

ANTONIA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE ALVA Y EL ARTE DE LA PINTURA*

MARÍA DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO
Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte

INTRODUCCIÓN

Una lectura exhaustiva de la literatura artística tradicional nos aporta un inmenso corpus de datos donde se presentan miles de nombres de hombres artistas, individuos cuyas biografías y catálogos de obras son de sobra conocidos y estudiados desde las instituciones culturales y académicas de una forma normativa, dada la mirada androcéntrica y patriarcal de la construcción histórica¹. Sin embargo, la relectura de estos textos desde una perspectiva de género deja ver las ausencias, siempre femeninas, entre los creadores artísticos. Ausencias que silencian la existencia de muchas mujeres que se dedicaron al arte de la pintura a lo largo de la historia.

La actuación de la mujer en la esfera de lo público, incluso en los espacios propios del poder en la historia universal, ha sido sin duda una constante². Si bien, teniendo en cuenta que la presencia masculina ha figurado –y aún figura– en mayor número, concentrándose un mayor poder en manos de este grupo. Sin embargo, la continuidad de la presencia femenina en la vida pública y sus valiosas aportaciones en todos los ámbitos posibles (culturales, sociales, políticos, económicos), han venido pasando desapercibidos en los estudios históricos en general hasta bien entrado el siglo XX. Concretamente, no será

* La realización de este artículo se ha visto financiada por la Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su convocatoria 2015, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación.

¹ CASO, Á., *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*, Oviedo, Libros de la letra azul, 2016, pp. 24-25.

² CASO, Á., *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta, 2011.

hasta los años setenta –en el caso de la historiografía artística–, cuando empieza a plantearse con fuerza el potencial papel de la mujer en la creación artística, haciendo temblar los cimientos de la Historia del Arte tradicional³.

Cuestionarse de una forma crítica la invisibilidad y el olvido de las mujeres artistas en la literatura de la disciplina, así como su presencia/ausencia en museos, exposiciones, etc., fue y todavía sigue siendo el primer paso para la búsqueda y rescate de los nombres de todas aquellas artistas que han quedado fuera de los discursos oficiales de la Academia, arduo trabajo que han venido desarrollando en las últimas décadas sobre todo investigadoras que han centrado sus estudios en la figura y obra de mujeres artistas⁴.

Una de estas artistas olvidadas, hoy en proceso de reivindicación, ha sido Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Una joven pintora a la que nunca le frenó la consideración social y familiar como mujer –con todo lo que ello implicaba–, para emprender la carrera artística bajo unas circunstancias muy concretas que a continuación se analizan desde nuevas perspectivas.

ANTONIA RODRÍGUEZ Y EL ARTE DE LA PINTURA

La historia de Antonia Rodríguez forma parte de esas otras *historias del arte* que se vienen reescribiendo y visibilizando en los últimos años. Tanto de su vida como de su obra faltan aún algunas pinceladas por dar, actualizando así conceptos inherentes a su desarrollo artístico y personal hasta ahora no trata-

³ La pionera en emprender la crítica feminista a la disciplina fue la historiadora del arte norteamericana NOCHLIN, L., «Why have there been no great women artists?», *Art News*, 1971. Desde sus trabajos, hace casi medio siglo, hasta la actualidad, han sido muchas las mujeres que se han sensibilizado y han estudiado y reflexionado desde un punto de vista científico sobre la causa. La última aportación al respecto es: CASO, Á., *Grandes maestras: mujeres en el arte occidental. Renacimiento-Siglo XXI*, Oviedo, Libros de la letra azul, 2017.

