

Forjando una identidad: autoimagen y conciencia artística en los primeros grabados de Josefa de Óbidos*

Forging Identities: Self-fashioning and Artistic Conscience in the Early Prints of Josefa de Óbidos

Carmen Ripollés
Portland State University

Fecha de recepción: 6 de junio de 2023
Fecha de aceptación: 3 de octubre de 2023

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 35, 2023, pp. 65-88

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2023.35.003>

RESUMEN

Este ensayo examina la construcción de una identidad artística en los dos primeros grabados de la pintora portuguesa nacida en Sevilla Josefa de Óbidos (1630-1684), completados en 1646, uno de ellos con seguridad en Coímbra. Los dos grabados nos ofrecen valiosos datos sobre la formación artística temprana de Josefa de Óbidos, sus ambiciones profesionales y su autoimagen artística, destacando el papel de las mujeres artistas que la precedieron y la importancia de los contextos artísticos y sociales de Sevilla y Coímbra. Al utilizar el grabado, además, la pintora comparte la estrategia y ambición de otras artistas mujeres de la edad temprana que se esforzaron por asegurar la supervivencia de su nombre y de su fama a través de este medio. Por último, los grabados sugieren la voluntad de la pintora por atraer un mecenazgo real, participando así activamente en la nueva cultura artística y política de la Restauración Portuguesa.

ABSTRACT

This essay examines the construction of an artistic identity in the first two engravings of the Seville-born Portuguese painter Josefa de Óbidos (1630-1684), completed in 1646, one of them surely in Coímbra. The two engravings provide us with valuable insights into Josefa de Óbidos' early artistic training, professional ambitions and artistic self-image, highlighting the role of the women artists who preceded her and the importance of the artistic and social contexts of Seville and Coímbra. In using printmaking, moreover, the painter shares the strategy and ambition of other early female artists who strove to ensure the survival of their name and fame through this medium. Finally, the prints suggest the painter's desire to attract royal patronage, thus actively participating in the new artistic and political culture of the Portuguese Restoration.

* Agradecimientos (por orden alfabético): Sheila Barker, Fernando Bouza, Joaquim Oliveira Caetano, María Cruz de Carlos, Sábina de Cavi, Hugo Miguel Crespo, Elena Escuredo, Susana Varela Flor, Anísio Franco, Juan Luis González García, Catherine Hall-van den Elsen, Annemarie Jordan-Gschwend, Jesse Locker, Rebecca Long, Fernando Marías, Alexandra Markl, Luís Montalvão, Benito Navarrete Prieto, William Peniston, Fernando Pereira, José Riello, Patricia Rocco, Jeremy Roe, Salvador Salort Pons, Jorge Sebastián Lozano, Vítor Serrão, Isabel Silva, Edward J. Sullivan, Tanya J. Tiffany, y Antonio Urquizar Herrera, así como los revisores anónimos de esta publicación. Una versión de este artículo se presentó en los "Coloquios Investigadores" de la UAM. Ha contado con la ayuda de una RSA-Samuel H. Kress Research Fellowship in Renaissance Art History, y de una Faculty Development Grant (Portland State University).

PALABRAS CLAVE

Josefa de Óbidos. Identidad artística. Mujeres artistas.
Baltazar Gomes Figueira. Casa de Bragança. Sevilla.
Coimbra.

KEY WORDS

Josefa de Óbidos. Artistic Identity. Women Artists.
Baltazar Gomes Figueira. House of Bragança. Seville.
Coimbra.

Forjando una identidad: autoimagen y conciencia artística en los primeros grabados de Josefa de Óbidos

En 2015, una exposición en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa hizo una afirmación inusualmente audaz: Josefa de Ayala Cabreira, conocida como Josefa de Óbidos (1630-1684), fue la inventora del barroco portugués¹. La exposición proponía así una idea que circulaba desde los siglos XVII y XVIII, cuando la *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696) de Félix da Costa Meesen y el *Theatro Heroino* (1734) de Damião de Frois Perym empezaron a sugerir que Josefa de Óbidos era una artista relevante y original, una idea que más recientemente se perfilaba de forma más crítica en los estudios pioneros de Vítor Serrão, Luis de Moura Sobral, Edward J. Sullivan, Joaquim Oliveira Caetano, y Carla Alferes Pinto, entre otros².

En la exposición, obras grandes y pequeñas confirmaron estas afirmaciones: representaciones idealizadas de la Virgen María y el Niño Jesús con rostros ovalados y ojos lánguidos, envueltos en telas de colores vibrantes, llenaban el espacio de grandes lienzos, invitando a los espectadores a participar en visiones de otro mundo (fig. 1); dulces, objetos cerámicos y flores cuidadosamente representadas creaban diseños decorativos en singulares bodegones llenos de referencias culturales (fig. 2); y efectos expresivos de luz transmitían una sensación de drama íntimo en pequeñas pinturas sobre cobre (fig. 3). Al mostrar las obras de Josefa junto a alfombras indo-persas, escritorios indo-portugueses, porcelana china y esculturas policromadas, la exposición también conectaba la obra de Josefa con el alcance global del imperio portugués³. Sin embargo, la premisa de la exposición y la atención sin precedentes que suscitó Josefa de Óbidos contrastan fuertemente con el escaso reconocimiento de esta prolífica artista fuera de Portugal, ya que a menudo se la deja fuera de los debates sobre el contexto más amplio del arte moderno temprano europeo, incluso cuando esos debates se centran en mujeres artistas⁴. A la inversa, dentro de la historiografía portuguesa, Josefa de Óbidos rara vez ha sido examinada desde una perspectiva de género⁵.

¹ Anísio Franco *et al.*, *Josefa de Óbidos e a invenção do Barroco português* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015). Utilizo el nombre que ella usó en su propio testamento. Véase: Luís Filipe Marques Da Gama, *O Testamento Inédito da Pintora Josefa d'Óbidos* (Óbidos: Câmara Municipal de Óbidos, 1986), 7.

² Damião de Frois Perym, *Theatro heroino, abecedario historico, e catalogo das mulheres illustres em armas, letras, açoens heroicas, e artes liberaes* (Lisboa: Na officina da musica de Theotonio Antunes Lima, 1734-1740); Félix da Costa, *Antiguidade da arte da pintura* (c. 1696), manuscrito en la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Entre los estudios recientes véanse especialmente Vítor Serrão, ed., *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco* (Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1991); Luís de Moura Sobral, *Do sentido das imagens: Ensaio sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos* (Lisboa: Editorial Estampa, 1996); Edward J. Sullivan, "Josefa de Óbidos and Portuguese Spirituality in the Age of the Baroque", en *Crowning Glory: Images of the Virgin in the Arts of Portugal*, eds. Jerrilynn D. Dodds y Edward J. Sullivan (Newark, NJ: Newark Museum, 1997), 63-73; Vítor Serrão *et al.*, *The Sacred and the Profane: Josefa de Óbidos of Portugal* (Lisboa y Washington D.C., Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais, National Museum of Women in the Arts, 1997); Carla Alferes Pinto, *Josefa de Óbidos* (Lisboa: Quidnovi, 2010); Joaquim Oliveira Caetano, *Reading the Fate of the Christ Child: New Masterpiece by Josefa de Ayala (1630-1684)* (Montevideo: Jaime Eguiguren, 2019).

³ Edward J. Sullivan, "Portuguese Art History: A View from North America", *Journal of Art Historiography* 16 (2017): 1-16, ofrece una excelente reflexión sobre este giro global.

⁴ Hay algunas excepciones: Julia Kathleen Dabbs, *Life Stories of Women Artists, 1550-1800: An Anthology* (Farnham: Ashgate, 2009); Liana Cheney, *Essays on Women Artists: The Most Excellent* (Lewiston: Edwin Mellen, 2003).

⁵ Esta situación se comenta en Filipa Lowndes Vicente, "'Um espaço para pintar': Josefa de Óbidos e a genealogia de mulheres pintoras Europeias dos séculos XVI e XVII", en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 43.



Fig. 1. Josefa de Óbidos, *Adoración de los pastores*, 1669, óleo sobre lienzo, 150 x 164 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 128 Pint.



Fig. 2. Josefa de Óbidos, *Bodegón con Dulces y Barros*, 1676, óleo sobre lienzo, 84,5 x 176,5 cm. Santarém, Museu Municipal de Santarém, Casa-Museu Anselmo Freire, inv. MMS/005462BF.



Fig. 3. Josefa de Óbidos, *Santa María Magdalena*, hacia 1650, óleo sobre cobre, 22,8 x 18,4 cm. Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, inv. 2649; P303.

Este estudio espera contribuir a la revalorización de Josefa de Óbidos al centrarse en un aspecto de su carrera poco estudiado: la creación de su propia identidad artística a través de sus primeras obras documentadas, dos grabados de *Santa Catalina de Alejandría* (fig. 4) y de *San José* (fig. 5) realizados en 1646, cuando Josefa sólo tenía 16 años. Los dos grabados nos ofrecen valiosos datos sobre la formación artística temprana de Josefa de Óbidos, sus ambiciones profesionales y su autoimagen artística, destacando el papel de las mujeres artistas que la precedieron y la importancia de los contextos artísticos y sociales de Sevilla y Coimbra, facilitados por su padre, el pintor Baltazar Gomes Figueira.



Fig. 4. Josefa de Óbidos, *Santa Catalina de Alejandría*, 1646, grabado, 21,2 x 14,7 cm. Colección privada.



Fig. 5. Josefa de Óbidos, *San José*, 1646, grabado, 8,5 x 7,4 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 11835 Grav.

