



Letradas:

lengua y contexto histórico-artístico en femenino

Sonia Almau Almau
Javier Martínez Molina
Demelsa Ortiz Cruz
(editores y coordinadores)

Letradas:

Lengua y contexto histórico-artístico en femenino

Letradas:
Lengua y contexto histórico-artístico en femenino



Sonia Almau Almau
Javier Martínez Molina
Demelsa Ortiz Cruz
(eds. y coords.)

La publicación de este monográfico fue financiada por el grupo de investigación *Polymathía: Grupo de investigación para el estudio interdisciplinar de las tensiones, las emociones y los procesos socioculturales* de la Universidad de Zaragoza.



© Sonia Al mau Al mau (ed. y coord.), 2025
© Javier Martínez Molina (ed. y coord.), 2025
© Demelsa Ortiz Cruz (ed. y coord.), 2025

Editores: Sonia Al mau Al mau, Javier Martínez Molina y Demelsa Ortiz Cruz
Maquetadora: Demelsa Ortiz Cruz

Imagen de cubierta: Johannes Vermeer, *Una dama escribe una carta con su sirvienta* (c. 1670-1671),
Dublín, Galería Nacional de Irlanda.

Sonia Al mau Al mau, Javier Martínez Molina y Demelsa Ortiz Cruz (eds. y coords.)

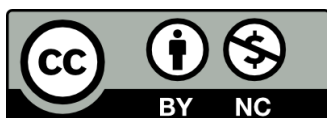
1.^a edición. Zaragoza, 2025

Edita: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

ISBN-e: 978-84-10169-87-6

ISBN: 978-84-10169-93-7

Depósito legal: Z 1713-2025



Servicio de Publicaciones
Universidad Zaragoza

Las imágenes de este monográfico están utilizadas con fines educativos, divulgativos, investigadores y de ningún modo comerciales, tal y como prescribe el artículo 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI) según el Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Presentación

Sonia ALMAU ALMAU, Javier MARTÍNEZ MOLINA y Demelsa ORTIZ CRUZ.....11

Representación histórica, artística y lingüística de las mujeres en la Edad Moderna: algunos casos reseñables

Sonia ALMAU ALMAU, Javier MARTÍNEZ MOLINA y Demelsa ORTIZ CRUZ.....13

SECCIÓN 1:

CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LAS MUJERES EN LA EDAD MODERNA

La mujer y el fenómeno de la violencia en la Edad Moderna

Juan POSTIGO VIDAL25

El «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit» (c. 1787-1788), conocida como «la Embajatriz», una obra inédita del pintor ilustrado Antonio Carnicero Mancio

Arturo ANSÓN NAVARRO y Javier MARTÍNEZ MOLINA.....57

Sensibilidad, realismo y moda en los retratos femeninos de Goya del periodo ilustrado (1783-1808)

Javier MARTÍNEZ MOLINA y Arturo ANSÓN NAVARRO.....95

SECCIÓN 2:

LENGUA Y EXPRESIÓN FEMENINA A TRAVÉS DE LA DOCUMENTACIÓN (SIGLOS XVIII-XX)

Mujeres que escriben al otro lado del Atlántico: las cartas de «La Pardo» (1700-1769)

Sonia ALMAU ALMAU253

Aproximación lingüística a la correspondencia femenina aragonesa del siglo XVIII: el caso de Francisca Ric y Pueyo (1746-1819)

Demelsa ORTIZ CRUZ285

Embarazo y parto en documentación de elaboración femenina de los siglos XVIII y XIX en el corpus CODEA

Belén ALMEIDA CABREJAS y Jiayu LI311

Escritura y participación en la correspondencia femenina de la Junta de Damas de Honor y Mérito (siglo XIX)

Delfina VÁZQUEZ BALONGA341

Análisis y tratamiento documental de la revista ilustrada «Mujer» (1931). Un escenario para la expresión femenina

Sergio ALCÁZAR RUIZ, Alejandro PARDO ELVIRA y Alicia SÁNCHEZ DíEZ357

Análisis documental y estudio de tarjetas postales del Archivo Lázaro-Florido. Un tipo documental funcional para la comunicación breve entre mujeres de la alta sociedad de principios del siglo XX

Alicia SÁNCHEZ DíEZ, Alejandro PARDO ELVIRA y Sergio ALCÁZAR RUIZ371

PRESENTACIÓN

Mujeres importantes a lo largo de la historia ha habido muchas. Letradas, no todas. Pero su forma de vivir, pensar y escribir revela aspectos de interés desde diversos puntos de vista. Es en este contexto en el que cobró sentido la celebración de las I Jornadas *Letradas: lengua y contexto histórico-artístico en femenino*, del que deriva el presente monográfico homónimo que aquí presentamos. La citada reunión académica fue de carácter multidisciplinar, como quedó recogido en el propio título, pues en ella participaron especialistas de renombre en el ámbito de la Historia, la Historia del Arte y la Historia de la Lengua, junto a otros de Biblioteconomía y Documentación. El congreso se llevó a cabo en Zaragoza, en las dependencias de la entonces recién estrenada Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza los días 26 y 27 de septiembre de 2024, si bien se desarrolló en un formato híbrido (presencial, pero a la vez también retransmitido a través de *Google Meet*) con el fin de poder llegar a todo el ámbito académico.

Este evento científico fue coordinado por la Dra. Demelsa Ortiz Cruz, profesora del departamento de Lingüística y Literaturas Hispánicas, y contó en el comité organizador con el apoyo de la Dra. Sonia Almau Almau (docente de este mismo departamento) y con el Dr. Javier Martínez Molina (profesor del departamento de Historia del Arte), todos ellos de la mencionada Universidad de Zaragoza.

Asimismo, esta actividad académica emanó, por un lado, de los intereses del proyecto de investigación *Letradas: corpus de textos escritos por mujeres en España (1400-1900)* (cód. PID2022-141561OB-I00), codirigido por la Dra. Belén Almeida Cabrejas y el Dr. Pedro Sánchez-Prieto Borja, y del *Grupo de Investigación de Textos para la Historia del Español (GITHE)* de la Universidad de Alcalá (dirigido por el citado Dr. Pedro Sánchez-Prieto Borja), ambos de la Universidad de Alcalá; y, por otro, de *Polymathía. Grupo de Investigación para el estudio interdisciplinar de las tensiones, las emociones y los procesos socioculturales*, codirigido por el Dr. Alberto Montaner Frutos y el Dr. Francisco José Alfaro Pérez, de la Universidad de Zaragoza. Para su organización, contó con financiación del proyecto y de sendos grupos, además de una ayuda a la investigación y transferencia de la investigación del Instituto de Patrimonio y Humanidades de la mencionada Universidad de Zaragoza.