⁴ Es preciso destacar algunos de los trabajos llevados a cabo sobre pintoras decimonónicas: DE DIEGO OTERO, E., *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX: mujeres pintoras en Madrid (1868-1910)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte, 1987. DE DIEGO OTERO, E., *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 2009. COLL MIRABENT, I., *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona, CentaureGroc, 2001. TORRES LÓPEZ, M., *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*, Málaga, tesis doctoral de la Universidad de Málaga, 2007. TORRES LÓPEZ, M., «Las mujeres y la creación artística femenina (siglo XIX)», *Jábega*, 96, 2008, pp. 45-54. TRIVIÑO CABRERA, L., *Ellas también pintaban: el sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX*, Sevilla, Alfar, 2011.

dos⁵. El arte de la pintura fue la disciplina que cautivó a Antonia Rodríguez desde muy joven, cuando empezó a dar sus primeros pasos artísticos, muy probablemente como afición, lo que al final acabó convirtiéndose indiscutiblemente en su profesión.

No hay que olvidar que Antonia sigue en buena medida el modelo tradicional de artista: procedente de familia burguesa, de clase media, de condición blanca y heterosexual, *buena hija, esposa y madre*. Pero más allá de todo esto, se puede decir que Antonia Rodríguez fue una pintora que se hizo a sí misma, dada la personal asimilación de tres aspectos que forman parte y condicionan su desarrollo artístico y su obra: el contexto socio-espacial en el que convive, el entorno de poder del que procede y con el que se relaciona, y su propia identidad personal.

El primer aspecto a analizar es el espacio. Espacio entendido desde una amplia perspectiva: tanto el territorio local como sus ámbitos sociales. Puede cuestionarse cómo una joven perteneciente a un núcleo poblacional como Lebrija, un entorno más cercano a lo rural que a lo urbano, pudo formarse en el arte de la pintura y ejercer profesionalmente esta actividad.

A medio camino entre las provincias de Cádiz y Sevilla, perteneciendo a esta última, su pueblo natal no ofrecía las posibilidades necesarias para satisfacer sus intereses, razón por la cual emprende su formación fuera de Lebrija. Hay que tener en cuenta la situación de aislamiento de la localidad en estos años —no se encontrará hasta 1860 incluida en los circuitos ferroviarios del país—, lo que, por una parte, complicaría las aspiraciones formativas de la pintora en cierto sentido, pero por otra, favorecería los encargos locales venidos de la institución eclesiástica⁶, quedando definitivamente establecida en la villa. Lebrija será así el lugar de encargos y destino artístico, siendo tanto la Iglesia como su propia familia la hacedora de dichas encomiendas que Antonia ejecuta desde muy tempranamente.

⁵ Las primeras referencias que explican con detalle asuntos de la vida y la obra de la pintora las encontramos a modo de breve monográfico, en la publicación: CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva», *Boletín de Bellas Artes*, 2da Época (9), 1981, pp. 77-106.

⁶ Sobre las obras ejecutadas para la iglesia lebrijana, véase GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio del poder. La producción pictórica de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868) en la iglesia lebrijana», en RAMOS SANTANA, A., y REPETO GARCÍA, D. (eds.), *Poder, contrapoder y sus representaciones. XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa, América (1750-1850)*, Cádiz, Editorial UCA, 2017a, pp. 255-271. Consúltense las páginas 263-270.

En este sentido, los ámbitos sociales cobran especial importancia, pues su círculo familiar, muy bien relacionado con la referida institución, posibilitará las relaciones laborales entre ambos. De esta forma, el propio ámbito social queda interrelacionado con el segundo aspecto: el poder. Antonia convive y se mueve en un espacio de poder eminentemente masculino, motivado en primer lugar por su pertenencia familiar⁷. No procediendo de familia de artesanos ni artistas –lo más probable, si rastreamos las vidas de muchas de las creadoras a lo largo de la historia, más de la mitad de ellas–⁸, una breve generalología de la pintora nos indica cómo la condición social de su familia es determinante en la precocidad de su dedicación. La posición, en concreto, de ambos abuelos, sugiere tanto la vinculación con las artes como la estrecha relación con la institución eclesiástica. La familia paterna, encabezada por el abuelo, Francisco Rodríguez García⁹, es una familia burguesa ilustrada. Tanto el abuelo como el tío de Antonia Rodríguez, Miguel Rodríguez Ferrer, fueron relevantes humanistas, siendo además este último, político liberal¹⁰. El padre, por su parte, llegó a ser alcalde de la localidad nebricense. En el caso de la familia materna, de corte más conservador, se sabe que su abuelo, Antonio Sánchez de Alva y Sánchez Pabón, fue notario eclesiástico. Los protectores artísticos de Antonia, pertenecientes en su mayoría a la familia paterna –con la excepción de su tía Cristobalina Sánchez de Alva–¹¹, supusieron un importante apoyo para la pintora. Con su hermana monja pudo residir en Sevilla en su etapa formativa, y gracias a su abuelo Francisco adquirió formación artística también en Jerez de la Frontera¹². Si bien, ambas familias,

