
- Pérez-Mallaina, Pablo. *Retrato de una ciudad en crisis: la sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2001.
- Pollock, Griselda. Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz. México: Universidad Iberoamericana y Universidad Nacional Autónoma de México, 141-158, 2008.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*. Madrid: Casa de D. Gabriel Ramírez, Impresor de la Real Academia, 1757.
- . *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro Señor a los discípulos de las nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 5 de julio de 1772*. Madrid: D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, 1772.
- Réau, Louis *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 2, vol. 4. Barcelona: Editorial del Serbal, (1997 [1957]).
- Rizo Patrón, Paul. *Linaje, dote y poder. La nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Rosas, Claudia. "Educando al bello sexo: la mujer en el discurso ilustrado". En *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*, editado por Scarlett O'Phelan, 377-422. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú & Instituto Riva-Agüero, 2015.
- . Introducción. En *Género y mujeres en la Historia del Perú. Del hogar al espacio público*, editado por Claudia Rosas, 11-23. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial*. Volumen II. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.
- Vinatea, Martina. "Mujeres escritoras en el virreinato peruano durante los siglos XVI y XVII". *Histórica*, núm.22 (2008): 147-160.
- Wuffarden, Luis Eduardo. "Barroco inicial y afirmación retórica". En *Enciclopedia temática del Perú. Arte y Arquitectura*, 28-38. Lima: Empresa Editora El Comercio, 2004.

Sobre los editores

LAURA ILLESCAS DÍAZ

Docente de Historia del Arte y coordinadora de la especialidad de Geografía e Historia en la Universidad Isabel I (Burgos, España). Sus principales líneas de investigación versan sobre el estudio de la orfebrería sacra y las manifestaciones festivas durante la Edad Moderna.

ANA MARÍA ÁGREDA PINO

Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Especialista en arte textil, bordado, indumentaria religiosa y revestimientos textiles arquitectónicos, en la actualidad es investigadora del proyecto I+D "Corpus Processionalium Hispanarum: Usos y costumbres en las catedrales hispanas hasta 1600", financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

MIGUEL HERMOSO CUESTA

Profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en pintura barroca en España e Italia. Además de numerosas publicaciones, ha sido comisario de la exposición *La pintura española en la Colección Joaquín Rivero* (Jaén y Úbeda 2007).

MAGDALENA ILLÁN MARTÍN

Catedrática de Historia del Arte y Directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Investigadora principal del Proyecto I+D+i Agencia femenina en la escena artística andaluza y miembro investigador del

proyecto *Las artistas en la escena cultural española y su proyección en Europa*. Ha orientado sus investigaciones al análisis de las artistas en España y Francia durante los siglos XVIII-XX y al examen de los discursos hegemónicos y contrahegemónicos sobre las representaciones de las mujeres en las artes.

Más allá de recuperar nombres de artistas olvidadas, este monográfico integrado por catorce trabajos tiene como propósito analizar los contextos en que estas crearon sus obras, sus acciones de mecenazgo, así como su propia representación en las manifestaciones artísticas, enmarcándose, por tanto, en la línea crítica iniciada en los albores del siglo XX por las intervenciones feministas en la Historia del Arte.



UNIVERSIDAD
PABLO DE OLAVIDE
SEVILLA



Universidad Zaragoza



Universidad
Isabel I



EnredARS



ubiCARS



Cátedra UNESCO
Educación Científica
para la Ciudadanía



unesco
Cátedra