

## **Luisa Ignacia Roldán y Antonio Navarro de los Arcos: la *querrela* de un matrimonio de artistas a finales del siglo XVII**

### **Luisa Ignacia Roldán and Antonio Navarro de los Arcos: the dispute in the bosom of an artists' marriage by the end of the Seventeenth century**

Bea Porqueres Giménez.

IES Vila de Gràcia (Barcelona),

[bporquer@xtec.cat](mailto:bporquer@xtec.cat)

**Resumen:** el Monasterio del Escorial conserva y exhibe un *Arcángel san Miguel aplastando al diablo* (1692), obra de la escultora andaluza Luisa Ignacia Roldán. Se cuenta que, en la figuración, la escultora se tomó como modelo para el arcángel, se autorretrató, y retrató a su marido, Antonio Navarro de los Arcos, como diablo. Ha quedado registrado también que entre el matrimonio hubo múltiples desavenencias; de ser así, quizá la artista encontró una bella forma de dirimirlas al ejecutar esta obra. Pero más allá de la anécdota, lo que muestra el *Arcángel san Miguel aplastando al diablo* es que Luisa Ignacia Roldán buscó y encontró la forma para ocupar un espacio social y simbólico –luchar y vencer– reservado a los hombres y lo hizo sin renunciar a su cuerpo de mujer ateniéndose de forma estricta a la teológica asexuación de los ángeles que le permitió dar cuerpo de mujer al arcángel san Miguel, como en otras representaciones se le daba de hombre. Un uso, sugiero, de la performatividad del género.

**Palabras clave:** Luisa Ignacia Roldán, performatividad

**Summary:** the monastery of El Escorial preserves and exhibits one *Archangel saint Michael crushing the Devil* (1692), work by the andalusian sculptor Luisa Ignacia Roldán. It is told that, in the sculpture, the artist took herself as a model for the archangel and her husband, Antonio Navarro de los Arcos, as a model of the Devil. It is been registered that the married couple had multiples disputes; being this true Luisa Ignacia maybe found this way to solve them. Far beyond the anecdote, what the *Archangel saint Michael crushing the Devil* shows is the way Luisa Ignacia looked for and found the way to occupied a social and a symbolic espace –to fight and to defeat- reserved to men. She did it without

renouncing to her femininity taking advantage of the theologian assert: the asexuality of the angels that allowed her to give a female face and a female body to the archangel saint Michael, the same way he was given a male appearance in other representations. This is an use, as suggested in this work, of the performativity of the genre.

**Key words:** Luisa Ignacia Roldán, performativity

“¿Cómo, Marido, que no estarían mejor algunos hombres baxo el dictamen de las mugeres? Mugeres ay que se glorian, y con razón, que de cintura arriba tienen más de hombre y de entendimiento para gobernar y para todo que los hombres.”  
*Defensa política y gustosa conversación entre Marido y Muger, en la qual la mi señora con sapientísimas razones convence, y se defiende del oprobio le hizo, leyendole el papel intitulado. ‘Registro, y estado de la imperfección, ruindad; y malicia de las mugeres’* (1699).

En 1652 nació en Sevilla Luisa Ignacia Roldán, hija del escultor Pedro Roldán, de quien será discípula, y de Teresa de Jesús de Mena-Ortega, también de familia de artistas. Será escultora con taller propio, llegará a ser Escultora de Cámara en la Corte del último Austria y del primer Borbón, su obra se conserva en numerosas iglesias y museos, se la conoce sobre todo como La Roldana. Fallecerá en 1704.