En el *San José* y, sobre todo, en *la Santa Catalina*, Josefa se refiere sutilmente a sí misma en el acto de pintar a través de la postura corporal, la posición de las manos y el contacto visual, insertándose en la tradición de muchas artistas europeas de la Edad Moderna (como Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi), que exploraron de forma similar cuestiones de autorrepresentación⁶. Al utilizar el medio grabado, además, la pintora comparte la estrategia y ambición de otras artistas mujeres de la edad temprana que se esforzaron por asegurar la supervivencia de su nombre y de su fama a través de este medio⁷. Por último, los

⁶ Babette Bohn, “Female Self-Portraiture in Early Modern Bologna”, *Renaissance Studies* 18.2 (2004): 241, nos recuerda “la importancia de considerar cuestiones de intención artística, recepción y contexto cultural antes de identificar imágenes de artistas masculinos o femeninos como autorretratos”, una cuestión que tengo presente a través de este análisis.

⁷ Sobre este asunto véase: Katlijne Van der Stighelen, “Forgotten Glory, Flawed Strategy? The Laborious Rediscovery of Michaelina Wautier”, en *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, ed. Katlijne Van der Stighelen (Kontich: BAI Publishers, 2018), 46-9.

grabados sugieren la voluntad de la pintora por atraer un mecenazgo real, participando así activamente en la nueva cultura artística y política de la Restauración.

Lazos Paternos: Baltazar Gomes Figueira y el contexto sevillano

Josefa de Óbidos nació en Sevilla en 1630, cuando Portugal formaba parte de la Unión Ibérica (1580-1640), un período de 60 años de dominación española que comenzó con la ascensión al trono portugués de Felipe II en 1580 y terminó en 1640 con la revuelta y consiguiente proclamación del séptimo duque de Bragança como João IV de Portugal⁸. Su padre, Baltazar Gomes Figueira había llegado a la capital andaluza entre 1624 y 1625 con un grupo de 800 soldados convocados para ayudar en la defensa de Cádiz contra los ingleses (1625), una de las victorias militares de la Unión de Armas⁹.

En la misma ciudad, Baltazar parece haber encontrado su vocación artística: un documento de 1629 lo identifica como “Baltazar Gomes, pintor *de imaginería*”, y en 1631 es examinado en el gremio de pintores¹⁰. También en Sevilla Baltazar conoció a su futura esposa Catalina, hija del alférez Juan Ortiz de Ayala, un comerciante de bajo rango militar pero con importantes medios económicos que, al parecer, también era aficionado a la pintura¹¹. En 1630 Josefa es bautizada en la iglesia de San Vicente de Sevilla, siendo su padrino el pintor Francisco Herrera el Viejo, una vinculación que ha llevado a pensar que Baltazar participó activamente en el animado ambiente artístico Sevillano, que incluía a pintores como Francisco de Zurbarán, Juan del Castillo, Alonso Cano y el erudito Francisco Pacheco¹². En el *Laurel de Apolo* (1630), Lope de Vega lo menciona como uno de los mejores artistas de su tiempo¹³.

En 1634 –debido a la publicación de una orden militar que prohibía que las milicias de las que aún era parte se quedaran en Sevilla, deudas financieras, o incluso una posible participación en la causa de la independencia de Portugal– tras 10 años Baltazar vuelve con su familia a su ciudad natal de Óbidos, convirtiéndose en un pintor bien considerado y en un miembro apreciado de la sociedad portuguesa¹⁴. En 1640 es admitido como hermano en la exclusiva Santa Casa de Misericordia de Óbidos y seguidamente recibe encargos de pinturas en iglesias y monasterios de Peniche, Alcobaça, Óbidos y, sobre todo, Coimbra, ciudad universitaria del centro de Portugal con importantes vínculos con la corona donde Baltazar realiza seis lienzos para el retablo mayor de la iglesia agustiniana de Nossa Senhora da Graça (fig. 6)¹⁵. Según una serie de documentos publicados por Serrão en 2005, el pintor pudo incluso haber trabajado como funcionario de la Casa de Bragança desde 1649 o antes, aunque no hay consenso entre los estudiosos sobre esta cuestión¹⁶.

⁸ Sobre la revuelta que condujo a la Restauración véase Fernando Bouza, “Primero de diciembre de 1640: ¿una revolución desprevénida?”, *Manuscrits: Revista d’història moderna* 9 (1991): 205-26.

⁹ Jorge Estrela, Sérgio Gorjão, y Vítor Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira (1604–1674): Pintor de Óbidos “que nos paizes foi celebrado”* (Óbidos: Vila Museu, 2005), 13.

¹⁰ Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 13.

¹¹ Vítor Serrão, “Josefa de Ayala pintora, ou o elogio da Inocência”, en *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, 19. En la página 46, nota 36, se menciona un inventario no documentado de 1647 que revela la riqueza de Juan Ortiz de Ayala.

¹² Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 9. Sobre este ambiente sevillano véase Tanya J. Tiffany, *Diego Velázquez’s Early Paintings and the Culture of Seventeenth-Century Seville* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2012).

¹³ Joaquim Oliveira Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684): Pintora e ‘donzela emancipada’”, en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 65.

¹⁴ Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 14-17, 15. Algunos estudiosos han sugerido que Josefa permaneció en Sevilla más tiempo que sus padres (con Herrera o con su abuelo materno), o que viajó de vuelta a Sevilla tras trasladarse a Portugal. Véase Juan Antonio Gaya Nuño, “Zurbarán y los Ayala”, *Goya* 64-65 (1965): 221-22; José Hernández Díaz, *Josefa de Ayala: Pintora Ibérica del Siglo XVII* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1967), 6; María Luisa Caturla, “Josefa y Zurbarán”, en *João Couto, in Memoriam* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971), 28; Serrão, “Josefa de Ayala pintora”, 20; Sullivan, “Josefa de Óbidos and Portuguese Spirituality”, 65.

¹⁵ Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 16-18.

¹⁶ Esta información se publicó por primera vez en Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 18. Aunque nunca discutido abiertamente, el silencio sobre este asunto en Franco *et al.*, *Josefa de Óbidos e a invenção*, sugiere falta de consenso.

En cualquier caso, parece claro que gracias a su experiencia artística en Sevilla Baltazar debió ser apreciado como un pintor cosmopolita¹⁷.



Fig. 6. Baltazar Gomes Figueira, *Retablo mayor de la iglesia de Nossa Senhora de Graça do Colégio dos Agostinhos*, 1644, óleo sobre lienzo. Coimbra.

Por ejemplo, fue probablemente en Sevilla donde el pintor adquirió las “estampas velhas de papel” (estampas antiguas de papel) que aparecen registradas en su inventario *post mortem*, elaborado en 1674, es decir, las estampas (y tal vez dibujos) que tanto el padre como la hija utilizaron frecuentemente como

Aunque existe un inventario de tapices de las colecciones reales firmado en 1657 por un tal Baltazar Gomes, muchos estudiosos consideran problemática la falta de “Figueira”. El documento está incluido en Nuno Vassallo e Silva, *As Coleções de D. João IV no Paço da Ribeira* (Lisboa: Livros Horizonte, 2003), 131-2. Agradezco a Hugo Miguel Crespo que me haya proporcionado esta referencia, y a Susana Varela Flor, Joaquim Oliveria Caetano, Fernando Pereira y Vítor Serrão que hayan compartido sus reflexiones sobre esta cuestión. Este último mantiene la tesis de la posición de Baltazar en la corte.

¹⁷ Vítor Serrão, *A Pintura maneirista e proto-barroca* (Lisboa: Fubu, 2009), 74.

modelos¹⁸. Y lo que es más importante, en Sevilla debió de conocer las últimas tendencias artísticas de la ciudad, especialmente lo que puede denominarse naturalismo barroco, estilo que también contaba entre sus seguidores a artistas portugueses como José do Avelar Rebelo, Marcos da Cruz y, especialmente, André Reinoso¹⁹. El retablo monumental que Baltazar realizó en Coimbra (firmado y fechado en 1644) muestra un profundo conocimiento de los rasgos de la escuela pictórica sevillana, como el colorido veneciano y la atención a la realidad material²⁰. Sin embargo, la mayor aportación de Baltazar a la pintura portuguesa fue la introducción del bodegón (fig. 7), un género que estaba en pleno apogeo en España en las décadas de 1620 y 1630, pero que nunca se había practicado en Portugal²¹.



Fig. 7. Baltazar Gomes Figueira, *Bodegón con naranjas, cebollas, pescado y cangrejo*, 1645, óleo sobre lienzo, 54.9 cm x 75.3 cm. París, Musée du Louvre, inv. RF 1996 9.

Esta formación sevillana también aflora en la obra de Josefa de Óbidos, como puede apreciarse en el uso de estampas como modelos para composiciones religiosas, en su inclinación por los efectos de luz dramáticos y en su naturalismo en la representación de detalles de la realidad²². La mayoría de los estudiosos de Josefa desde la obra pionera de Luís Xavier da Costa han visto también una estrecha conexión estilística con el pintor sevillano Francisco Zurbarán, como puede verse en los cuadros *del Agnus Dei* de Josefa (como la versión del Museu de Évora, que está estrechamente relacionada con el *Agnus Dei de Zurbarán* en San Diego) (figs. 8 y 9), pero también en su vibrante tratamiento de los colores y el modelado escultórico de las telas en cuadros como el *Pentecostés* (fig. 10)²³.

¹⁸ Mencionado en Joaquim Oliveira Caetano, “Naturezas-Mortas da Oficina de Óbidos: as peças de um puzzle”, en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 140, que incluye una descripción del inventario de Baltazar. El documento original se conserva en la Biblioteca y Archivo de Arte de la Fundación Calouste Gulbenkian, Biblioteca, Arquivo Luís Reis Santos, RS 037, folio 4r.

¹⁹ Sobre estos artistas véase Vítor Serrão, “Caravaggio e Caravagescos em Portugal: colecionismo artístico e património em movimento”, en *Actas do Congresso Internacional Dinâmicas do Património Artístico: Circulação, Transformações e Diálogos*, eds. Clara Moura Soares y Vera Mariz (Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018), 393-4.

²⁰ Sobre este retablo, véase Serrão, *A pintura maneirista*, 99; y Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 144-5.