⁷ Véase al respecto CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 82-84. Consúltese asimismo el epígrafe «Vocación artística y posición social» en: GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística de la mujer en el siglo XIX: el caso de la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva», en ALONSO RUIZ, B., *et. al.* (eds.), *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores* (t. I), Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2018a, pp. 500-512.

⁸ CASO, Á., *Grandes maestras...*, *op. cit.*, pp. 25-27.

⁹ Sobre la figura del humanista, véase CABALLERO RAGEL, J., «La galería de retratos de directores y patronos del Instituto Padre Luis Coloma de Jerez», *Revista Historia de Jerez*, 16-17, 2014, pp. 197-215.

¹⁰ Acerca del humanista, consúltese SÁNCHEZ PÉREZ, R., *Apuntes biográficos sobre D. Miguel Rodríguez Ferrer*, Jaén, Íttakus, 2009.

¹¹ Sobre el apoyo artístico a la pintora, véase GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 502-506.

¹² Para más datos sobre la formación de la pintora, consúltese CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 85-86. GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio...», *op. cit.*, pp. 261-262. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 504-507.

mantendrían con Antonia una actitud paternalista que pudo poner cerco a las experiencias de la artista¹³.

El tercer y último aspecto a comentar se trata de la identidad tanto personal como profesional que configura Antonia Rodríguez en su trayectoria vital. Como punto de partida, ser mujer ya suponía un obstáculo para la formación y el impulso de una carrera artística en la primera mitad del siglo XIX, dada la imposibilidad de formarse en la Academia¹⁴. Si bien, al amparo de su familia y en el propio entorno de poder descrito, desarrolló desde muy joven la actividad pictórica, siendo posible diferenciar una serie de etapas productivas muy concretas que responden a sus distintas etapas vitales.

Contemplando cómo la suya fue una vida breve –fallecería antes de cumplir los treinta y tres años–, lleva a cabo una obra extensa, de seguro de más de cien piezas –hay atribuciones pendientes de sumar a su catálogo–, en las que se cuentan tanto lienzos como óleos sobre tabla. En esta línea, habría que diferenciar distintos períodos dentro de su producción: un primero de formación básica, que podríamos situar en los años previos al ecuador de la centuria (1845-1850), cuando tomara los primeros contactos con la disciplina, en las academias particulares¹⁵.

Hacia 1850 puede situarse el período inicial de su pintura, cuando a la edad de quince años, realiza sus primeros lienzos conocidos, todos de temática religiosa¹⁶. Un tipo de obras que Antonia desarrolla ampliamente, circunstancia

¹³ Cortines Pacheco poseía en su archivo una carta de Francisco Rodríguez, fechada en 1851, y dirigida a su nieta, adjunta a la cual enviaba unas revistas de parte de su tío Miguel. Sobre las mismas, el propio abuelo advertía el haber censurado ciertos contenidos, habida la «impiedad» de los mismos. Véase al respecto CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 86-87. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, p. 503.