Luisa Roldán, tal como ha sido presentada por la historiografía dominante, tiene una historia semejante a la de otras artistas de su época: hija de artista que aprende en el taller familiar el oficio, que crece en contacto con el ambiente artístico de ciudades claves en el desarrollo artístico de su época (Sevilla, Cádiz, Madrid). Rompe con el padre, como lo hicieron otras artistas, y pasa a ser independiente por razones relacionadas con lo que le está o no permitido hacer como mujer –en el caso de la conocida como La Roldana, casarse sin el beneplácito paterno con un aprendiz del taller familiar–. Debe abandonar su ciudad natal en busca de mejor fortuna y hacerse cargo de proveer a su familia a través de su trabajo, pasa apuros económicos y debe reclamar una y otra vez que se le pague. También como a otras artistas, se le atribuye una vida sentimental desgraciada. Gozó de

prestigio en su tiempo y se mantuvo memoria de su obra. La fortuna crítica de Luisa Roldán corre paralela a la de la totalidad de las artistas del pasado: son juzgadas ellas y valoradas sus obras en razón de sexo, esto es esperándose poca calidad, sorprendiéndose por la bondad de sus producciones, colocándolas en el lugar de la excepción... al menos hasta que alguien estudia su obra sin prejuicios, esto es individualizándola y al mismo tiempo contextualizándola como hizo, por ejemplo, Mary D. Garrard con Artemisia Gentileschi (Garrard, 1989).

El marco que la estudiosa estadounidense estableció para Artemisia Gentileschi, la denominada *Querelle des femmes* entre los detractores y los y las defensoras de las mujeres, una guerra de sexos que se extiende a lo largo de varios siglos, tanto en el terreno de la palabra como en el de la imagen, es el mismo en el que debe situarse a Luisa Ignacia Roldán. Sin embargo, Luisa Roldán no ha sido estudiada en estos términos sino que se la presenta todavía como un caso único.

“Surgió pues la figura de Luisa Roldán en un momento histórico en el que la mujer no tenía acceso a cualquier tipo de trabajo más que a los cuidados maternos y de su casa, por lo que su afianzamiento en el campo de la escultura como profesión, representó casi un milagro en su época, si tenemos en cuenta, además, que fue esposa y madre.” (García Olloqui, 2000, p.12).

“Casi un milagro” es la valoración que la trayectoria de Luisa Roldán merece a la especialista actual que más estudios le ha dedicado, olvidando que en la península ya había habido otras artistas de renombre, que muchas mujeres habían destacado también en las letras y en la política.<sup>1</sup> En efecto, dicha estudiosa, aun emitiendo juicios muy laudatorios sobre la calidad de la obra de Luisa Roldán no puede dejar de encerrarla en su “condición femenina”:

“El genio artístico de esta mujer sevillana, Luisa Roldán, se impuso logrando un puesto privilegiado en una sociedad, como la hispalense, en el siglo XVII, donde abundaban los buenos artistas y la competencia era manifiesta. A pesar de su condición femenina, su figura como escultora acabaría por ser aceptada por la sociedad sevillana, desde sus comienzos juveniles, y después, en la madurez por la gaditana y la madrileña, especialmente cuando fue nombrada “Escultora de Cámara”, un puesto codiciado por cualquier artista, ya fuera hombre o mujer, por los reyes Carlos II y Felipe V.” (García Olloqui, 2000, pp. 11-12).

---

<sup>1</sup> Uno de los escollos que la historiografía feminista nos ha enseñado a salvar es el de presentar a una mujer aislada de su contexto. Véase, por ejemplo, las excelentes biografías que traza Natalie Zemon Davis (1999).

Tímidamente, María Victoria García Olloqui reivindica para Luisa Roldán un lugar más sólido que el que la historiografía le ha venido reconociendo:

“Hasta hace relativamente poco tiempo, la Roldana había sido conocida más que nada por sus obras de barro, en las que manejaba tiernos conceptos artísticos, y en las que se decía que proyectaba algo de su propia personalidad con sentimientos como la ternura maternal y la delicadeza femenina especialmente en los grupos de barro de su estancia madrileña [...].