²¹ Para la naturaleza muerta en España, véase Peter Cherry, *Arte y Naturaleza: El bodegón español en el Siglo de Oro* (Madrid: Doce Calles, 1999). Sobre la introducción del género por Baltazar, véase Jorge Estrela, “Países, Fruteiros, Floreiros: a revolução silenciosa”, en *Baltazar Gomes Figueira*, 59-91.

²² Serrão, “Caravaggio e Caravagescos”, 400-1.

²³ Luís Xavier Da Costa, *Uma águafortista do século XVII (Josefa d’Ayala)* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931), 42; Joaquim Oliveira Caetano, “Uma pintora de retábulos”, en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 172-3.



Fig. 8. Josefa de Óbidos, *Agnus Dei*, hacia 1670, óleo sobre lienzo, 87 x 116 cm. Évora, Museu de Évora, inv. ME 1126.



Fig. 9. Francisco de Zurbarán, *Agnus Dei*, hacia 1635-1640, óleo sobre lienzo. San Diego, San Diego Museum of Art, inv. 1947.36.



Fig. 10. Josefa de Óbidos, *Pentecostés*, hacia 1660-1670, óleo sobre lienzo, 93.5 x 126.5 cm. Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 2625-A; P64.

La estancia en Coimbra

La estampa de *Santa Catalina*, firmada y fechada “Josepha de Ayalla em Coimbra 1646”, demuestra que en 1646 la artista ya estaba en Portugal. Se trata del primer documento conservado sobre su vida tras abandonar Sevilla y anuncia con orgullo su presencia en la ciudad, una estancia que fue influyente en su desarrollo profesional.

A 133 kilómetros al norte de Óbidos, Coimbra fue la sede de la Universidad (fundada por el rey Dinis en Lisboa en 1290) desde que João III la trasladó definitivamente allí en 1537, donde, a principios del siglo

XVII, terminó ocupando el Palacio Real de Alcaçova²⁴. Lo que es más significativo, Coimbra también fue elegida para celebrar la proclamación de João IV como primer rey del Portugal recién restaurado en 1640, lo que significa que la ciudad tenía importantes lazos con la corte²⁵.

Tradicionalmente se ha asumido que la joven Josefa vino a Coimbra para acompañar a Baltazar mientras este completaba el retablo mayor de la iglesia de Nossa Senhora de Graça, iglesia estrechamente vinculada a la universidad²⁶. Y, desde que Vítor Serrão lo sugirió en 1991, que se alojó en dos conventos, el agustino de Santa Ana (fundado en 1174) y el de Celas (fundado en el siglo XIII),²⁷ posibilidad que ha llevado a menudo a la suposición (ahora generalmente descartada) de que la pintora tenía vocación religiosa, a pesar de no haber sido ordenada²⁸. En cualquier caso, Josefa debió de relacionarse con los numerosos conventos y monasterios de la ciudad (entre los que se encontraba el prestigioso Santa Clara-a-Velha), y muy probablemente tuvo acceso a sus tesoros artísticos; por ejemplo, uno de los cobres que realizó en Coimbra proviene del monasterio de Santa Cruz, un importante centro académico vinculado a la Universidad²⁹.



Fig. 11. Josefa de Óbidos, *Alegoría de la Sabiduría*, 1653, grabado, 29,2 x 19,5 cm. Lisboa, Biblioteca da Ajuda/Palácio Nacional da Ajuda, inv. 77B-XI-25.

²⁴ Anibal Pinto de Castro, Lélío Quaresma Lobo, y José Azevedo Santos, *A Universidade de Coimbra: o tangível e o intangível* (Coimbra: Imprensa da Universidade da Coimbra, 2009), 127, 136, <https://doi.org/10.14195/978-989-26-0164-9>.

²⁵ Véase João Francisco Marques, “Festa Barroca: As celebrações do Colégio das Artes na Aclamação de D. João IV”, en *Actas I Congresso Internacional do Barroco*, vol. 1. (Oporto: Reitoria da Universidade do Porto, 1991), 515-30.

²⁶ El retablo fue encargado por el rector del Colegio, Nuno da Cunha. Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 16-18.

²⁷ Serrão, “Josefa de Ayala pintora”, 20, 46, n. 38, introdujo esta noción y suele repetirse en la literatura posterior, a pesar de la falta de pruebas documentales. Pinto, *Josefa de Óbidos*, 30, añade que el convento de Santa Ana estaba conectado con la iglesia donde Baltazar completó su retablo.

²⁸ Barbara Von Barghahn, “A Quest for Paradise and ‘Dulcedo Dei’: Love, Mysticism, and Josefa de Óbidos’s Secret Garden of Virtues”, en *The Sacred and the Profane*, 64, afirma que allí recibió “formación religiosa preliminar”; mientras que Serrão, “Josefa de Ayala pintora,” 46, n. 38, y Pinto, *Josefa de Óbidos*, 31, sugieren que el convento debió ser un lugar de hospedaje sin implicar necesariamente vocación religiosa.

²⁹ Pinto, *Josefa de Óbidos*, 44.

Sin embargo, el contexto más relevante para entender los dos grabados es el de la misma Universidad de Coimbra y el de su rector en esos años (1638-1659), D. Manuel de Saldanha, conecedor de las artes y mecenas de artistas reconocidos como el grabador Agostinho Soares Floriano y el pintor regio José de Avelar Rebelo³⁰. El hecho de que unos años más tarde, en 1653, Saldanha encargase a Josefa el diseño de la *Alegoría de la Sabiduría* (fig. 11) basada en la insignia de la universidad para sus nuevos Estatutos (publicados en 1654 por mandato de João IV), y que en 1657 Josefa reutilizase la estampa de San José para el frontispicio de *D. Josepho Pontificias Conclusiones*, encargado por el catedrático de derecho canónico de la Universidad de Coimbra, sugiere una temprana conexión con esta importante institución, probablemente facilitada por su padre Baltazar³¹. En este sentido, cabe señalar que Santa Catalina (que, tras ser martirizada por el emperador Majencio por defender sus creencias cristianas ante 50 filósofos paganos) era la patrona de los académicos y estudiantes y una figura estrechamente relacionada con la Universidad de Coimbra —entre 1691-1692 la universidad encargó una escultura con el mismo tema para la capilla de la Universidad—³².

Devoción y autorreferencialidad

Las estampas de *Santa Catalina* y *San José* de Josefa de Óbidos presentan figuras de medio cuerpo aisladas sobre fondo neutro, cerca del marco pictórico y en formato de tres cuartos, con la cabeza ligeramente girada hacia un lado y mirando al espectador mientras sostienen atributos en las manos. Ambos grabados están firmados y fechados de forma destacada, y ambos, especialmente el de *Santa Catalina*, muestran una extraordinaria destreza en el uso de las líneas y los efectos de claroscuro, señalando, en palabras de Caetano, el “precoz talento de Josefa como pintora y diseñadora”³³.

¿Dónde aprendió Josefa el arte del grabado? Esta pregunta ha intrigado a los estudiosos porque no es seguro que el padre de Josefa practicara el grabado, aunque a veces se le atribuye el frontispicio de los Estatutos de la Universidad de Coimbra³⁴. Una respuesta plausible a este enigma se encuentra en el padrino de Josefa, Herrera el Viejo, quien sí creó estampas, como el frontispicio de la *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio fundador de la Compañía de Jesús* (1610), estampas sueltas de la Inmaculada Concepción, y diversos motivos ornamentales³⁵. Baltazar pudo aprender de él los rudimentos de la técnica y transmitir luego estos conocimientos a su hija, aunque también es posible que Josefa aprendiera a grabar en algún convento de la ciudad o en la Universidad³⁶.

³⁰ Sobre el mecenazgo artístico de Saldanha véase: Susana Varela Flor, “O Retrato de D. João IV da coleção do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança”, en “*Pinto para os Tempos a imagem de hum Rey*”: *Contributos para o estudo da pintura de José de Avelar Rebelo*, eds. Susana Varela Flor, Sara Valadas y António Candeias (Paço de Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2023), 34-9.

³¹ Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 66.

³² Castro, Lobo, y Santos, eds., *A Universidade de Coimbra*, 309.

³³ Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 65, 69. Da Costa, *Uma águafortista*, 22, expresó opiniones similares. En su *História da gravura artística em Portugal: Os artistas e as suas obras*, vol. 1 (Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1971), 13, Ernesto Soares caracteriza los grabados de Josefa como reveladores de “Uma mão hábil no manejo do lápis, ainda que menos expedita no emprego do buril ou da ponta”.

³⁴ Sobre la controversia acerca de la autoría de este grabado, véase Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 66-7. Mientras que Serrão, ed., *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, 115, 252-253, atribuye el frontispicio a Baltazar, Caetano cree que se debe a un artista desconocido. En cualquier caso, es interesante recordar que el frontispicio no está grabado, como ya apuntó Da Costa *Uma águafortista*, 16.

³⁵ Sobre Herrera como grabador véase Antonio Martínez Ripoll, “Francisco de Herrera ‘el Viejo’ grabador”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, vol. 3 (Granada: Departamento de Historia del Arte, 1977), 145-54.

³⁶ Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 65 sostiene que Baltazar pudo haber aprendido la técnica de Herrera “el Viejo”. Aunque carecemos de documentación al respecto, estudios recientes sobre creación artística en conventos femeninos abren la posibilidad de que Josefa realizara parte de su aprendizaje artístico en uno de los conventos de Coimbra. Para el caso portugués, véase por ejemplo Paula Freire Cardoso, “O papel das monjas na produção cultural observante: produção e aquisição de manuscritos ilu-

La elección del grabado por parte de Josefa para sus primeras obras también responde a otras consideraciones. Como ha señalado Lia Markey, el grabado podía considerarse una forma de arte apropiada para las mujeres porque requería paciencia y una ejecución repetitiva y solía limitarse a formatos pequeños: la estampa de *Santa Catalina* mide 21,2 x 14,7 cm. y la de *San José*, mucho más pequeña, 7,8 x 5,7 cm³⁷. En este sentido, el medio grabado podría haber funcionado como un proceso de autoaprendizaje. Por la misma razón, las estampas eran fáciles de transportar y distribuir y, aunque desgraciadamente no sabemos cuántas impresiones se hicieron de cada imagen (en 1921 Da Costa localizó cinco estampas de la *Santa Catalina*, y solo una del *San José* que aún se conserva en la Biblioteca Nacional), el interés temprano por este medio puede entenderse también a la luz de la creación de una identidad artística por parte de Josefa³⁸.