En cuanto al volumen *per se*, la presente monografía deriva, por consiguiente, de las investigaciones presentadas en las citadas jornadas y recoge las principales contribuciones que se expusieron durante aquellos días del pasado año de 2024. Para ello, se han reorganizado estos estudios siguiendo criterios temáticos y cronológicos, de manera que se distinguen dos secciones fundamentales: por un lado, el «Contexto histórico-artístico de las mujeres en la Edad Moderna» (págs. 23-250), constituido por

tres capítulos; y, por otro, la «Lengua y expresión femenina a través de la documentación (siglos XVIII-XX)» (págs. 251-395), configurado por otros seis trabajos académicos. En total, diez aportaciones a las que le precede tanto este breve prólogo, como un capítulo introductorio dedicado a la representación histórica, artística y lingüística de las mujeres en la Edad Moderna desde una perspectiva multidisciplinar en la que se repasan los principales hitos investigadores que se abordan en este trabajo, y que posteriormente se explicarán con detalle, junto a otros aspectos de interés en torno a la figura de la mujer y su concepción como *letrada*.

Finalmente, no podemos terminar estas líneas sin dar las gracias a quienes de manera directa han hecho posible que las primeras jornadas se celebrasen y, por consiguiente, que este libro salga a la luz: en primer lugar, a los miembros del proyecto *Letradas* de la Universidad de Alcalá, por querer visitar la «tierra del cierzo»; junto a ellos, a los colegas, y amigos, de la propia Universidad de Zaragoza, entre ellos, los integrantes de *Polymathía*, por apoyar esta iniciativa desde el principio; por otra parte, al Instituto de Patrimonio y Humanidades, por ayudarnos económicamente en la celebración del primer simposio; y, por último, a todos los estudiantes, egresados y asistentes que acudieron incansablemente a todas las ponencias de la primera edición de esta actividad académica, pues sin su presencia (contamos con más de un centenar de inscripciones) no nos hubiéramos animado a organizar la segunda edición de las jornadas para el mes de septiembre de 2025, en las que estamos trabajando para que participen ponentes con los que seguir dando a conocer a mujeres letradas y su contexto artístico, histórico y sociocultural.

SONIA ALMAU ALMAU
JAVIER MARTÍNEZ MOLINA
DEMELSA ORTIZ CRUZ
Universidad de Zaragoza

REPRESENTACIÓN HISTÓRICA, ARTÍSTICA Y LINGÜÍSTICA DE LAS MUJERES EN LA EDAD MODERNA: ALGUNOS CASOS RESEÑABLES

SONIA ALMAU ALMAU^{*}, JAVIER MARTÍNEZ MOLINA^{**} Y DEMELSA ORTIZ CRUZ^{***}

Universidad de Zaragoza

La humanidad ha ido evolucionando a lo largo de los siglos a pesar de un cierto (des)equilibrio entre hombres y mujeres. Con el transcurso de los tiempos, y el surgimiento de la escritura, todos los que tuvieron (y tenemos) la suerte de ser alfabetizados tratamos de dejar por escrito todo aquello que acontece. Hombres y (algunas) mujeres.

^{*} salmau@unizar.es. Doctora en Lengua Española (Universidad de Zaragoza [UNIZAR], 2013), con una tesis doctoral sobre Español de América e Historia de la Lengua realizada con una beca FPU (Ministerio de Educación y Ciencia [MEC]). Máster en Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera [ELE] (Universidad Nebrija) y licenciada en Filología Hispánica, con Premio Extraordinario Fin de Carrera (UNIZAR). En la actualidad es Profesora Funcionaria de Español como ELE en los Cursos de Español como Lengua Extranjera (UNIZAR), Examinadora acreditada del Diploma de Español como Lengua Extranjera (Instituto Cervantes) y Profesora Asociada en el Departamento de Lingüística y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Educación (UNIZAR), así como también miembro del Instituto de Patrimonio y Humanidades (UNIZAR) y del proyecto de investigación *Letradas: corpus de textos escritos por mujeres en España (1400-1900)* de la Universidad de Alcalá [UAH] (responsable: Belén Almeida Cabrejas).

^{**} javimat@unizar.es. Doctor en Historia del Arte (UNIZAR, 2023), con una tesis doctoral sobre la arquitectura religiosa ilustrada de Agustín Sanz Alós (Premio de la Cátedra Gonzalo Borrás) realizada con una beca FPU (MEC). Licenciado en Historia del Arte, con Premio Extraordinario Fin de Carrera (UNIZAR) y Mención Especial en los Premios Nacionales Fin de Carrera (MEC). Especialista en arquitectura y arte españoles de la época de la Ilustración, autor de más de una treintena de artículos de investigación, así como de diversos capítulos, de dos libros en solitario y de otros tres en colaboración. Entre 2016 y 2019 fue Coordinador de Exposiciones de la Diputación de Zaragoza, ocupándose de organizar más de 40 exposiciones (Palacio de Sástago, Centro de Arte y Exposiciones de Ejea, Monasterio de Veruela, etc.). Actualmente, es Profesor Sustituto en el Departamento de Historia del Arte (UNIZAR) y docente en las universidades sénior de la UNIZAR y de la Universidad San Jorge, así como también miembro del Instituto de Patrimonio y Humanidades (UNIZAR).

^{***} demelsa@unizar.es. Doctora en Lengua Española (UNIZAR, 2015), con una tesis doctoral sobre Léxico en inventarios de bienes aragoneses del siglo XVIII realizada con una beca FPU (MEC). Máster en Estudios Hispánicos: Lengua y Literatura (UNIZAR), en Enseñanza del Profesorado (UNIZAR) y en Enseñanza de ELE (Universidad Pablo de Olavide) y licenciada en Filología Hispánica, con Premio Extraordinario «Gregorio García Arista» (UNIZAR) y 3.º Premio Nacional Fin de Carrera (MEC). En la actualidad es Profesora Contratada Doctora en el Departamento de Lingüística y Literaturas Hispánicas (UNIZAR), así como miembro del proyecto de investigación *Letradas: corpus de textos escritos por mujeres en España (1400-1900)* (UAH), del grupo de investigación *Grupo de Investigación de Textos para la Historia del Español (GITHE)* (UAH; IP: Pedro Sánchez-Prieto Borja), de *Polymathía. Grupo de Investigación para el estudio interdisciplinar de las tensiones, las emociones y los procesos socioculturales* (UNIZAR, codirigido por Alberto Montaner Frutos y Francisco José Alfaro Pérez) y del Instituto de Patrimonio y Humanidades (UNIZAR).

Aunque los términos de *mujer* y *letrada* constituyen el eje vertebrador de este monográfico, es preciso detenernos a analizar ambos vocablos para comprender y contextualizar su significado en el periodo cronológico en el que se centran los trabajos que se publican en este volumen, esto es, Edad Moderna y Edad Contemporánea.

En este sentido, en el llamado *Diccionario de Autoridades* (el primer repertorio lexicográfico publicado por la Real Academia Española [RAE] desde su fundación en 1713) se define en el año 1734 la *muger* como la ‘criatura racional del sexo femenino’, siendo una *criatura* ‘todo lo que tiene sér, y no es Dios’ (*Autoridades: s. vv. mujer y criatura*, respectivamente). Esta definición se mantuvo durante 150 años, desde la 1.^a edición del *Diccionario* de 1780 hasta la 12.^a de 1884, en la que se modifica como ‘persona del sexo femenino’ (*apud NTLLE: s. v. mujer*), acepción quizá más neutra desde nuestra concepción actual del mundo con la incorporación del término *persona*, que se conserva sin variación hasta la actual 23.^a edición de 2014 (*DLE: s. v. mujer*).