Sin embargo, ya es hora de que se considere también a la Roldana como una escultora de talla, como una imaginera, que abordó los más diversos temas, ya fueran pasionistas o de gloria, ejecutándolos con la maestría de cualquiera de los imagineros del Barroco con cualquier material.

[Cita algunas de sus obras y valora] que son suficientes para transformar el concepto que el público-lector, en general, ha tenido sobre ella, y para elevar su categoría y poderla incluir entre los escultores masculinos de su época comprendiendo su importancia y sin que desmerezca su labor.” (García Olloqui, 2000, p.13).

La obra de Luisa Roldán es, ciertamente, extensa y potente pero flaca justicia se le haría si se incluyese a su autora entre los escultores masculinos. Ella, lo muestra su obra, encontró la estrategia para ser mujer y artista, una escultora excelente que traspasó más de un límite de los que como mujer le venían impuestos.

Como hemos visto, Luisa Ignacia Roldán casó con Antonio Navarro de los Arcos un escultor menor a pesar de la oposición de su padre, lo que provocó que, para bien o para mal, abandonase el taller paterno y tras esa ruptura tuviese que asumir la responsabilidad de dirigir su propio taller, en el que su marido trabajaría, con lo que eso le comportó y también ser la cabeza de familia<sup>2</sup>.

Son múltiples las referencias a las desavenencias matrimoniales de Luisa y Antonio y variadas las hipótesis sobre en qué consistieron y cuál fuese su origen: en general lo que se viene a decir es bien tópico... él debía ser peor artista que ella, tener escaso carácter, poca voluntad, ser retraído... No debía de verlo de la misma forma Luisa puesto que lo retrata viril, hermoso, activo, cargado de pasión y energía en la escultura *Arcángel San Miguel aplastando al diablo*. Porque, en efecto, se cuenta que Luisa “puso al diablo del San

---

<sup>2</sup> . En el único documento que se conserva de puño y letra de Antonio de los Arcos, se presenta como “marido de Luisa, Escultora de Cámara del Rey”. Archivo del Palacio Real de Madrid. Solicitud al rey de Luis Antonio de los Arcos. Citado en García Olloqui, 2000, p. 26, n. 58.

Miguel Arcángel de El Escorial, la cara de su marido, y a San Miguel, la suya propia”  
(García Olloqui, 2000, p. 25).



*Arcángel San Miguel aplastando al diablo* de Luisa Ignacia Roldán

Un comentario de Palomino, coetáneo de la escultora, sobre el ánimo con el que Luisa Roldán trabajaba en sus imágenes de Cristo o de la Virgen –“cuando hacía imágenes de Cristo, o de su Madre Santísima [...] se revestía tanto de aquel efecto compasivo, que no

las podía ejecutar sin lágrimas”– (Palomino, 1986, p. 349) ha dado pie a que la especialista actual en Luisa Roldán concluya:

“De todo esto [se refiere exclusivamente al comentario de Palomino], así como del análisis de sus obras de la etapa madrileña, parece deducirse que el carácter de Luisa fue muy sensible y afectivo, tal vez incluso podría hablarse de una posible ciclotimia que nunca afectaría a su cerebro y sería pasajera durante su estancia en Madrid, que la llevaría a transmitir su propio carácter, lleno de altibajos, a sus obras, que unas veces son movidas y terribles, como por ejemplo el *Arcángel San Miguel* (1692) del Escorial, y otras bellas y serenas, transparentando una gozosa vida interior, como en el caso de la *Virgen cosiendo* (1692) de colección particular, en Madrid, ambas del mismo año de 1692. Un carácter, el de Roldana, a veces apacible y optimista, y otras, agresivo y triste.” (García Olloqui, 2000, pp. 96-97).

No parece razonable “diagnosticar” a Luisa Roldán un carácter ciclotímico ya que los rasgos expresivos de las dos piezas a que se refiere García Olloqui quedan justificados por exigencias del tema tratado: el arcángel ataca a un demonio que se revuelve y la virgen cose... ¡claro que hay movimiento en una y serenidad en la otra!