En la estampa de *Santa Catalina* la santa aparece lujosamente ataviada con un manto enojado, collar, corona y pendientes de perlas, todo en alusión a su condición real, ya que era hija del rey de Alejandría. Sus dos manos descansan sobre la rueda dentada utilizada para su tortura mientras sostienen los símbolos de su martirio, la palma y la espada con la que fue decapitada³⁹. En el *San José*, el santo aureolado y barbado se presenta solo dentro de un marco oval, en formato de medio cuerpo casi frontal y sosteniendo con su mano derecha una vara florida (en alusión a la leyenda incluida en los evangelios apócrifos) que sobresale ligeramente en escorzo del marco pictórico⁴⁰.

Liana Cheney ha interpretado la estampa de *Santa Catalina* como un autorretrato emblemático que subraya el papel de la santa como filósofa, teóloga y erudita⁴¹. Aunque esta hipótesis ha sido generalmente descartada en la historiografía, merece la pena seguirla desde una perspectiva diferente que también considera *San José* una obra implícitamente autorreferencial. En su testamento, escrito antes de su muerte en 1684, Josefa se encomendó “al patriarca san José [...] y especialmente a santa Catalina y a las cien vírgenes”, sugiriendo su particular devoción a estos dos santos, quizá en conexión con el nombre de su madre (Catarina) y el suyo propio (Josefa)⁴². A lo largo de su carrera, Josefa de Óbidos se decantó especialmente por santa Catalina como tema, desde sus primeras pinturas en cobre que representan los *Desposorios místicos de santa Catalina* (fechadas en 1647) hasta obras públicas de mayor envergadura, como el retablo para el altar lateral izquierdo de la iglesia parroquial de Santa María de Óbidos dedicado a la santa que terminó en 1661. En ambos grabados, los rasgos naturalistas de los santos, su mirada hacia el espectador y la posición de sus manos, como si sostuvieran instrumentos de dibujo o pintura, parecen ir más allá de lo puramente devocional y apuntan a la condición de pintora de Josefa al recordarnos el proceso de autorretratar en el espejo, delatando la intención de mostrar su autoría⁴³.

minados nos mosteiros dominicanos femininos portugueses (Séc. XV e XVI)”, en *Os Dominicanos em Portugal: (1216-2016)*, eds. António Camões Gouveia, José Nunes y Paulo Fernando de Oliveira Fontes (Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2018), 127-43.

³⁷ Lia Markey, “The Female Printmaker and the Culture of the Reproductive Print Workshop,” en *Paper Museums: The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*, eds. Rebecca Zorach y Elizabeth Rodini (Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, 2005), 52.

³⁸ Da Costa, *Uma água-fortista*, 25, 34.

³⁹ Como se señala en Letizia Treves, ed., *Artemisia* (Londres: National Gallery, 2020), 144, Santa Catalina era un modelo de virtudes femeninas y un tema apropiado para una mujer artista.

⁴⁰ Sobre la iconografía de San José en las obras de Josefa de Óbidos véase Jean Andrews, “St. Joseph as Loving Father in Seventeenth-Century Hispanic Devotional Painting: Josefa de Óbidos and Diego Quispe Tito”, en *Saints and Cultural Trans/Mission*, ed. Michael Marten (Sankt Augustin: Academia Verlag, 2013), 143-57.

⁴¹ Liana G. Cheney, “The Emblematic Self-Portraits of Josefa de Ayala d’Óbidos”, *Mediterranean Studies* 9 (2000): 207. La idea de que Josefa eligió a Santa Catalina para representarse a sí misma como una mujer sabia ha sido cuestionada en Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 70.

⁴² Da Gama, *O Testamento Inédito*, 7.

⁴³ Varios estudiosos han destacado el naturalismo del grabado de Santa Catalina, sugiriendo incluso que podría tratarse de un retrato de la madre de Josefa, Catarina. Véase, por ejemplo, da Costa, *Uma água-fortista*, 33, y Hernández Díaz, *Josefa de Ayala: Pintora ibérica*, 8. El detalle de las manos en San José ha sido mencionado de pasada en Serrão et al., *The Sacred and the Profane*, 92.

¿Podría Josefa haber utilizado sus propios rasgos en el grabado de santa Catalina? A primera vista, la *Santa Catalina* es una reinterpretación de una estampa, tal vez de Schelte Adamsz Bolswert (fig. 12) a partir de una composición de Pedro Pablo Rubens, uno de los artistas más influyentes del barroco por la amplia difusión de sus grabados⁴⁴. Presenta una figura similar en tres cuartos, con los mismos atributos –espada, palma del martirio y rueda dentada– y ataviada con una capa con brocado y un collar casi idénticos. Los rasgos faciales también son similares, aunque los de Josefa aparecen más individualizados mediante la aplicación de sombras. En ambas estampas, la santa luce una larga melena suelta y rizada y lleva una corona que emana luz.



Fig. 12. Schelte Adamsz Bolswert (basado en Rubens), *Santa Catalina de Alejandria*, grabado.

El modo en que Josefa rotula su grabado, “CATARINA”, con letras mayúsculas en la parte inferior central, también reproduce el grabado de Bolswert, aunque en lugar de “S. a Bolswert fecit et exc. cum privilegio”, que señala a Bolswert como grabador, pero no como inventor, Josefa firma “Josepha de Ayala em Coimbra 1646”, lo que indica que no se trata de un grabado de reproducción, sino que Josefa diseñó y ejecutó el grabado⁴⁵. La inclusión de esta firma en una obra tan juvenil es en sí misma un signo elocuente de las ambiciones artísticas de Josefa, una reivindicación de autoría quizá determinada por su condición de mujer pintora que, además, era hija de pintor⁴⁶. Su idiosincrática forma de firmar, con su nombre seguido del lugar en el que se creó la obra, añade una sensación de inmediatez que también se refleja en la forma de presentar a Santa Catalina: La Catalina de Josefa está mucho más cerca del plano pictórico y, en lugar de

⁴⁴ En Serrão *et al.*, *The Sacred and the Profane*, 92, ya se sugiere un grabado de Shelte Adams Bolswert (aunque de cuerpo entero) como modelo para la Santa Catalina. El carácter Rubensiano del grabado fue señalado en Edward J. Sullivan, “Herod and Salome with the Head of John the Baptist by Josefa de Ayala”, *Source: Notes in the History of Art* 2.1 (1982): 26, <https://doi.org/10.1086/sou.2.1.23202249>. Agradezco a Sheila Barker sus opiniones al respecto.

⁴⁵ Estrela, Gorjão y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 19, mantienen que la impresión fue ejecutada por Inácio Ferreira.

⁴⁶ Mencionado en Caetano. *Reading the Fate of the Christ Child*, 17.

mirar hacia el cielo, la santa virgen mira atentamente al espectador⁴⁷. Además, al especificar que la estampa fue creada en Coimbra, llama la atención sobre el contexto intelectual que la informa, apoyando la sugerencia de Markey de que “las inscripciones ofrecían a las grabadoras la oportunidad de reivindicar la autoría artística de una forma que no era posible en otros medios”⁴⁸.

El *San José* –firmado y fechado simplemente como “Josefa de Ayalla 1646” y probablemente también ejecutado en Coimbra– sigue los prototipos sevillanos al presentar al santo como joven y sosteniendo la vara de flores, elementos ambos prescritos en el *Arte de la pintura* de Pacheco (1649)⁴⁹. Sin embargo, la representación de José como figura individual se aleja de la representación más convencional del santo, que aparece generalmente acompañando al Niño Jesús, como puede verse en las composiciones posteriores de la propia Josefa (fig. 13)⁵⁰. De hecho, mientras que la *Santa Catalina* parece estar claramente basada en otra estampa, el *San José* parece una composición original⁵¹.



Fig. 13. *San José y el Niño Jesús*, c. 1670, óleo sobre lienzo, 71 cm x 41 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1854 Pint.

⁴⁷ Sofonisba Anguissola también incluyó el nombre de un lugar, Cremona, en uno de sus autorretratos (c. 1556, Boston, <https://collections.mfa.org/objects/33656>). Como se menciona en Oliver Tostmann, “The Advantages of Painting Small: Italian Women Artists and the Matter of Scale”, en *By Her Hand: Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800*, eds. Eve Straussman-Pflanzer y Oliver Tostmann (Detroit: Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2021), 36.

⁴⁸ Markey, “The Female Printmaker”, 52-3.

⁴⁹ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1990), 590-1.

⁵⁰ Véase, por ejemplo, el *San José y el Niño Jesús* (c.1670) en el MNAA.

⁵¹ Serrão, ed., *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, 105.

Teniendo en cuenta que se trata de las dos primeras obras documentadas que creó Josefa, la gran calidad de ejecución, el naturalismo, la inmediatez de las figuras que establecen contacto visual y las firmas prominentes, tiene sentido considerar que las estampas son autorreferenciales. No solo porque estos dos santos están relacionados con su devoción personal –y en el caso de San José, siendo además su tocayo–, sino también porque, al igual que otras artistas europeas de principios de la Edad Moderna, Josefa utiliza su propia presencia corporal en estas representaciones como un acto de autopromoción aceptable. Esta posibilidad sitúa las estampas de Josefa en el contexto más amplio de las primeras artistas modernas y su uso del autorretrato, una práctica que la pintora podría haber conocido a través de la estancia sevillana de su padre y que además circulaba en muchas ocasiones a través de versiones grabadas.