Esta definición académica tan parca del «sexo femenino», en la que nada se dice de sus habilidades como persona, contrasta con la que en el mismo primer repertorio académico se recoge para *hombre*, como se reproduce en el siguiente párrafo:

Animal racional, cuya estructura es recta, con dos pies y dos brazos, mirando siempre al Cielo. Es sociable, pródigo, sagáz, memorioso, lleno de razón y de conséjo. Es obra que Dios hizo por sus manos à su imagen y semejanza. Viene del Latino *Homo*, que significa esto mismo: y aunque el verdadero significado desta voz comprehende hombre y muger, en Castellano se toma regularmente por el varón. En lo antiguo se decía Home (*Autoridades: s. v. hombre*).

Aunque a través de la lectura de la acepción propuesta por la Academia en el *Autoridades* para *hombre* queda de manifiesto de manera directa la visión cristiana de la concepción humana, de ella se pueden destacar algunos aspectos de interés: por un lado, una cierta dependencia entre ambos sexos, vista hoy en día en relación asimétrica (pues «comprehende hombre y muger»), sobre todo, teniendo en cuenta la naturaleza divina de los vínculos matrimoniales presente en otras acepciones de *muger*¹; y, por otro, destrezas físicas, morales e intelectuales de las que goza el hombre, frente a la ausencia de ellas en la definición aportada para la mujer. Y en este vacío, claro está, se encuentran las habilidades en lectura y escritura que algunas de ellas poseían ya en épocas pretéritas.

Por otro lado, en cuanto al segundo de los términos considerados fundamentales, que articulan y unen las contribuciones de este monográfico, conviene indicar que en 1734 en el *Autoridades* (s. v.) se concebía como *letrado* (y no *letrada*) ‘el docto en las ciencias, que porque estas se llamaron letras, se le dió este nombre’ y, junto a esta acepción, aparecía la de ‘se llama comunmente al Abogado’.

¹ La concepción cristiana del matrimonio entre hombre y mujer queda de manifiesto en otra de las acepciones que la RAE recoge para mujer en su primer repertorio: ‘Se entiende regularmente por la que esta casada, con relación al marido’ (*Autoridades: s. v. muger*), muy matizada en la visión actual de las relaciones amorosas en España: ‘esposa o pareja femenina habitual, con relación al otro miembro de la pareja’ (*DLE: s. v. mujer*).

Unas décadas después, en 1787, Terreros, por su parte, daba cuenta en su *Diccionario* de las diferentes acepciones con las que se empleaba este vocablo a fines del XVIII:

Se dice del que tiene muchas Letras sea en la ciencia que fuere. [...] Antiguamente llamaban Letrados en latín *Litterati*, y *Litteratores*, á los meramente gramáticos, ó medianamente sabios: En España si se dice *Letrado*, ó *un Letrado*, sin mas limitacion, ó circunstancias, se entiende por Abogado, ó Lejista (Terreros: s. v. *letrado*).

Junto a esto, este lexicógrafo recogía otra acepción en la que se refería a quienes sabían leer o escribir, algo que no debía ser muy frecuente en la época, pues en su repertorio matizaba que eran solo personas «en la China»:

Se llama en la China los que aprenden á leer, y escribir, y pueden leer los libros, y solo estos pueden ser Mandarinés (Terreros: s. v. *letrado*).

Para que con el término *letrado* se haga alusión a las citadas habilidades de la lectoescritura en la Academia, debemos esperar casi 70 años a la citada 4.^a edición de *Diccionario* de 1803 (*apud NTLLE*: s. v.), momento en el cual también se incorpora la entrada con la correspondiente moción de género para la voz aquí considerada (*letrado, da*). En ella se aportaban como definiciones ‘el que solo sabia leer’ y ‘el que sabe escribir, y también lo que se escribe y pone por letra’, ambas marcadas como antiguas, mantenidas como tales, aunque con leves modificaciones, hasta la actual 23.^a edición del *DLE* (s. v.).

Además de lo anterior, bajo la voz *letrada* (en femenino, exclusivamente, y como entrada independiente), se afirmaba en esta misma 4.^a edición de 1803 (*apud NTLLE*: s. v.), como era de esperar teniendo presente el contexto sociocultural de la época, que era, familiarmente, ‘la mujer del letrado ó abogado’. Lo que sí que resulta sorprendente es que esta definición, como suele suceder en la lexicografía, edición tras edición, siglo tras siglo, perdure hasta que en la 22.^a edición del *DRAE* (s. v.) se haga extensivo a la mujer que ejerce la profesión de la abogacía.

Una vez planteado el devenir lexicográfico de estos dos términos, debemos centrarnos en la realidad de las mujeres en épocas pretéritas: algunas, letradas; otras, retratadas; y otras, fruto de su tiempo, sus problemas y costumbres. Por ello, como indicábamos en la propia presentación, este monográfico recopila las principales aportaciones de las I Jornadas *Letradas: lengua y contexto histórico-artístico en femenino* (Zaragoza, 26 y 27 de septiembre de 2024) en las que dimos a conocer los avances investigadores en esta línea de género. En este sentido, conviene indicar que hemos reordenado dichas contribuciones siguiendo criterios tanto temáticos como cronológicos, de ahí que se diferencien dos secciones fundamentales, de las que, a continuación, ofrecemos una panorámica general, destacando lo novedoso de cada una de ellas.

En la primera sección de este volumen, titulada «Contexto histórico-artístico de las mujeres en la Edad Moderna» (págs. 23-250), figuran tres capítulos a través de los cuales se ilustra cómo era la sociedad de la Edad Moderna en la que vivían las mujeres letradas y cómo las representaban en sus retratos algunos de los artistas más destacados de esta época.

Primeramente, abre este libro el estudio de Juan POSTIGO VIDAL, denominado «La mujer y el fenómeno de la violencia en la Edad Moderna» (págs. 25-56), en el que trata de presentar con un enfoque novedoso la violencia en la realidad femenina en diversas partes del mundo durante los siglos XVI a XVIII.

Para ello, repasa la situación de las mujeres esclavas africanas, destacando también el surgimiento de otras con notable poder e influencia, como las *signares*. Asimismo, resalta el diferente estatus social de las prostitutas en África (frente a la estigmatizada consideración europea), quienes desarrollaban su labor de manera institucionalizada y con funciones al margen de la sexualidad, que las aproximaba a una «especie de vida conyugal», aunque no dejaba de ser otra forma de abuso hacia ellas (a veces, tildada de manera errónea como *poliandria*). Postigo también aborda la situación de los esclavos en Norteamérica y el Caribe, donde este régimen escondía a mujeres africanas maltratadas, dominadas y vulnerables en concubinato, pero también, sorprendentemente, a varones esclavos africanos sometidos por mujeres blancas, entre otras circunstancias violentas.