El santoral cristiano y, por ende, la iconografía ofrecen modelos de mujeres que se enfrentan a enemigos, especialmente el demonio sin necesidad de travestirse. Quizá el más conocido sea el de santa Margarita de Antioquia, santa de mucha devoción en la península en el período de los Austria. Santa Margarita es atacada por el demonio bajo forma de dragón pero se salva al presentarle una cruz, aunque luego es decapitada por sus enemigos. En el mismo Escorial se conserva una *Santa Margarita* (1552) de Tiziano encargada por Felipe II. La santa Margarita de Tiziano muestra rechazo y hace un gesto de huída.

Por el contrario, el patrón iconográfico del Arcángel San Miguel es bien distinto. En la multitud de representaciones que conocemos se le presenta atacando con armas (espada o lanza), activo pues, pisoteando al demonio que se suele encarnar en un hombre, teniéndolo encadenado como símbolo de la victoria. Atacar, luchar con armas y vencer son actividades reales y simbólicas reservadas a los hombres. ¿Cómo puede ocuparlas, ni que sea en el plano imaginario, una mujer, sin tenerse que convertir en un hombre o hacerse pasar por uno travistiéndose? A mi me parece que Luisa Roldán lo consigue dando su cuerpo y su rostro a ese triunfante Arcángel que se conserva en el monasterio de El Escorial.

El arcángel San Miguel es uno de los siete arcángeles y uno de los tres cuyo nombre aparece en la Biblia (junto con Gabriel y Rafael). Miguel es el que dirige la expulsión del

paraíso de Lucifer y los restantes ángeles caídos. Su nombre significa “quién como dios” – recuérdese que los demonios habían osado parangonarse con dios. Así; Miguel es guerrero, justiciero, líder en la batalla contra la soberbia.

¿Es Miguel, arcángel, un hombre? Sabemos que no, que los ángeles no tienen sexo, por lo que al corporeizarlos en el arte pueden tener el de una mujer sin que la figuración chirrié. En efecto, el *Arcángel san Miguel aplastando al diablo* de Luisa Ignacia Roldán posee un rostro y un cuerpo de mujer y también una gestualidad femenina. Dar su rostro al arcángel y el de su marido al diablo pudo ser una bella manera de solventar, caso de existir, las querellas familiares.

### **Dirimir conflictos familiares, actuar el género**

En 1975, la historiadora Natalie Z. Davis señaló algunas cuestiones relativas a la jerarquía de género en la Europa moderna que pueden seguir arrojando luz sobre el contexto cultural en el que Luisa Roldán produjo la obra que comento (Davis, 1990, pp. 59-92). Davis señala que la consideración que merecían las mujeres en la Europa moderna era la de “bestias imperfectas, sin fe, sin ley, sin temor, sin constancia” una visión bien misógina a la que se daba como justificación la propia fisiología de las mujeres, sus humores fríos y húmedos que las hacían volubles, falaces y difíciles. De esta manera, convirtiéndola de rasgo cultural en dictado de la naturaleza, se naturalizaba la jerarquía de género.

En ese contexto se produce una práctica simbólica, a través de las artes, la literatura y las fiestas, de inversión sexual mediante la cual las mujeres detentan el poder. Dicha práctica se realiza más por parte de mujeres que de hombres y, cito textualmente, “las más de las veces la inversión sexual contiene críticas al orden establecido” (Davis, 1990, p. 69). Algunas de estas mujeres se presentaban como “nobles mujeres guerreras, todas ellas virtuosas viragos, generosas, bravas y castas” (Davis, 1990, p. 70). La antropología ha interpretado que estas inversiones imaginarias “permitían la expresión y daban salida a los conflictos de autoridad dentro del sistema; y también proporcionaban ocasión para que el habitual autoritarismo de la familia, el taller y la vida política pudiera moderarse por las risas del desorden y de la representación paradójica” (Davis, 1990, p. 80). Y, añade Davis, “podía ayudar a concebir la mujer rebelde dentro de la familia” (Davis, 1990, p. 84).