El legado de las mujeres artistas en la península ibérica

Aunque algunos estudiosos han sugerido que el autorretrato habría sido un género problemático para Josefa en el Portugal moderno temprano, la península ibérica era en realidad un contexto relativamente receptivo a las mujeres artistas⁵². Fue en la corte de Felipe II donde Sofonisba Anguissola pasó una parte importante de su carrera (varias décadas, de 1559 a 1573), oficialmente como dama de compañía de Isabel de Valois, pero también como retratista y maestra de dibujo de miembros de la corte⁵³. Tras ser incluida en la edición de las *Vidas de Giorgio Vasari* de 1568 –muy leída en la península ibérica–, su fama se extendió ampliamente y su nombre aparece en varias obras españolas del siglo XVII, desde el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649) hasta la autobiografía de la monja pintora Sor Estefanía de la Encarnación (1631), quien relata cómo, antes de decidirse a ser monja, se imaginaba “tan afortunada como Sofonisba, a quien el emperador Carlos V [...] favoreció tanto que la hizo dama de la emperatriz”⁵⁴. Como indica Sheila Barker, “las mujeres jóvenes dudaban en dedicarse seriamente al arte a menos que conocieran a otras mujeres que se hubieran ganado la admiración por sus logros en este ámbito”, y lo mismo puede haber sido cierto para Josefa de Óbidos⁵⁵.

El lenguaje corporal de Sofonisba Anguissola en su *Autorretrato en el caballete* (1556) (Castillo de Lánçut) –en el que la artista mira al espectador mientras sostiene un pincel y un bastón, inmersa en el acto de pintar– recuerda al de Santa Catalina en el grabado de Josefa (fig. 14). Y lo que es más significativo, los grabados de Josefa guardan un parecido asombroso con las diversas incursiones de Artemisia Gentileschi en lo que podríamos llamar “autorretratos disfrazados”, que, como los grabados de Josefa, enmascaran los instrumentos

⁵² Jean Andrews, “Josefa de Ayala e Cabreira’s Saint Catherine of Alexandria Altarpiece and Female Empowerment”, en *Representing Women’s Political Identity in the Early Modern Iberian World*, eds. Jeremy Roe y Jean Andrews (Milton: Taylor & Francis Group, 2020), 113, <https://doi.org/10.4324/9781351010122-5>, por ejemplo, cuestiona que las mujeres artistas tuvieran libertad para pintar sus autorretratos en la península ibérica. Para una interesantísima reevaluación de las presunciones que todavía se perpetúan en la historiografía sobre mujeres artistas véase: Paris A. Spies-Gans, “Why Do We Think There Have Been No Great Women Artists? Revisiting Linda Nochlin and the Archive”, *The Art Bulletin*, 104.4 (2022), 70-94, <https://doi.org/10.1080/00043079.2022.2070397>.

⁵³ Trabajos recientes sobre Anguissola en España incluyen: Almudena Pérez de Tudela, “Sofonisba Anguissola at the Court of Philip II”, en *A tale of two women painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, ed. Leticia Ruiz Gómez (Madrid: Museo del Prado, 2019), 53-70; Cecilia Gamberini, “Sofonisba Anguissola at the Court of Philip II”, en *Women Artists in Early Modern Italy*, ed. Sheila Barker (Londres: Harvey Miller, 2016), 29-38.

⁵⁴ Los comentarios sobre Sofonisba Anguissola pueden encontrarse en la “Vita di Madonna Properzia de’ Rossi Scultrice Bolognese” en *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568). Sobre la lectura de Vasari en España véase David García López, “Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna: En busca de un modelo para las vidas de artistas españoles”, *Goya* 342 (2013): 18-43. El comentario de Estefanía es analizado en Tanya Tiffany, “God’s Design: Painting and Piety in the ‘Vida’ of Estefanía de la Encarnación (ca. 1597-1665)”, en *Quid est sacramentum?: Visual Representation of Sacred Mysteries in Early Modern Europe*, eds. Walter S. Melion, Elizabeth C. Pastan y Lee P. Wandel (Leiden: Brill, 2020), 310, https://doi.org/10.1163/9789004408944_012.

⁵⁵ Sheila Barker, *Artemisia Gentileschi* (Londres: Lund Humphries, 2022), 15.

de la pintura bajo la apariencia de atributos de santos o figuras alegóricas⁵⁶. La *Santa Catalina*, en particular, se asemeja al *Autorretrato de mártir* de Artemisia (colección privada, 1613-1614), a la *Santa Catalina de Alejandría* de la Galería de los Uffizi (1615-1617) y al *Autorretrato de Santa Catalina de Alejandría* (National Gallery, Londres, 1615-1617) (fig. 15). El *San José*, por otra parte, se parece compositivamente al primer *Autorretrato como Pittura* de Artemisia (lugar desconocido, ¿hacia 1612-1613?), tanto en la forma oval como en la representación de la mano⁵⁷. Josefa pudo haber tenido noticia de Artemisia como pintora, y quizás tener acceso a los numerosos autorretratos y retratos de ella que circularon por toda Europa en el siglo XVII⁵⁸.



Fig. 14. Sofonisba Anguissola, *Autorretrato en el caballete*, 1556, óleo sobre lienzo, 66 x 57 cm. Łańcut, Muzeum-Zamek w Łańcucie.



Fig. 15. Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como Santa Catalina de Alejandría*, hacia 1615-1617, óleo sobre lienzo, 71.4 x 69 cm. Londres, National Gallery, Inv. NG6671.

Como ha demostrado Jesse Locker, aunque Artemisia nunca visitó España, parece que gozó de un considerable reconocimiento en la península ibérica, especialmente en Sevilla, donde muchas de sus obras fueron conocidas, copiadas y estudiadas por los artistas locales⁵⁹. Entre los años 1625-1627 (y de nuevo en 1630-1631), estuvo bajo la protección del duque de Alcalá, primero en Roma, donde era embajador de España, y más tarde en Nápoles, donde asumió un cargo de virrey⁶⁰. A su regreso a Sevilla en 1626 (y más tarde en 1631), Alcalá se convirtió en uno de los principales mecenas artísticos de la ciudad, creando una impresionante colección en su palacio, conocido como “casa Pilatos”, donde los principales artistas e intelectuales de la ciudad –entre los

⁵⁶ Tomo prestada la expresión de Michael Fried, “Thoughts on Caravaggio”, *Critical Inquiry* 24.1 (1997): 24, <https://doi.org/10.1086/448866>, que la utiliza en relación con Caravaggio y Courbet. Jesse M. Locker, *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting* (New Haven: Yale University Press, 2015), 134, la utiliza en relación con la *Santa Catalina* de Artemisia Gentileschi en la Galleria degli Uffizi.

⁵⁷ Para un análisis reciente de este cuadro, véase Letizia Treves, “Artemisia Portraying her Self”, en *Artemisia*, 73.

⁵⁸ Locker, *Artemisia Gentileschi*, 131.

⁵⁹ Jesse Locker, “La suavidad de Artemisa’: reflexiones sobre la recepción de Artemisia Gentileschi en España”, *Boletín del Museo del Prado* 38 (2022): 70-1, 74-5. Sobre la fama y las diversas copias de la Magdalena de Artemisia en España véase David García Cueto, “Madrid como centro de copiado pictórico durante la fase final de la Unión Ibérica (1621-1640)”, *Revista de História da Arte* 7(2017): 64.

⁶⁰ Locker, *Artemisia Gentileschi*, 22.

que podría encontrarse el padre de Josefa— discutían sobre temas artísticos y otros temas eruditos, a la vez que tenían acceso a las obras que Alcalá traía de Italia⁶¹. Entre ellas, había dos obras descritas en su inventario de 1637 como “Retratos de Artemisia Gentileschi”, y generalmente aceptadas en la historiografía como autorretratos o copias de autorretratos⁶². Curiosamente, como ha estudiado recientemente David Mallén Herráiz, la tasación de 1641 de la colección pictórica del III Duque de Alcalá fue llevada a cabo por dos pintores que sin duda conocían al padre de Josefa, Baltazar: Herrera el Viejo y Zurbarán⁶³.

Lo que es más importante, en su *Arte de la pintura*, Pacheco menciona las obras de Artemisia en la colección de Alcalá en un pasaje dedicado a pintoras famosas, entre ellas Lavinia Fontana y Sofonisba Anguissola (ambas favorecidas por Felipe II) y mujeres artistas de la Antigüedad, lo que sugiere (en palabras de Locker) que “los cuadros de Artemisia suscitaron un diálogo dentro de la academia de Pacheco sobre el lugar histórico de las mujeres artistas”⁶⁴. Las noticias sobre estas artistas debieron de ser impactantes para Baltazar, el padre de Josefa, y no es descabellado imaginar a Baltazar presenciando el éxito de Artemisia y deseando una carrera futura similar para su hija Josefa, nacida precisamente en Sevilla en 1630, cerca en el tiempo de la llegada de los cuadros de Artemisia. Por último, cabe señalar también que el hermano menor de Artemisia, Francesco Gentileschi, que actuó como su agente, está documentado en Lisboa de 1641 a 1647⁶⁵.

El modelo de Artemisia puede haber sido particularmente poderoso porque no había muchos precedentes de mujeres artistas profesionales en Portugal, aunque sí hubo varias pintoras monjas y nobles en la segunda mitad del siglo XVII. Entre ellas destacan Cecília do Espírito Santo (monja en el convento des Chagas de Vila Viçosa), la noble Maria Madalena de Castro y la contemporánea de Josefa, Maria dos Anjos (1631-1677), hija del pintor Pedro Nunes, que fue conocida como Sor Josefa de Anjos tras profesar en el convento de Santa Catarina de Sena, en Évora (y que firmó varios cuadros de devoción)⁶⁶. Además, entre los autorretratos de Artemisia que circulaban por entonces se encontraban versiones grabadas como la basada en la pintura perdida de Jérôme David. Como explica Katlijne Van der Stighelen en su estudio sobre la pintora flamenca Michaelina Wautier, este tipo de grabados (otras artistas como Anna Francisca de Bruyns, Elisabetta Sirani, o Anna Maria van Schurman también los utilizaron), distribuidos como cartas de presentación y convertidos en objetos de coleccionista, eran una de las formas mediante las que “mujeres excepcionales y ambiciosas encontraron un público en la Edad Moderna temprana”⁶⁷.