Por otro lado, este historiador hace un repaso sobre el encarcelamiento de mujeres por cometer delitos en la Europa moderna (en su sentido histórico), para después avanzar en la historia y viajar hasta los siglos XVIII y XIX en el Virreinato de Nueva Granada, donde el incesto, las agresiones sexuales e incluso el asesinato eran una realidad repetida. Junto a esto, otra situación curiosa de la que habla Postigo es la conexión entre la prostitución (las *meretrici*, en italiano) y las mujeres trabajadoras de las manufacturas textiles desde el XVI, haciendo especial hincapié en diferentes formas de reconversión o «disciplinamiento» de estas profesionales, fenómeno que también trató de llevarse a cabo entre las perseguidas moriscas en territorio español. Para concluir, este estudio termina con la situación de la mujer en los *coffeeshops* en el Imperio Otomano, espacio que solían ocupar los hombres.

En definitiva, el planteamiento de Postigo en este capítulo ofrece una panorámica general amplia de la mujer en la Edad Moderna, incidiendo en situaciones que, en ocasiones, rozaban la marginalidad y la vulnerabilidad sociales.

Por otro lado, Arturo ANSÓN NAVARRO y Javier MARTÍNEZ MOLINA, en su trabajo titulado «El “Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit” (c. 1787-1788), conocida como “la Embajatriz”, una obra inédita del pintor ilustrado Antonio Carnicero Mancio» (págs. 57-93), identifican a la mujer retratada en este cuadro dieciochesco y dan a conocer la autoría de la obra.

Asimismo, ofrecen un seguimiento de los propietarios de la pintura, desde la muerte de la retratada, María del Pilar de Silva y Palafox, en 1835, hasta la actualidad, que se conserva en una destacada colección particular de Madrid, dibujando de este modo la genealogía que el propio cuadro ha construido en el devenir de los tiempos.

En cuanto a la mujer que se retrata, Anson y Martínez precisan que se trata de María del Pilar de Silva y Palafox (1766-1835), condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit, conocida como «la Embajatriz». Para identificarla, estos autores parten de detalles que la propia obra ofrece y que son fundamentales para la investigación:

por un lado, la vestimenta, propia de la alta nobleza española, «a la última moda de París», y el peinado, que restringe la cronología de la pieza entre 1785 y 1790; y, por otro, la banda de la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa que porta la retratada que, junto a las fechas en las que se hicieron entrega de ellas, desde 1792 hasta 1808, limitan nuevamente su datación; y, por último, el listado de damas que recibieron este galardón, vinculado a las características de edad y de fisonomía de la mujer del cuadro permiten identificar a este personaje, del cual ofrecen su biografía.

El capítulo concluye con un minucioso estudio artístico en el que se destacan los aspectos más representativos del retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, como la composición, la técnica o la indumentaria (el vestido, el *bouquet* prendido, la banda, el peinado...), entre otros. Además, se señalan las características más importantes que permiten justificar la atribución de este cuadro sin firma al pintor ilustrado Antonio Carnicero Mancio, entre ellas, la «manera de estar modelada la figura», el peinado cardado y el motivo floral prendido en el vestido, presentes en otras obras de este mismo autor, coetáneas en el tiempo.

En definitiva, este trabajo permite dar a conocer la representación pictórica de una mujer letrada de fines del XVIII de gran relevancia en la sociedad dieciochesca y de la que se tiene constancia, también, de su intervención escrita en la Junta de Damas de Honor y Mérito, aspecto con el que conecta con el trabajo de Vázquez Balonga de la segunda sección de este monográfico (*vid. infra*).

Por último, Javier MARTÍNEZ MOLINA y Arturo ANSÓN NAVARRO, en el capítulo titulado «Sensibilidad, realismo y moda en los retratos femeninos de Goya del periodo ilustrado (1783-1808)» (págs. 95-250), ofrecen una panorámica general de la retratística femenina de Goya de la época de la Ilustración.

Tal y como indican estos investigadores, Francisco de Goya y Lucientes llegó a convertirse en el retratista por excelencia de la mujer en la España de las Luces. Sus retratos femeninos, directos, espontáneos y naturales, captaron de una manera realmente magistral tanto la personalidad y la fisonomía de las retratadas como la moda femenina imperante y sus gustos personales. El pintor aragonés empleaba para ello una técnica muy moderna y particular, caracterizada por la soltura y la rapidez de la pincelada, un modelado excepcional, una rica paleta de colores y un dominio soberbio de la luz y de las texturas en telas, muebles y joyas.

En este extenso estudio se aborda específicamente esa faceta de retratista de lo femenino en la España ilustrada, desde su misma introducción como pintor de retratos de las élites sociales, avanzada ya la década de 1780, hasta la terrible ruptura que supuso el estallido de la Guerra de la Independencia en 1808.

Para llevar a cabo este análisis, se toma como referencia fundamental la indumentaria femenina y su evolución, pero también aquellos retratos a través de los cuales se puede reconstruir la progresiva evolución de su concepción del género del retrato y de su propia técnica pictórica, paulatinamente más singular y rupturista. Muchos de esos retratos femeninos se estudian en profundidad, aportando datos e interpretaciones novedosas que abren nuevas perspectivas de análisis y valoración, desmontando en

ciertos casos cuestionamientos de autoría o desatribuciones arbitrarias e inconsistentes. Además, se dan a conocer en primicia dos de ellos que habían permanecido inéditos u olvidados, a pesar de su excelente calidad.

En la segunda sección de este monográfico, titulado «Lengua y expresión femenina a través de la documentación (siglos XVIII-XX)» (págs. 251-395), se recogen las principales aportaciones que de carácter filológico tuvieron lugar en las citadas jornadas de 2024, siguiendo, para ello, una ordenación de carácter cronológico.

En primer lugar, el artículo de Sonia ALMAU ALMAU, titulado «Mujeres que escriben al otro lado del Atlántico: Las cartas de “La Pardo” (1700-1769)» (págs. 253-283), tiene como objetivo hacer visibles a ciertos personajes femeninos de Ultramar que utilizaron la pluma con finalidades muy diversas, y cuya obra escrita nos puede servir para reconstruir la historia de un modo más fidedigno.

Al principio, la autora menciona brevemente a algunas mujeres letradas destacadas de la América colonial que defendieron el derecho de la mujer al conocimiento y a la cultura, que participaron en movimientos religiosos o independentistas, y que, en definitiva, ejercieron cierta influencia con su producción escrita. No obstante, el trabajo de Almau Almau se centra en el estudio de algunas de las cartas conservadas en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile que Isabel Eduarda Pardo de Figueroa y Luján-Sigoney, Sotomayor y Vázquez de Acuña (1700-1769), apodada «La Pardo» y perteneciente a una clase social y económicamente acomodada, envió a dos de sus hijos desde Santiago de Chile. Estas misivas del siglo XVIII, al pertenecer al ámbito privado, se alejan de los formalismos de otros géneros y nos ofrecen una imagen más fiel y sincera de las preocupaciones diarias de la mujer, entre las que destacan la salud, la educación de los hijos y la economía doméstica.