¿Estaba Luisa Roldán mostrando al mundo su rebeldía de mujer legalmente sujeta al marido pero superior a él en mérito a través de su *Arcángel San Miguel aplastando al*

*diablo?* Es una pregunta difícil de contestar pero se puede intentar una aproximación de respuesta.

Observemos, en primer lugar, que Luisa Roldán talla un arcángel y un demonio, no un hombre y una mujer. Ahora bien, siguiendo la tradición, corporeiza a esos espíritus. Para representar el tema tan conocido del triunfo del Bien sobre el Mal da cuerpos de hombre y de mujer a dos seres asexuados –un demonio y un ángel. Al ángel, un cuerpo de mujer; al demonio, uno de hombre, perfectamente identificables ambos, y más todavía para quienes viesen la estatua en su época, conociendo a la autora y a su esposo.



Detalle: rostro del arcángel San Miguel

En segundo lugar, veamos qué aspecto da Luisa Roldán al demonio (la encarnación del Mal en la iconografía cristiana). Mientras que habitualmente se le presenta como un hombre con pequeños cuernos, orejas puntiagudas, piernas terminadas en patas de macho cabrío, alas de murciélago y cola<sup>3</sup> o como un dragón o una serpiente, el Mal de Luisa Roldán es cercano y atractivo; nada deforma su belleza: su rostro no ha sido afeado ni su

---

<sup>3</sup> Sus atributos son los que la antigüedad pagana daba al sátiro.



cuerpo animalizado. Incluso el pie del arcángel no aplasta su cabeza como suele representarse, no alcanza, ni roza siquiera, su rostro. El Bien triunfa sobre el Mal en la batalla (actividad masculina) aunque lo hace de forma nada vejatoria para con el enemigo.

El hecho que el arcángel-Luisa Roldán enarbole una espada, atributo masculino por excelencia, merece también un comentario. En el contexto de la larga *Querelle des femmes*, Garrard documenta que la segunda mitad del XVII es un período de intenso antifeminismo y lo relaciona con el hecho (no en el sentido de causa-efecto, pero sí como un dato a tener en cuenta) de la existencia de reinas de especial relevancia a lo largo de ese siglo. En el terreno de las artes plásticas, Maria de Médicis habría promovido una iconografía de “mujeres fuertes”, a menudo reinas representadas como la belicosa Minerva que llegan a empuñar una espada, actividad que en los espacios simbólicos se les prohibía; así, cita el caso de Isabel la Católica que no pudo llevarla en su coronación, mientras que lo había hecho en el espacio real del campo de batalla (Garrard, 1989, p. 168).

Ese arcángel-Luisa Roldán no es, pues, un caso único, sino una representación, eso sí, originalísima, de una aspiración de algunas mujeres: luchar y vencer.

La tradición y el encargo real de un arcángel san Miguel<sup>4</sup> prestaron a la escultora un tema cargado de tanta ambigüedad sexual que le permitió repartir los papeles a su manera: ella, el Bien, triunfa; él, el Mal, es vencido. Y lo puede hacer sin transgredir el esquema iconográfico que le venía dado, introduciendo sólo pequeñas variaciones pero, en cambio, con la radicalidad de ponerse ella, esposa, por encima de él, esposo, y de presentarse así en un entorno en el que, a diferencia de lo que nos sucede ahora, se les podía identificar al ser ambas representaciones naturalistas, según los usos de la época.