¹⁴ Véase CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, 1981, pp. 85-87. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 504-505. Al respecto de la formación artística femenina en esta centuria, consúltese TORRES LÓPEZ, M., *La mujer en la docencia...*, *op. cit.*, y TORRES LÓPEZ, M., «Las mujeres y la creación...», *op. cit.*, pp. 45-54.

¹⁵ Sobre detalles de su formación, consúltese CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 85-87. GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio...», *op. cit.*, pp. 261-262. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 504-507.

¹⁶ Se trata de los lienzos: *El juicio de Salomón* (Hospital de la Santa Caridad, Lebrija), *Los desposorios* (colección Manuela Murube en sus inicios, donado por esta al asilo de San Andrés, Lebrija), y un *San Pablo Ermitaño* (inicialmente en la colección Cortines Pacheco, hoy en colección particular). Véase al respecto de las obras CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 87-88, 94, 97.

que rompe con la jerarquía de géneros que venía imponiéndose a las mujeres, pues solo una cuarta parte de las creadoras ponía en práctica dicho género por lo «noble» –en realidad, la implicación masculina– en el asunto¹⁷. En estas obras –encargos tanto de la Iglesia como familiares, algunos de ellos de colosales proporciones–¹⁸, sigue indudablemente la estela de Bartolomé Esteban Murillo, como tantos otros artistas de su generación, durante la primera mitad del siglo XIX¹⁹. Su inspiración murillesca²⁰, principal influencia pictórica en lo que se refiere a los modelos, se patentiza en la ejecución repetida de copias directas del maestro del Siglo de Oro, despertando las emotividades barrocas en un intento de recuperación de estas manifestaciones de la religiosidad durante el Ochocientos²¹.

Además de la ejecución de otras obras de este género, realiza algunos paisajes y múltiples retratos. Este último ámbito –en el que muestra una mayor creatividad y mejor estudio del natural–, llega a inmortalizar a buena parte de los miembros de su familia a lo largo de toda su carrera, ello motivado por la facilidad de acceso a los modelos²² y la también relación de agradecimiento que se forja por los apoyos que particularmente de algunos miembros recibe. Este será el caso de su abuelo paterno, uno de sus máximos valedores en el desarrollo de su formación y práctica artística, al que retrata entre sus primeras

¹⁷ Caso, Á., *Grandes maestras...*, *op. cit.*, pp. 32-34.

¹⁸ Mencionamos, por la magnitud de sus proporciones, el *San Cristóbal* que ejecuta para la iglesia parroquial, a la edad de 17 años, con unas medidas de 5,29 × 2,73 m. Véase al respecto de la obra CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 88-89, 94-95. GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio...», *op. cit.*, pp. 265-266. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 508-510.

¹⁹ VALDIVIESO, E., y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Pintura romántica sevillana*, Sevilla, Fundación Endesa y Sevillana Endesa, 2011, pp. 40-41.

²⁰ GARCÍA ROMERO, M. C., «Inspiración murillesca en la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva», comunicación presentada en el *III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, Universidad Pablo de Olavide y Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), 2017b. GARCÍA ROMERO, M. C., «Murillo en el tiempo. Algunas copias decimonónicas y su distribución en Lebrija (Sevilla)», en MOURA SOARES, C., y MARIZ, V. (eds.), *Dinâmicas do Patromónio Artístico. Circulação, transformações e diálogos*, Lisboa, ARTIS: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018b, pp. 25-32. Consúltense las páginas 27-29.

²¹ Véase el epígrafe «Influencias y bagaje artístico», en GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 505-507.

²² CASO, Á., *Grandes maestras...*, *op. cit.*, p. 37.

obras, llegando a inmortalizarlo hasta en tres ocasiones²³. No obstante, la relación de la pintora con este género no se limita a plasmar la efigie de los vivos, sino que incluso llega a realizar algún que otro retrato *post mortem*²⁴, cuestión que la convierte en una clara excepcionalidad dentro de la obra conocida de la nómina de mujeres artistas de su tiempo.