El trabajo se divide en un doble análisis: uno lingüístico, que estudia los rasgos más significativos en los niveles ortográfico, fonético, morfosintáctico y léxico; y otro temático, que recopila los asuntos principales tratados en estas misivas. Desde un punto de vista general, el análisis de las cartas de Isabel Pardo de Figueroa, además de ofrecer una ventana a la vida cotidiana de una mujer de élite en la América colonial, también proporciona valiosa información sobre las características lingüísticas del español hablado y escrito en Chile por mujeres letradas del siglo XVIII, entre las que destacan ciertas inconsistencias ortográficas, algunos fenómenos fonéticos y gramaticales destacables y ciertos usos léxico-semánticos de la época.

El segundo de los capítulos aquí recogidos, titulado «Aproximación lingüística a la correspondencia femenina aragonesa del siglo XVIII: el caso de M.^a Francisca Ric y Pueyo (1746-1819)» (págs. 285-310), de Demelsa ORTIZ CRUZ, trata de poner en valor en su contexto social la figura de la que fuera la priora vitalicia del Real Monasterio de Sigüenza (de quien se conserva, además, un retrato de fray Manuel Bayeu), así como también se intenta ofrecer una panorámica general de su forma de escribir más personal.

Tras un breve estado de la cuestión, en el que se destaca la ausencia previa a estudios de género centrados en documentación femenina aragonesa, se realiza una aproximación

histórico-artística de este personaje, gran olvidada de la historia de Aragón, pero de relevancia para el devenir del citado monasterio de Sigena.

Desde un punto de vista documental, el corpus de partida para el posterior estudio lingüístico es de carácter unitario, pues está constituido por una docena de cartas escritas por M.^a Francisca desde Sigena, datadas entre 1785 y 1796, a sus familiares más cercanos, especialmente a su hermana Joaquina. En ellas, además, se tratan temas y preocupaciones cotidianas, como el estado de salud o aspectos rutinarios de la vida en el monasterio.

En cuanto al estudio lingüístico, se presenta como una aproximación a todos los planos de análisis, esto es, el nivel ortográfico, el fonético, el morfosintáctico y el léxico-semántico. En cada uno de ellos, se presenta con rigor científico los aspectos más reseñables de cada uno de estos ámbitos. Entre ellos, podemos destacar algunas tendencias escriturarias de la Ric, como es el uso de *np/nb*, o la ausencia del empleo de la tilde, propia de la época dieciochesca. Desde un punto de vista fonético, se analizan algunos rasgos que se justifican por la manifestación de la oralidad en la escritura (como sucede en «ya le dicho» ‘ya le he dicho’). En lo que se refiere a la morfosintaxis, conviene recordar la tendencia marcada a la anteposición del artículo con el antropónimo o la ausencia de conjunción completiva en determinados fragmentos textuales. Y, finalmente, desde una perspectiva léxico-semántica, se ofrece una muestra de la riqueza de los vocablos utilizados por nuestra *escriptora*, para lo cual se analiza tres términos (*cotilla*, *petimetra* y *quina*).

Con todo ello, se aporta una panorámica lingüística completa sobre M.^a Francisca Ric y Pueyo con la que se revaloriza su prosa y se resalta la necesidad de continuar con el análisis de este tipo de escritos por mujeres aragonesas.

El tercer estudio de esta segunda sección se titula «Embarazo y parto en documentación de elaboración femenina de los siglos XVIII y XIX en el corpus CODEA» (págs. 311-339). Redactado por Belén ALMEIDA CABREJAS y Jiayu LI, constituye una aportación de gran valor para la lexicografía y los estudios lingüísticos de género, porque, además de enriquecer nuestro conocimiento sobre el léxico del español en los siglos XVIII y XIX en el ámbito de la medicina femenina, trata de aspectos cruciales de la vida y de la salud de las mujeres a partir de las palabras que ellas mismas usan en sus cartas.

En este trabajo, las autoras demuestran cómo el léxico relacionado con el embarazo, el parto y el puerperio que se utiliza en cartas particulares escritas por mujeres difiere significativamente del que se encuentra en manuales médicos o en la tradición lexicográfica de la época, y pone de manifiesto una riqueza léxica que aflora en contextos más íntimos.

A través del análisis de documentos volcados en la base de datos del proyecto *Letradas: corpus de textos escritos por mujeres en España (1400-1900)* y de documentos escogidos del corpus CODEA+ 2022, las autoras plasman una gran variedad de términos y expresiones de esta época relacionados con el tema estudiado. Así, clasifican el vocabulario por ámbitos (fecundidad, menstruación, embarazo, parto, puerperio y recuperación) y, para cada término o expresión identificada, proporcionan un segmento de la carta donde se encuentra, referencias a su presencia en diccionarios previos y

coetáneos, y su aparición en corpus como *CORDE* y *CODEA*. Esta exhaustividad permite documentar usos y acepciones que a menudo no se encuentran en la tradición lexicográfica o que aparecen tardíamente en ella, como es el caso de la expresión *buen achaque* para referirse al embarazo, o el uso del propio término *embarazo* en su sentido moderno.

En resumen, el análisis que hacen Almeida y Li sobre el léxico relacionado con el embarazo y el parto arroja luz sobre el pasado y sienta las bases para futuras investigaciones, pues subraya la importancia de la escritura femenina como un reflejo más fiel del habla de la época en temas de gran relevancia para la mujer como son la salud y la enfermedad.

A continuación, figura el artículo de Delfina VÁZQUEZ BALONGA, «Escritura y participación en la correspondencia femenina de la Junta de Damas de Honor y Mérito (siglo XIX)» (págs. 341-356), una contribución muy valiosa para la historia de la escritura, y significativa también para visibilizar la participación femenina en época decimonónica.

Al analizar las cartas del siglo XIX de la Junta de Damas de Honor y Mérito, una de las asociaciones filantrópicas más relevantes de la España decimonónica que todavía perdura hoy, Vázquez Balonga no solo profundiza en la gestión y en las actividades de esta institución, sino que, lo que es más interesante para nuestra disciplina, explora la variación lingüística presente en estos documentos, influenciada por la tipología documental y el nivel sociocultural de las escribientes. La autora evidencia cómo estos materiales, tradicionalmente estudiados desde una perspectiva histórica o social, son también una fuente significativa para la historia de la lengua.

La investigación se focaliza en un corpus de 40 cartas emitidas por mujeres entre 1800 y 1835; incluye correspondencia entre socias, remitentes externas e incluso anotaciones marginales de mano femenina. Esta selección permite a la autora mostrar los diferentes niveles de participación femenina en la escritura de cartas, entre las que se hallan: emisoras con delegación gráfica, emisoras con delegación gráfica y firma propia, y emisoras con escritura y firma propias. Este análisis es fundamental para comprender la alfabetización de las mujeres de la época, y muestra que incluso aquellas con menor nivel sociocultural podían participar en la comunicación escrita, a menudo delegando la escritura pero manteniendo el control sobre el contenido.

La inclusión de ejemplos concretos de cada tipo de participación, con menciones a mujeres notables de la aristocracia y la burguesía que fueron miembros activas de la Junta, enriquece el estudio y proporciona un contexto biográfico valioso. Además, el artículo señala el léxico específico relacionado con la actividad benéfico-asistencial (sus cargos y funciones, entre otros), y con la infancia, la salud y el estado de los niños, lo que ofrece una visión de la lengua utilizada en la gestión diaria de estas instituciones y las preocupaciones de las mujeres involucradas. El análisis de usos como *carcelera* o la expresión «por devoción» contribuye a una comprensión más certera del léxico usado por este tipo de instituciones y de las realidades sociales que reflejaba.