La literatura del Siglo de Oro español muestra hasta qué punto fue intensa en la península y las colonias el debate entre quienes defendían y quienes atacaban a las mujeres; baste recordar a María de Zayas, a Ana Caro y a Juana Inés de la Cruz del lado de las defensoras, así como algunas plumas masculinas. Recientemente, Teresa Langle de Paz ha editado y prologado *Defensa política y gustosa conversación entre Marido y Muger, en la qual la mi señora con sapientísimas razones convence, y se defiende del oprobio le hizo, leyéndole el papel intitulado. 'Registro, y estado de la imperfección, ruindad; y malicia de las mugeres'*, un opúsculo de 1699, en respuesta a un panfleto misógino publicado el año anterior (Langle de Paz, 2004). En su bien documentado e

---

<sup>4</sup> El 15 de octubre de 1692 Carlos II nombró a Luisa Roldán “real escultora de cámara”. En octubre del año 1701, el nuevo rey, Felipe V de Borbón, le otorgó de nuevo el puesto de escultora de cámara.

interesante estudio introductorio, Teresa Langle de Paz argumenta que España no se mantuvo al margen de la *Querelle des femmes* y expone los hitos hispánicos de dicho debate. Pero si bien trae a colación que para documentar la continuidad del pensamiento profeminista y feminista en España no sólo debe rastrearse la alta literatura, olvida señalar la contribución de la cultura visual a la crítica o refuerzo o creación de modelos y contramodelos de comportamiento. ¡Claro está que somos quienes nos dedicamos al estudio de las producciones plásticas las que debemos aportar datos y reflexiones sobre ellas... y apreciar los contextos que nos ofrecen especialistas en otros campos!



Detalle: rostro del Demonio

### **Conclusiones**

Lo que he querido mostrar a través del análisis de esta obra de Luisa Roldán es cómo esta artista que vivió hace más de trescientos años consiguió saltarse las normas sociales

que les impedían acceder a lugares por ella deseados sin renunciar a su cuerpo sexuado, sin renegar de su sexo. No simuló ser hombre. Se salió de las jerarquías de género establecidas, se *degeneró*, al representarse como un ángel con la intención, quizá, de resolver un conflicto personal que no era simbolizable en cuerpo de mujer como justiciera victoriosa y de varón como víctima vencida pero sí mediante el recurso al arcángel triunfante y al diablo humillado. Luisa Roldán, en el acto de representarse así, se rebeló contra la tiranía de los roles de género que se imponían a las mujeres de su época y les dio un contenido distinto, más satisfactorio, qué duda cabe, para ella.

Ello nos permite pensar que el género, esa definición social históricamente establecida, no es una prisión sin escapatoria para cada una y cada uno sino que cada cual puede reinterpretarlo a medida de su deseo. Y, añadido, el arte, que es una de las formas más potentes de manifestación y construcción de subjetividades, no ha tenido que esperar a la eclosión de trabajos sobre la identidad genérica que se ha producido, sobre todo de la mano de artistas de sexo femenino, a lo largo del siglo XX, en especial en sus últimas décadas, y a principios del XXI, puesto que el *Arcángel San Miguel aplastando al diablo* de la escultora Luisa Ignacia Roldán, obra y autora del siglo XVII es una muestra de contestación de lo establecido y de redefinición de lo “quiere una mujer”.

### **Bibliografía**

Davis, N. Z. (1990): “Un mundo al revés: las mujeres en el poder” en Amelang, J. S. y M. Nash (Eds.), *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Valencia, Alfons el Magnànim, pp. 59-92.

Davis, N. Z. (1999): *Mujeres de los márgenes. Tres vidas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

García Olloqui, M<sup>a</sup>. V. (2000): *Luisa Roldán. La Roldana. Nueva biografía*, Sevilla, Guadalquivir.

Garrard, M. D. (1989): *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press.

Langle de Paz, T. (2004): *¿Cuerpo o intelecto? Una respuesta femenina al debate sobre la mujer en la España del siglo XVII*, Málaga, Universidad de Málaga.

Palomino, A. (1986): *Vidas* [tercera parte de *Museo pictórico, 1715-1724*], Madrid, Alianza.