¿En busca del mecenazgo real? Apelando a la Corte de la Restauración

El interés de Josefa de Óbidos por mostrar y difundir su identidad artística en los grabados de *Santa Catalina* y *San José* contrasta vivamente con uno de los mitos más persistentes en su historiografía hasta la

⁶¹ Pacheco, *Arte de la pintura*, 187-8, menciona haber tenido acceso a las obras contemporáneas que Alcalá trajo de Italia. Además, en 1650, Lázaro Díaz del Valle escribió que Alcalá había traído a Sevilla “algunos cuadros famosos” de Artemisia en la década de 1620. Anotado en Locker, “La suavidad de Artemisa”, 69.

⁶² Jonathan Brown y Richard L. Kagan, “The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution”, *The Art Bulletin* 69. 2 (1987): 243, 249, <https://doi.org/10.1080/00043079.1987.10788422>, identifican los “Retratos de Artemisia Gentileschi” del inventario de Alcalá como autorretratos.

⁶³ David Mallén Herráiz, “Francisco de Zurbarán y Francisco de Herrera el Viejo, tasadores de la colección pictórica del III duque de Alcalá”, *Goya: Revista de arte* 372 (2020): 208-23.

⁶⁴ Locker, *Artemisia Gentileschi*, 27.

⁶⁵ Sobre el hermano de Artemisia, véase R. Ward Bissell, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1981), 113-14; Susana Varela Flor, “A presença de artistas estrangeiros no Portugal restaurado”, en *A Herança de Santos Simões: Novas perspectivas para o estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, ed. Susana Varela Flor (Lisboa: Colibri, 2014), 415. Agradezco a Jesse Locker que me alertara sobre esta cuestión.

⁶⁶ Mencionado en Vítor Serrão y M. Nicolas Sainte Faire Garnot, eds., *Rouge et Or : Trésors du Portugal Baroque* (Paris: Musée Jacquemart-André, 2001), 170-1. Agradezco a Jeremy Roe por introducirme a Maria dos Anjos. Aunque desborda los límites de este estudio, sería interesante investigar si hubo mujeres en Coimbra que pudieron influir en el desarrollo artístico de Josefa de Óbidos.

⁶⁷ Van der Stighelen, “Forgotten Glory”, 46-8.

revisión de Serrão y de Sullivan en las últimas décadas del siglo XX: la percepción de la artista como una devota recluida que practicaba la pintura únicamente como extensión de su profunda religiosidad, lo que la convertía en una mística aficionada a la pintura⁶⁸.

Este enfoque se basa parcialmente en la primera biografía de la artista, el ya mencionado *Theatro Heroïno* (1734) de Perym, un libro sobre mujeres notables “en las armas, las letras, las acciones heroicas y las artes liberales”. Según Perym, Josefa declinó una invitación para unirse a la corte portuguesa porque “prefería una vida más retirada y [...] no quería degradar su arte, que solo practicaba por curiosidad y entretenimiento”. El biógrafo cuenta cómo la reina de Portugal, María Francisca de Saboya (Marie Françoise Élisabeth; 21 de junio de 1646 - 27 de diciembre de 1683), la invitó a unirse a su corte tras quedar impresionada por un retrato que Josefa hizo de su hija, la infanta Isabel Luísa de Portugal (6 de enero de 1669 - 21 de octubre de 1690). El retrato “resultó tener un parecido tan asombroso con la Princesa, superando a otros retratos similares que se habían encargado anteriormente, que [fue] el que se envió al duque de Saboya Vittorio Amadeo, con quien la Princesa se comprometió, pero finalmente no se casó”⁶⁹. La historia sitúa el presunto retrato en torno a 1679, cuando estaban en marcha los preparativos del matrimonio de la princesa y, como ha señalado Caetano, es verosímil porque las negociaciones nupciales –con varios candidatos apoyados por distintas facciones políticas– se llevaron a cabo en un contexto de intrigas y necesidad de discreción⁷⁰.

Si la anécdota se corresponde con la realidad, sin embargo, es más plausible que Josefa declinara la invitación porque en Óbidos disfrutaba de una carrera de notable éxito y ya era una terrateniente de considerable fortuna. De hecho, las afirmaciones de Perym contradicen las pruebas documentales sobre la vida personal de Josefa, que se caracterizó por su independencia y sus actividades empresariales. Al menos desde 1663 parece haber sido reconocida oficialmente como “donzela emancipada”, un estatuto jurídico típicamente portugués que confería a las mujeres solteras una independencia similar a la de las viudas, es decir, la libertad de firmar contratos y realizar transacciones sin la autorización de una figura masculina. Con este estatus pudo comprar su propia casa, hacer inversiones (principalmente como prestamista) y dirigir su propio negocio de pintura⁷¹.

Además, en la década de 1670 la carrera de Josefa se centraba sobre todo en grandes y prestigiosos retablos para iglesias y conventos (incluyendo, además del ya mencionado retablo para la iglesia de Santa María en Óbidos, la serie dedicada a Santa Teresa para el convento de Nossa Senhora da Piedade en Cascais, y un retablo sobre la Pasión de Cristo para la Santa Casa da Misericórdia de Peniche) que probablemente no habría podido realizar en la corte, donde posiblemente se hubiera limitado a obras de pequeño formato o incluso a la docencia⁷². Desde el punto de vista de su independencia artística y económica, entrar en la corte en ese momento habría supuesto un retroceso y podría haber limitado sus actividades profesionales. En el siglo XVIII, Rosalba Carriera también rechazó invitaciones para formar parte de varias cortes por la misma razón⁷³.

Sin embargo, en 1646, cuando la artista tenía 16 años y acababa de iniciar su actividad artística, la perspectiva de obtener el mecenazgo de la recién establecida corte de la Restauración debió de parecer atractiva. Merece la pena considerar la posibilidad de que apelar a los círculos cortesanos pudiera haber sido una de las primeras estrategias de Josefa (y de su padre) para lanzar la carrera de la artista.

Varias características de los grabados apoyan esta posibilidad. En un pasaje olvidado de la biografía de Josefa, Perym afirma que “escribía como si dibujara, dando a su escritura un estilo exquisito y una forma

⁶⁸ Véanse por ejemplo, Charles Sterling, *Still life Painting: from Antiquity to the Twentieth Century* (Nueva York: Harper & Row, 1981), 97; Robert C. Smith, *The Art of Portugal, 1500-1800* (Nueva York: Meredith Press, 1968), 203. Caetano, *Reading the Fate*, 18, examina opiniones similares en Portugal.

⁶⁹ Estas citas de la biografía en Perym, *Theatro heroïno*, 494-5.

⁷⁰ Joaquim Oliveira Caetano, “Josefa de Ayala: Um sinuoso percurso de conhecimento”, en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 52.

⁷¹ Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 62. No sabemos realmente desde cuándo alcanzó este estatus ni cómo.

⁷² Sobre estos retablos véase Joaquim Oliveira Caetano, “Uma pintora de retábulos”, en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 167-80.

⁷³ Tostmann, “The Advantages of Painting Small”, 38.

deliciosamente artística”⁷⁴. Este pasaje sugiere que Josefa practicaba el arte de la caligrafía, un aspecto de su obra que no ha sido reconocido. Aunque no se conservan ejemplos de caligrafías independientes de Josefa, pueden inferirse en la letra florida utilizada en las firmas de ambos grabados, especialmente en la inclinación de las iniciales decorativas y en la curvatura que adorna la *de*. Si bien estas letras no pueden considerarse ejemplos de caligrafía artística (como las de la italiana Giovanna Garzoni, que, al igual que Gentileschi, gozaba del favor del duque de Alcalá), sí podemos observar la voluntad de Josefa de mostrar su dominio de la llamada *cancellaresca corsiva* (letra cancilleresca) que, desde la segunda mitad del siglo XVI, se asociaba y practicaba en contextos cortesanos, y de forma significativa en la corte de los Bragança⁷⁵. Como mínimo, esta forma de firmar sugiere el deseo de Josefa de presentarse como una artista con cierto nivel de educación y habilidad para escribir en este estilo cortesano, que como nos recuerda Aoife Cosgrove, era una de las “habilidades pertinentes para el servicio de una gran dama”⁷⁶.

Las firmas también son interesantes porque utilizan el apellido materno de Josefa, Ayala, en lugar del apellido paterno, Figueroa, una práctica común entre los artistas portugueses que aun así pudo reportar ventajas a la artista⁷⁷. Por ejemplo, el mismo Perym hace hincapié en la nobleza y los orígenes castellanos de “Dona (Catalina de Ayala, e Cabreira)”, aunque como ya se ha mencionado era en realidad hija de un alférez⁷⁸. Como ha estudiado recientemente Christiane Klapisch-Zuber, a principios de la Edad Moderna uno podía “hacerse un nombre” mediante la elección de un determinado nombre o apodo, y las mujeres artistas no fueron una excepción⁷⁹. Por ejemplo, durante su estancia en Florencia, Artemisia Gentileschi cambió su firma por la de Artemisia Lomi (en referencia a su abuelo, el platero de Pisa Giovanni Battista Lomi) para atraer a su público florentino y anunciar su herencia toscana, ya que convenía a sus ambiciones artísticas⁸⁰. Antes de Gentileschi, Anguissola había aludido a su virginidad y a su erudición a través de sus firmas⁸¹. En Holanda, Judith Leyster incluyó una estrella en su firma para aludir a su apellido (Leyster significa estrella polar en holandés) y a su posición de liderazgo en el arte⁸².

Al igual que sus coetáneas, con sus firmas Josefa no se limitaba a identificarse⁸³. Al margen de que adoptar el apellido materno fuera común en Portugal, al firmar “Ayala” en lugar de “Figueira”, la artista podía

⁷⁴ Perym, *Theatro heroico*, 495.