Por su parte, Sergio ALCÁZAR RUIZ, Alejandro PARDO ELVIRA y Alicia SÁNCHEZ DíEZ, en el capítulo «Análisis y tratamiento documental de la revista ilustrada *Mujer* (1931). Un escenario para la expresión femenina» (págs. 357-369), llevan a cabo un completo análisis de la revista *Mujer*, editada en España durante la Segunda República. Esta publicación, que se titulaba *dedicada exclusivamente a la mujer*, buscaba ser una plataforma para la difusión de las ideas feministas del momento.

El estudio de la revista se centra en la figura femenina como productora y receptora de información, y, para ello, los autores realizan un análisis cuantitativo, cualitativo y formal a través de una base de datos donde sistematizan los resultados extraídos de la lectura e inventariado de artículos, fotografías y anuncios. En este trabajo se examinan dos secciones en particular: *La mujer y su cuidado* y *La mujer en el arte*.

La primera, *La mujer y su cuidado*, escrita por una autora anónima bajo el seudónimo «Vidavella», parecía estar concebida para tratar temas de salud e higiene femenina, pero, en realidad, se limitaba a ofrecer consejos de belleza, estética y cosmética. En estos artículos, se critican los comportamientos y pensamientos femeninos, reduciendo a las mujeres a objetos que deben ser cuidados. El lenguaje utilizado es pseudocientífico y presiona a las mujeres a una constante revisión de sus cuerpos, en donde cualquier imperfección es interpretada como una «deformación». En contraste, los autores nos muestran *La mujer en el arte*, escrita por Margarita Nelken, crítica de arte y diputada. Esta sección, que utilizaba un lenguaje literario, no se centraba en la mujer como artista, sino en la representación de la figura femenina en obras artísticas.

A pesar de su intento de ser una plataforma feminista, los autores nos revelan cómo la revista estaba impregnada de machismo social. Los pies de foto de los artículos a menudo se centraban en la belleza de las mujeres, incluso cuando no era relevante para el tema, y la publicidad también perpetuaba estereotipos. En conclusión, los investigadores nos hacen ver que la revista *Mujer* presentaba una dualidad: por un lado, contenía textos escritos por mujeres que criticaban injusticias y reclamaban derechos, reflejando una sociedad de mujeres comprometidas con el cambio. Por otro, la línea editorial, la publicidad y algunos artículos perpetuaban el *statu quo*, y presentaban a las mujeres como seres superficiales preocupadas por su belleza y limitadas al ámbito doméstico.

Por último, Alicia SÁNCHEZ DíEZ, Alejandro PARDO ELVIRA y Sergio ALCÁZAR RUIZ, en su estudio titulado «Análisis documental y estudio de tarjetas postales del Archivo Lázaro-Florido. Un tipo documental funcional para la comunicación breve entre mujeres de la alta sociedad de principios del siglo XX» (págs. 371-395), acometen un interesante análisis de las tarjetas postales escritas por mujeres (en comparación, en algunas ocasiones, con las de algunos hombres) depositados en el Archivo Lázaro-Florido, todas ellas pertenecientes a las primeras décadas del pasado siglo XX.

Tras un repaso sobre los orígenes y el contexto histórico en el que este género postal surge, nos ofrecen una aproximación biográfica a los miembros fundamentales de la familia Lázaro-Florido que permite conocer a las autoras principales que escriben los textos que a continuación se estudian.

En el análisis que de este tipo de textos se ofrece, se desprende que algunas de sus principales características condicionan el tipo de escritura. Tal es el caso del limitado espacio para la escritura, restringido, además, por la presencia de ilustraciones (lo que justifica la brevedad de sus textos) y la ausencia de sobre (que impide la verdadera libertad de expresión). Por otro lado, como género funcional, destaca que se empleen habitualmente para hacer alusión a la recepción de otras postales o cartas, a planes de viaje o nuevos destinos y también que se haga explícito la relación social que se mantiene gracias a este tipo de correspondencia.

Junto a esto, el vínculo texto-imagen resulta en gran medida evidente, a veces por conexiones más personales (hechos compartidos por las interlocutoras, que justifican la elección de esa postal ilustrada), otras relacionadas con el propio itinerario de sus viajes.

Por último, los autores de este capítulo nos ofrecen datos estadísticos sobre la participación femenina y masculina, y sobre las temáticas iconográficas de las ilustraciones elegidas, que permiten comprobar las tendencias más destacadas de este corpus documental del Lázaro-Florido.

En fin, con las aportaciones aquí recopiladas, esperamos que los lectores se encuentren con una completa panorámica en clave de género de los siglos XVIII (a veces, con alusiones anteriores) al XX, de manera que poco a poco se sepa más de la forma de ser, estar, representarse y expresarse de mujeres, ilustres algunas, anónimas otras, pero todas ellas de interés para conocer la realidad femenina pasada, presente y futura.

BIBLIOGRAFÍA

- Autoridades* = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2002 [1726-1739]): *Diccionario de Autoridades* (3 vols.) [en línea]: <http://buscon.rae.es/ntlle/> (consulta: hasta el 15/09/2025).
- DLE* = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. (versión 23.8) [en línea]: <https://dle.rae.es> (consulta: hasta el 15/09/2025).
- DRAE* = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*, 22.^a edición [en línea]: <https://www.rae.es/drae2001/> (consulta: hasta el 15/09/2025).
- NTLLE* = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [en línea]: <http://buscon.rae.es/ntlle/> (consulta: hasta el 15/09/2025).
- Terreros = TERREROS Y PANDO, Esteban de (1987 [1786-1793]): *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (4 vols.), Madrid, Arco/Libros.



Sección I

*Contexto histórico-artístico de las mujeres
en la Edad Moderna*

LA MUJER Y EL FENÓMENO DE LA VIOLENCIA EN LA EDAD MODERNA

JUAN POSTIGO VIDAL^{*}
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El presente capítulo tiene como objetivo reseñar y dar a conocer algunos de los trabajos de interés que en los últimos tiempos se han realizado sobre la cuestión de la violencia en relación con la historia de las mujeres en la Edad Moderna. Con la idea de realizar un acercamiento hacia enfoques globalizadores y recurriendo al análisis comparativo de situaciones y escenarios, se abordan aquí diversas formas de violencia hacia las mujeres que tuvieron lugar en diferentes lugares del mundo entre los siglos XVI y XVIII: la costa atlántica africana en los tiempos de las primeras interacciones con los europeos; el mundo esclavista del Caribe y Norteamérica durante el ejercicio colonial británico; los abusos sexuales en el Virreinato de Nueva Granada; el mundo de la prostitución florentina en el Renacimiento; los delitos perpetrados por mujeres en Europa; y la relación que las mujeres mantuvieron con el café y los *coffeehouses* (espacios exclusivos de hombres) en el Imperio Otomano.

PALABRAS CLAVE

Edad Moderna, globalización, hibridismo cultural, historia de las mujeres, violencia.