Alrededor de 1856, Antonia Rodríguez inicia un período de primera madurez artística: a la edad de 21 años ejecuta otro hito clave en su producción: su autorretrato²⁵. Fiel reflejo de la conciencia individual de los artistas²⁶, en él aparece ella misma, sin complicados artificios, sola ante el lienzo. Podemos considerar su *Autorretrato* [fig. 1] el punto de partida para analizar lo que piensa la pintora de sí misma, y de su propia consideración como profesional del arte. Paleta y pincel en mano se coloca frente a un espejo y de frente, por tanto, al espectador. Constituye este un interesante elemento artístico para la identificación psicológica de Antonia Rodríguez con su desempeño como pintora. Se retrata en tres cuartos, enmarcada en un cortinaje y ataviada con vestimentas dignas de su estatus, reflexionando sobre su imagen, sobre su cuerpo²⁷, sin caer en la tipología de retratos donde otras artistas reflejan su vida familiar o la maternidad como signos de su identidad; creando, por tanto, una imagen moderna e icónica de sí misma que rubrica: *Antonia Rodríguez y Alva, retratada por ella misma, en 1856*.

En esta etapa dará un impulso importante a la profesionalización de su actividad —ya patente con el acometimiento de encargos y en su propia visión como artista—, por su participación en la exposición de arte de 1858²⁸. Presen-

²³ Sobre la relación con su abuelo paterno, consúltese CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 83, 86-87. GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte a servicio...», *op. cit.*, p. 262. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 503-505. Sobre los retratos que a él dedica, véase CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, p. 90. CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas en el Jerez del XIX. Las exposiciones de la Sociedad Económica Jerezana*, Jerez de la Frontera, Biblioteca on-line del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 2007, pp. 258-259.

²⁴ Véase CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 92, 105.

²⁵ Véase al respecto CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 92, 105. CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas...*, *op. cit.*, pp. 124, 164-166. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, p. 508.

²⁶ VALDIVIESO, M., «El autorretrato femenino», en VILANOVA, M. (ed.), *Pensar las diferencias*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad e Institut Català de la Dona, 1994, pp. 97-124.

²⁷ CASO, Á., *Ellas mismas...*, *op. cit.*, p. 29.

²⁸ CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 86, 91, 103. CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas...*, *op. cit.*, pp. 120, 123-124, 158-159, 164-166, 257.



Fig. 1. Antonia Rodríguez Sánchez de Alva, Autorretrato, 1856. Colección particular.

tará tanto el aludido *Autorretrato* –por el que recibe buenas críticas²⁹, como un poco afortunado *San Antonio Abad*³⁰, y el retrato *Hermana de la Caridad*, que le valdrá una medalla de bronce³¹.

Un último período, ya de plena madurez de su pintura, podemos situarlo hacia 1860, momento que coincide con su matrimonio. Cuantitativamente su obra comienza a fluctuar debido a las obligaciones familiares que pronto la atañen como esposa y madre, aunque no dejando de pintar, suponemos que aliviada por la ayuda del servicio doméstico cuya presencia es más que probable en una casa burguesa de este tiempo.

La ralentización, aunque continuidad, de su pintura encuentra su declive total unido al repentino final de su vida. En 1868, como consecuencia del parto de su sexto hijo, fallece de «peritonitis puerperal», tal y como indica su acta de defunción³².

²⁹ CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas...*, *op. cit.*, pp. 164-166.

³⁰ *Ibidem*, pp. 158-159.

³¹ Véase CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 86, 91, 103. Ello quedó documentado mediante otras fuentes en CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas...*, pp. 123, 164-166. Consúltese, asimismo, GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio...», *op. cit.*, p. 262. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 510-511.

³² Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva [AIPNSO], *Libro de Defunciones*, n. 64, f. 3, Partida de defunción de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (24/I/1868). Véase al respecto CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, p. 84. GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio...», *op. cit.*, pp. 260-261, 271. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, p. 511.