⁷⁵ Uno de los únicos estudios que comentan el pasaje de Perym sobre la caligrafía es da Costa, *Uma água-fortista*, 65-6. Sobre Giovanna Garzoni como calígrafa véase: Aoife Cosgrove, “‘E scrittrice, e pittrice’: Giovanna Garzoni and the Art of Calligraphy”, en *The Immensity of the Universe’ in the Art of Giovanna Garzoni*, ed. Sheila Barker (Livorno: Sillabe, 2020), 30-5. Sobre la conexión de Garzoni con Alcalá véase Sheila Barker, “The Universe of Giovanna Garzoni. Art, Mobility, and the Global Turn in the Geographic Imaginary”, en *The Immensity of the Universe’*, 16-8.

Sobre el prestigio de la caligrafía en el contexto de los Bragança del siglo XVI véase: Vitor Serrão, “Tratados de pintura, ilustração e caligrafia no Maneirismo Português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anónimo autor do Breve Tractado de Iluminação (c. 1635)”, en *Tratados de Arte em Portugal*, eds. Rafael Moreira y Ana Duarte Rodrigues (Lisboa: Scribe, 2011), 73-88.

⁷⁶ Barker, “The Universe of Giovanna Garzoni”, 16. Cosgrove, “E scrittrice, e pittrice”, 32, ha argumentado que Garzoni utilizaba la caligrafía como forma de promoción.

⁷⁷ Su propio hermano, el policromista y dorador Frei António de Ayala también utilizó su apellido materno, como puede verse en el altar para la Santa Casa da Misericórdia de Alcobaça (1664), en el que firma “Antonio Ayalla Cabrera”. Apuntado en Da Gama, *Figueiras, Ayalas e Avelares de Óbidos*, 37. Otros ejemplos de artistas portugueses de la época incluyen a José de Avelar Rebelo, que firma José de Avelar (hijo de Sebastiana do Avelar). Sobre la madre de este último, véase Flor, “O Retrato de D. João IV”, 30.

⁷⁸ Perym, *Theatro heroico*, 493. Da Costa, *Uma água-fortista*, 32-33, también menciona esta conexión.

⁷⁹ Christiane Klapisch-Zuber, *Se faire un nom : Invention de la célébrité à la Renaissance* (París: Arkhê, 2019), 33. Agradezco a Fernando Marías la sugerencia de esta referencia.

⁸⁰ Judith W. Mann, “Identity Signs: Meanings and Methods in Artemisia Gentileschi’s Signatures”, *Renaissance Studies* 23.1 (2009): 89, <https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.2008.00542.x>.

⁸¹ Véase, por ejemplo, el autorretrato del Museo de Bellas Artes de Boston, mencionado en la nota 126.

⁸² Mencionado en Nicole Elizabeth Cook, “By Candlelight: Uncovering Early Modern Women’s Creative Uses of Night”, en *Women Artists and Patrons in the Netherlands, 1500-1700*, ed. Elizabeth Sutton (Ginebra: Amsterdam University Press, 2019), 61.

⁸³ Tomo prestadas estas ideas de Mann, “Identity Signs”, 71.

establecer su independencia profesional de su padre⁸⁴. Al mismo tiempo, es posible que el origen sevillano de su madre le confiriera cierto pedigrí. La reina en la época de los grabados de Josefa –la primera reina portuguesa tras la Restauración– era Luísa de Gusmão (o Luisa de Guzmán), hija del VIII duque de Medina Sidonia, una de las casas nobiliarias más poderosas y ricas de Andalucía, así como nieta del duque de Lerma. En 1633, la reina se casó con el séptimo duque de Bragança, quien (como se comenta anteriormente) en 1640 encabezó una revuelta contra España y se proclamó rey João IV⁸⁵.

Aunque poco se sabe sobre el mecenazgo artístico de Luísa de Gusmão como reina de Portugal, recientes investigaciones sugieren que uno de los pintores preferidos por su padre, el duque de Medina Sidonia, no era otro que Herrera el Viejo, el ya mencionado padrino de Josefa. Como ha descubierto recientemente Antonio Romero Dorado, Herrera incluso realizó un cuadro de las *Lágrimas de San Pedro* para la iglesia de San Francisco de Évora en Portugal⁸⁶. No es descabellado pensar que Baltazar pudiera haber trabajado para el duque cuando estuvo en Sevilla, o que hubiera incluso conocido a Luísa, quien se casó con el futuro rey João en 1633, un año antes de que Baltazar regresase a Portugal.

En los grabados de *Santa Catalina* y *San José*, la temática también pudo tener atractivo real. Santa Catalina (representada en la estampa como reina) era homónima de Catarina de Portugal (abuela de João IV), que era percibida en los círculos del nuevo rey como la justa heredera del trono que Felipe II había accedido en 1580, convirtiéndose a su vez en una figura importante para la nueva Casa de Bragança⁸⁷. Catarina de Bragança (hija de João IV y Luísa de Gusmão) fue retratada como Santa Catalina de Alejandría por el pintor flamenco Jacob Huysmans⁸⁸. Del mismo modo, la estampa de *San José* podría aludir al hecho de que el rey João IV había nacido en la víspera del día de San José y, por esa razón, se le comparaba a menudo con el Santo en su nuevo papel de rey de Portugal⁸⁹.

Por último, la elección del grabado para estas primeras obras de Josefa es reveladora si consideramos el estatus de los retratos impresos de figuras reales después de la Restauración. Como ha examinado recientemente Jeremy Roe, los retratos impresos de monarcas portugueses (después de 1640), especialmente de João IV, pero también de Luísa de Gusmão, formaban parte de una “campana más amplia para defender la legitimidad de la restauración de la monarquía portuguesa”⁹⁰. Estos retratos circulaban ampliamente como frontispicios y portadas de libros como *Lusitana Liberata* (fig. 16), publicado en 1645, un año antes que los grabados de Josefa, para celebrar la independencia de Portugal bajo los Bragança, así como en grabados sueltos que representaban a la pareja real (fig. 17)⁹¹. Además, como ya se ha comentado, la aclamación del rey en 1640 se celebró en la Universidad de Coimbra, en la misma ciudad donde se creó la estampa de Santa Catalina, y muy posiblemente, la de San José. Es probable que los retratos impresos de João IV siguieran circulando en Coimbra (y en todo Portugal) en 1646, ofreciendo a Josefa otro modelo más de las posibilidades de reproducción y difusión del medio grabado.

⁸⁴ Según da Costa, en la firma de la artista, el nombre de su padre podría estar implícito en la fusión de la *d* que precede a Ayala con la *f* de Figueira. Da Costa, *Uma água-fortista*, 72-73.

⁸⁵ Sobre Gusmão véase Monique Vallance, *Luísa de Gusmão: a rainha restauradora* (Lisboa: Temas e Debates, 2018).

⁸⁶ Antonio Romero Dorado, “Francisco de Herrera el Viejo: un nuevo conjunto de pinturas de su primera etapa”, *Archivo Hispalense* 306-308 (2018): 331-3, 338-9, 348-50 atribuye varias pinturas dentro de proyectos encargados por los duques de Medina-Sidonia a Francisco de Herrera ‘el viejo’. Sobre el cuadro de Herrera ‘el viejo’ hallado en Évora véase Antonio Romero Dorado, “Un nuevo Herrera el Viejo en Évora”, *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo* 39 (2018): 140-1.

⁸⁷ Sobre la importancia de Catarina de Portugal para la Casa de Bragança, véase Bouza, “Primero de diciembre”, 207. Agradezco a Fernando Bouza sus informaciones sobre esta figura.

⁸⁸ Susana Varela Flor, “Queen Catherine, a Bragança in 17th century London: Cultural Legacy, Identity, and Political ‘Individuality’”, en *Representing Women’s Political Identity*, 305-6, <https://doi.org/10.4324/9781351010122-14>.

⁸⁹ Mencionado en Susana Varela Flor, “Portraits of King John IV of Portugal: Iconography and Copies”, *Revista de História da Arte* 7 (2017), 71.

⁹⁰ Jeremy Roe, “Between Erudition and Affect: The Portrayal and Veneration of John IV”, *Portuguese Studies Review* 27. 2 (2019): 33-4.

⁹¹ Roe, “Between Erudition and Affect”, 33-4, 30.



Fig. 16. John Droeshout, *Retrato de João IV*, frontispicio de Antonio de Sousa de Macedo, *Lusitana Liberata*, 1645, grabado. Londres.



Fig. 17. Claes Jansz. Visscher, *Luísa de Gusmão*, hacia 1633-1652, grabado, 41,5 cm. x 29,8 cm. Londres, The British Museum, Inv. 1930,0414.187.

De los grabados a los cobres

Basándonos en las obras que han sobrevivido, y teniendo en cuenta el patrimonio artístico destruido por el terremoto de 1755, las invasiones francesas (1807-1810) y la extinción de las órdenes religiosas (1834), la carrera posterior de Josefa de Óbidos no parece haberse centrado en el grabado. La única excepción es la *Alegoría de la Sabiduría* que ya mencionamos, un encargo de Saldanha que fue incluido en los estatutos de la universidad de Coimbra y que la artista completó en Óbidos –la firma “Josepha F. Ayalla. Obidos. 1653”, el primer ejemplo en el que la artista incluye el topónimo, delata que la artista ya residía entonces en esa ciudad—⁹².

Sin embargo, las posibilidades de exploración y promoción de su identidad artística que este medio le brindó repercutieron en el resto de su carrera. Por ejemplo, casi de forma coetánea a los grabados, la artista empezó a pintar pequeños óleos preciosistas sobre cobre. Por un lado, la transición a pintura sobre cobre de pequeño formato puede entenderse como una evolución natural a partir del grabado, ya que este se realizaba sobre planchas de cobre de tamaños similares⁹³. Lo que es más revelador, el pequeño formato podía facilitar la distribución de su obra, continuando y expandiendo así la creación de su identidad y autoimagen artística.

⁹² Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 67. Pinto, *Josefa de Óbidos*, 32.