ABSTRACT

The purpose of this chapter is to review and present some of the interesting works that have been carried out recently on the issue of violence in relation to the history of women in the Early Modern Age. With the intention of approaching globalizing views and resorting to the comparative analysis of situations and scenarios, various forms of violence against women that took place in different parts of the world between the 16th and 18th centuries are addressed here: the African Atlantic coast at the time of the first interactions with the Europeans; the slave world of the Caribbean and North America during the British colonial exercise; sexual abuse in the Viceroyalty of Nueva Granada; the world of Florentine prostitution in the Renaissance; crimes committed by women in Europe; and the relationship that women had with coffee and coffeehouses (spaces exclusively for men) in the Ottoman Empire.

KEYWORDS

Early Modern Age, globalization, Cultural hybridity, history of women, violence.

^{*} jpostigo@unizar.es. Doctor en Historia (Universidad de Zaragoza, 2014) con una tesis sobre la vida cotidiana y la cultura material durante la época del Barroco. Es autor de los siguientes libros: *La vida fragmentada. Experiencias y tensiones cotidianas en Zaragoza (siglos XVII y XVIII)* (Institución «Fernando el Católico», 2015); *El paisaje y las hormigas. Sexualidad, violencia y desorden social en Zaragoza (1600-1800)* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018); *Ensayos sobre el poder y sus resistencias en la historia universal* (Institución «Fernando el Católico», 2020); y *Lugares de sabios. Bibliotecas privadas y ambientes de lectura en el Barroco* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021).

1. INTRODUCCIÓN

En un reciente estudio sobre la violencia hacia las mujeres, la socióloga Consuelo Corradi (2020 [2016])¹ ha recordado que la apelación a la cuestión de género no ofrece ninguna respuesta definitiva al porqué de esa violencia. El sentimiento masculino de poder y la reivindicación del rol dominante más tradicional –el patriarcado– ejercen, por su parte, una influencia a tener en cuenta, si bien es igualmente cierto que, tal y como vemos día a día en nuestras sociedades, las crecientes tasas de emancipación femenina en todas las esferas de la vida no conllevan el aplacamiento de las violencias machistas. La violencia sexual, como la violencia «como expresión de poder» u otras, son variables de un fenómeno amplio que no acaban de responder, por tanto, ante la lógica de un patrón cultural o psicológico universal, sino que, al contrario, evidencian de manera abrumadora las dinámicas diversas que entran aquí en juego.

Dentro del ámbito de la historia no podemos sino partir de las mismas premisas de las que parten los sociólogos: en el pasado no existió una única violencia contra las mujeres (y, en consecuencia, no tiene sentido que pretendamos rastrear en ese pasado una razón aislada que nos lleve a comprender *toda* la ejecución de las formas de violencia existentes). Pero sí que aspiramos, en cambio, a comprender con cierto grado de detalle los patrones culturales y las estructuras sociales que permitieron, en cada época y en cada contexto, el desencadenamiento de formas repetidas de violencia. El aluvión de aportaciones historiográficas relacionado con la violencia contra las mujeres de las que estamos siendo testigos en los últimos años debe, por supuesto, ponerse en relación con la preocupación que nuestro entorno social inmediato muestra por entender mejor esta lacra, que no acertamos a combatir de forma definitiva. Para los siglos de la Edad Moderna, se asume la existencia de un plano evidente de «violencia simbólica», tal y como lo planteó Pierre Bourdieu (2006 [1998]); una noción esta que ha sido acertadamente contemplada en la mayoría de estos trabajos cuando se entiende que la dominancia de los hombres se manifestó entonces a través de la construcción ideológica vinculada a lo femenino (la mujer era transformada en un «bien simbólico»).

Hace ya años que Sherill Cohen (1992), en un importante estudio sobre los asilos y refugios de mujeres en el Renacimiento, se apoyó en el trabajo de otro sociólogo, Edwin M. Schur (1984), para comprender el mecanismo ideológico que motivó la creación de aquellos espacios comunales. Schur (1984: 125) no hacía sino redundar en una máxima bien conocida: «los grupos sociales poderosos crean desvíos mediante el establecimiento de reglas cuya infracción constituye un desvío»; y Cohen (1992: 83) la aprovechó para llegar a la conclusión de que las normas, poniendo el foco en el comportamiento de las mujeres, hacían de estas sujetos implícitamente desviados y problemáticos: «En las sociedades occidentales modernas se dio un alto valor al control sobre la reproducción de las mujeres, y este estaba basado en el control masculino de la propiedad, llegándose a concebir prescripciones normativas para regular el comportamiento sexual, doméstico y

¹ Consúltase, especialmente, el capítulo quinto de este trabajo de Corradi (2020 [2016]: 127-148), titulado «Microsociología de la violencia contra las mujeres».

económico de las mujeres». En otras palabras, lo que podría afirmarse es que, en cierto modo, al menos parte de la violencia vertida contra las mujeres durante la modernidad tuvo que ver con la construcción de determinadas expectativas previas en relación con la conducta cotidiana de las mujeres. De ahí que la mujer apareciese retratada tantas veces como un «sujeto problemático» (al no poder o no querer cumplir siempre con esas expectativas), y de ahí también que fuesen ideados espacios físicos concretos pensados para todas aquellas que no encajasen con los estándares de conducta preestablecidos.

La evolución de los estudios en historia, con la consiguiente consulta de diferentes tipos de fuentes capaces de trascender las visiones oficiales, han permitido además arrojar una visión de las mujeres que va mucho más allá de la proclamada a través de la pluma de los moralistas. Al menos, cabría añadir que ante la visión posmoderna ya tradicional (una historia basada en lo discursivo y en los preceptos y normas emanados del control), hoy somos capaces de ver la vida cotidiana de las mujeres «a ras de suelo», comprobando de paso que, en un mundo de violencia y fuerzas opresoras, las mujeres no siempre optaron por un modo de actuación sumiso y dócil. Por ejemplo, los espacios del convento y de lo doméstico (configurados como plataformas acotadas para la supervisión de las mujeres), eventualmente fueron transformados en entornos donde el desarrollo personal y el éxito social pudieron tener lugar. Muchas de las mujeres poderosas que hoy son objeto de tanto interés historiográfico utilizaron a su favor esta clase de imposiciones, y es así como desarrollaron su liderazgo, su patrocinio y su influencia intelectual.

Y lo mismo podríamos aducir si nos referimos a la reacción de las mujeres ante el fenómeno de la violencia más «física». De nuevo, la idea de la mujer plenamente sometida y en una permanente actitud de retrainamiento frente a los mandatos externos, no responde más que a una concepción arquetípica del tema, que deberíamos asociar más a la «teoría» que a la «práctica». Cada vez son más los estudiosos que aseguran que aquella dicotomía entre lo *femenino* y lo *masculino*, donde lo femenino queda asociado a lo doméstico, lo íntimo y lo familiar, y lo masculino a lo público, lo social y lo político (con todo lo que ello supone), resulta excesivamente maniquea y, hasta cierto punto, precipitada para los siglos de la Edad Moderna. Trabajos recientes sobre el tema nos recuerdan que los primeros estudios que se realizaron sobre la historia del crimen ni siquiera planteaban la posibilidad de que pudiese haber mujeres criminales. Sin embargo, hoy empiezan a abundar las investigaciones sobre el delito femenino y la elaboración de complejas bases de datos posibilita el planteamiento de hipótesis originales. En este sentido, las historiadoras Manon van der Heijden, Marion Pluskota y Sanne Muurling (2020: 41) afirman que el delito y la violencia perpetrada por las mujeres en la Edad Moderna dependió del contexto social y económico en el que se desenvolvían cotidianamente, y que estas incurrieron además en las mismas ilegalidades que los hombres (más allá del cliché del infanticidio, la prostitución y la brujería como faltas exclusivas de la mujer).