⁹³ Nadia Baadj, “Painting on Stone and Metal: Material Meaning and Innovation in Early Modern Northern European Art”, en *Almost Eternal: Painting on Stone and Material Innovation in Early Modern Europe*, eds. Pier Baker-Bates y Elena Calvillo (Leiden: Brill, 2018), 256, https://doi.org/10.1163/97890004361492_011.

Estas posibilidades ya se intuyen en los primeros cobres de la pintora, cuatro versiones casi idénticas de los desposorios místicos de Santa Catalina que Josefa completó en 1647, posiblemente en Coimbra (fig. 18)⁹⁴. Todos ellos están firmados y fechados de forma destacada en la rueda dentada “Josepha de Ayalla 1647”, un detalle cargado de autorreferencialidad que, al llamar la atención sobre el instrumento de martirio de la santa, inevitablemente hace pensar en la devoción de la pintora –el tipo de virtud que se esperaba de una mujer artista en esta época–⁹⁵. Se trata de un ejemplo más de la atención que Josefa de Óbidos prestaba a sus firmas, como hemos visto en los grabados de *Santa Catalina* y *San José*, y en la *Alegoría de la Sabiduría*. Como ha señalado perspicazmente Pinto, su nueva forma de firmar (con Óbidos) marca la creación de un nuevo personaje artístico en el que la pintora empezó a identificarse con la ciudad donde desarrolló su carrera y donde alcanzó prominencia artística⁹⁶.



Fig. 18. Josefa de Óbidos, *Desposorios místicos de Santa Catalina*, 1647, óleo sobre cobre, 27,5 x 37,5 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 197 Min.

Es muy posible que, en un ejercicio de autopromoción, Josefa regalara o promoviera los cobres de los desposorios místicos de santa Catalina para dar a conocer sus habilidades, quizás entre los diversos

⁹⁴ Hay documentadas cuatro versiones casi idénticas, pero solo conocemos el paradero de tres (una en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, otra en el Museu Nacional de Soares dos Reis de Oporto, y una tercera que ha sido adquirida en 2022 por el Nasjonalmuseet de Noruega en Oslo). Sobre estas versiones véase Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 69-70. Agradezco a Cynthia Osiecki, Benedikte Moss y Greg Fisher la información sobre la versión en Noruega.

⁹⁵ Raffaellino del Garbo firmó en la rueda de Santa Catalina para asociar su trabajo con signos de sacrificio y de martirio. En Patricia Rubin, “Signposts of Invention: Artists’ Signatures in Italian Renaissance Art”, *Art History* 29.4 (2006): 570, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2006.00515.x>.

⁹⁶ Pinto, *Josefa de Óbidos*, 32.

conventos femeninos, como el de Santa Ana, o los más prestigiosos de Santa Clara-a-Vehla y Celas, que existían en Coimbra⁹⁷. Los primeros cobres de Josefa parecen haber llegado a un público amplio. Unos años más tarde, Luís de Almeida realizó una copia de menor calidad del cobre lisboeta de las *Bodas Místicas*, con su firma en la misma rueda dentada⁹⁸. Como puede verse en ejemplos como los recientemente descubiertos *Éxtasis místico de Santa María Magdalena* (c. 1650) (fig. 19) y *Leyendo la mano al niño Jesús* (1667) (fig. 20), a lo largo de su carrera Josefa de Óbidos utilizó concienzudamente estos pequeños cobres para experimentar con elementos artísticos e iconográficos, y los convirtió en una especialidad. En el *Theatro heroico*, Perym menciona haber visto obras notables sobre “lienzo (*pano*), cobre y plata”, sugiriendo que tales obras preciosas sobre materiales inusuales llegaron de hecho a asociarse con la artista⁹⁹. Con esta práctica, Josefa se habría alineado una vez más con muchas otras mujeres artistas de la Europa moderna temprana que aprovecharon las posibilidades de las obras de pequeño formato¹⁰⁰.



Fig. 19. Josefa de Óbidos, *María Magdalena consolada por los ángeles*, 1679, óleo sobre cobre, 34 cm x 42,2 cm. París, Musée du Louvre, Inv. FR 2016 13.

⁹⁷ Esta práctica era habitual entre las mujeres artistas que trabajaban en pequeños formatos. Véase: Tostmann, “The Advantages of Painting Small”, 32. Pinto, *Josefa de Óbidos*, 44, sugiere que la versión en el MNAA podría haber sido para una de las monjas más ricas del convento de Santa Ana.

⁹⁸ En Serrão, ed., *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, 272-3.

⁹⁹ Perym, *Theatro heroico*, 494. Serrão, ed., *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, 20, menciona una *Nossa Senhora do Carmo* en vidrio (firmada y fechada) en una colección privada.

¹⁰⁰ Sobre las ventajas y posibilidades de obras de pequeño formato véase Tostmann, “The Advantages of Painting Small”.



Fig. 20. Josefa de Óbidos, *Leyendo la mano al niño Jesús*, 1667, óleo sobre cobre, 23 x 29 cm. Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. 2020.15.

Conclusión

Los grabados de *Santa Catalina* y *San José* de Josefa de Óbidos reflejan las esperanzas y ambiciones de una joven artista que estaba estableciendo y proclamando su identidad profesional. Mediante estrategias visuales que sugieren autorreferencialidad (posición del cuerpo y las manos, mirada hacia al espectador, y firmas prominentes), en sus primeros grabados Josefa delata intencionalidad artística, desafiando la visión tradicional de la pintora como beata mística y erigiéndose en piezas claves para entender su desarrollo profesional. Además, con estos grabados la pintora podría haber intentado acercarse a los círculos universitarios y cortesanos de la recién inaugurada Restauración, tanto por la elección del tema (santa Catalina y san José), como por el uso de caligrafía y el mismo medio grabado, imprescindible en ese momento de legitimación de la casa de Bragança. De este modo, la artista participaba también en la creación de una nueva identidad visual para el Portugal recién restaurado.

Los grabados también amplían nuestra comprensión de la formación artística temprana de Josefa, ya que iluminan aspectos menos obvios de las tradiciones artísticas que informaron su obra. Por un lado, estos grabados refuerzan el papel de Baltazar Gomes Figueira como facilitador de conocimiento, de contactos y de encargos, demostrando su reconocido papel en la formación y desarrollo profesional de Josefa de Óbidos, quien durante años debió de colaborar con el taller paterno pero que, como hemos visto, eventualmente se emancipó. De especial importancia habría sido la relación con el ya mencionado rector de la Universidad de Coimbra, D. Manuel de Saldanha, quien, mediante Baltazar, encargó a Josefa la estampa de la insignia de la Universidad (la *Alegoría de la Sabiduría*) en 1653¹⁰¹.

¹⁰¹ Baltazar recibió por la estampa de Josefa (entonces aún bajo su tutela legal) 12.000 réis. Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 68.

A través de la experiencia sevillana de su padre Baltazar Josefa también pudo familiarizarse con el rico legado de mujeres artistas que ya existía en la primera mitad del siglo XVII. Noticias sobre las pintoras Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi, ambas conocidas por sus autorretratos y con lazos de mecenazgo en la península ibérica, circulaban en medios artísticos como los de Francisco Pacheco, y sus ejemplos (en ocasiones diseminados a través de grabados) pudieron proporcionar un modelo plausible y atractivo para la joven Josefa. Con sus grabados de *Santa Catalina* y *San José*, Josefa se unía así a un nutrido grupo de mujeres artistas que exploraron aspectos de autorrepresentación, así como entendieron las ventajas del grabado como medio de fácil distribución y comunicación eficaz.

Hay muchas incógnitas que todavía se ciernen sobre la carrera de Josefa de Óbidos. Se desconoce la fecha de su emancipación, su función exacta en el taller de Baltazar Gomes Figueira, el funcionamiento del propio taller de Josefa, así como la relación de la pintora con otros artistas contemporáneos (en Sevilla, Coimbra, Óbidos, o Lisboa, entre otros lugares) y con la corte que, como apuntaba su biógrafo Perym, frecuentaba los baños de Caldas da Rainha. En este sentido, y a la espera de que más documentos salgan a la luz, las obras mismas constituyen las fuentes más valiosas que poseemos para reconstruir la vocación artística de la pintora portuguesa. Como espero haber mostrado en este ensayo, tanto en la selección de temas (santa Catalina y san José reaparecen frecuentemente en su obra posterior) como en algunas prácticas que se convierten en habituales a lo largo de su carrera (el constante uso de firmas y el interés por las obras de pequeño formato, por ejemplo) los grabados tempranos de Josefa de Óbidos se perfilan como definitorios de su personalidad artística. Más allá de la inevitable y sin duda esencial impronta paterna en la formación y carrera de Josefa, estos grabados juveniles sugieren una artista muy consciente de sí misma que desde los inicios se esforzó por crear una identidad artística propia. Aún más, mediante esta identidad Josefa parece haber tomado conciencia y abrazar (con todas las limitaciones y oportunidades que ello conllevaba en la Edad Moderna temprana) la de otras mujeres artistas que la precedieron.

CARMEN RIPOLLÉS completó su licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, y obtuvo un máster y un doctorado en Historia del Arte por la Universidad de Illinois, en Urbana-Champaign (Estados Unidos). En la actualidad es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Portland State (Oregón). Sus investigaciones se centran en el arte del Renacimiento y el Barroco en la península ibérica y sus dominios globales, con especial atención a aspectos de identidad artística, función social del arte, y conexiones con la cultura material. Además de aparecer en varias antologías, sus ensayos han sido publicados en *Emblematica*, *Renaissance Quarterly*, *Sixteenth Century Journal*, *Oxford Bibliographies*, *Reales Sitios*, *Boletín del Museo del Prado* y *Smarthistory*. En la actualidad, está completando la primera monografía en inglés sobre la pintora portuguesa Josefa de Óbidos para la serie “*Illuminating Women Artists: Renaissance and Baroque*” (Lund Humphries).

Email: ripolles@pdx.edu

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6346-4166>