Según estos nuevos enfoques, aspectos como el honor, la religión y las normas patriarcales, empezarían a estar quedando atrás a la hora de entender la dialéctica de la delincuencia y la violencia femenina, en sustitución de otros factores más asociados a la

realidad socioeconómica de cada caso (como la pobreza, por ejemplo, o la marginalidad). O, dicho de otro modo, la cuestión simbólica, posmoderna, el llamado «giro cultural» basado en discursos, percepciones, representaciones y narrativas, volvería también en este ámbito de estudio a revisarse para empezar a analizar en profundidad estudios de caso desde otras ópticas. No podemos evitar traer ahora a colación el planteamiento defendido recientemente por la historiadora Lynn Hunt (2022 [2014]), que ha tratado extensamente sobre las críticas a los enfoques culturalistas,

acusados de ignorar la política y de politizar sus estudios, de no prestar suficiente atención a la acción de los humanos y demasiada a la acción de individuos demasiado singulares, de atribuir demasiado a las palabras en general y no lo suficiente a las palabras concretas en tipos específicos de documentos sociales, económicos y políticos (Hunt, 2022 [2014]: 115).

Pues bien, según Hunt (2022 [2014]: 90) ante la creciente desconfianza manifestada hacia el posmodernismo y los enfoques culturales, y dado que los antiguos paradigmas historiográficos ya han dejado de acaparar una atención académica a escala universal, los nuevos modos de hacer historia requieren poner el foco sobre otro paraguas epistemológico (quién sabe si nuevo paradigma), muy centrado además en la historia de las mujeres: el estudio de la globalización.

A pesar de la duda ocasional que se ha planteado sobre la mayor o menor idoneidad del concepto conocido como *hibridismo cultural*², no puede negarse el gran interés que suscitan hoy las historias comparadas de grupos e individuos –de mujeres, en nuestro caso– pertenecientes a contextos culturales diversos dentro de un mundo *global*. Para investigadoras como Mary Louis Pratt (1992: 228), la costa occidental africana fue durante la época moderna una «zona de contacto», un espacio intercultural donde, por efecto de ese diálogo entre civilizaciones, la realidad de las mujeres adquirió una nueva personalidad. Visto de este modo, las «mujeres de los márgenes» (Davis, 1999 [1995]) que encontramos más allá de las fuentes oficiales no dejan de aparecer. Desde las décadas de los 70 y de los 80 –en que fueron elaborados los primeros grandes estudios sobre la historia de la mujer en África–, se ha ido asumiendo poco a poco que las poblaciones africanas de la Edad Moderna adoptaron durante la modernidad un rol mucho más activo en el engranaje globalizador del mundo atlántico de lo que se ha creído. Y una vez más, las mujeres, como blanco de la violencia en sus más variadas formas, tuvieron que encontrar la manera de reconducir sus vidas y de lograr que la realidad trabajase a su favor [fig. 1].

² Citando a Young (1994), Peter Burke (2010: 105) afirmaba en su ya clásico ensayo sobre el tema lo siguiente: «Hibridismo es un término escurridizo y ambiguo, literal y metafórico a la vez, descriptivo y explicativo [...] Hibridismo evoca a un observador externo que estudia las culturas como si se tratara de la naturaleza y a los productos de la acción humana de individuos y grupos como si fueran especímenes botánicos». Previamente, Carolyn Dean y Dana Leibsohn (2003: 35) ya habían llamado la atención sobre el hecho de que el *hibridismo* como noción teórica podía contribuir a la fabricación de conceptos demasiado «homogéneos» y, de ese modo, incurrir en la creación de nuevos clichés y estereotipos.



Fig. 1. Albert Eckhout, «Mujer africana» (1641).

2. MUJERES AFRICANAS ANTE LA INTERCULTURALIDAD ATLÁNTICA

Aunque la esclavitud fue un fenómeno presente en las sociedades europeas y africanas durante la Edad Media, no cabe duda de que fue en los tiempos modernos cuando este sistema alcanzó una importancia decisiva. Es cierto que los archipiélagos de las Canarias y Madeira se dedicaron al cultivo del azúcar en el siglo XV, después de que ya se hubiese «practicado» esa misma actividad previamente en otras islas del Mediterráneo; pero como en todo el norte de África ya existía una profunda tradición de intercambio y tráfico de esclavos que afectaba a toda clase de sociedades, los portugueses, primero, y el resto de europeos que participaron en este negocio, después, no tuvieron demasiados problemas de tipo moral o ético antes de emprender su espectacular política esclavista a escala global. De modo muy general, podría afirmarse que el factor que posibilitó semejante transferencia de contingentes humanos por el mundo (hablamos de 12,5 millones de africanos esclavizados y enviados a las Américas antes de la década de los 60 del siglo XIX) estuvo relacionado con el cambio en el uso de los esclavos por parte de sus amos: la tendencia general nos dice que pasaron de ser sirvientes domésticos a trabajadores en grandes extensiones agrícolas.

Partiendo de estas primeras consideraciones, debe darse por hecho que el fenómeno de la esclavitud, tal y como se produjo en el nuevo ámbito globalizador que se abría, no afectó exclusivamente a aquellos individuos que se vieron obligados a abandonar sus lugares de origen para pasar a trabajar en islas remotas de América. Las mujeres, que son quienes merecen nuestra atención aquí, experimentaron también cambios y trastornos vitales fundamentales desde el principio del proceso al que nos referimos. Atendiendo a lo ocurrido a lo largo de toda la costa atlántica africana, los historiadores Mariana P. Candido y Adam Jones (2019: 77) han recordado que casi todas aquellas poblaciones litorales pasaron a tener una considerable mayoría de mujeres cuando sus compañeros empezaron a embarcarse de forma masiva en dirección al Nuevo Mundo; de ahí que los centros costeros más importantes puedan interpretarse, de hecho, como «zonas de mujeres» [fig. 2].



Fig. 2. Willem van Mieris, «Una mujer africana» (1710-1715).

La consecuencia más inmediata de esta realidad tuvo que ver con la palpable descompensación de género que hubo en aquella región. Pero a este hecho habría que sumarle el enorme impacto social que tuvo que suponer la llegada de asentamientos comerciales y militares europeos (de mayoría masculina) a aquellas mismas zonas costeras. Algunos ejemplos importantes, como lo fueron el fuerte británico de Anomabo, el castillo de Cape Coast –sede de la British Company of Merchant Trading to Africa–, o el castillo de São Jorge da Mina –que llegaría a ser cuartel general de la Compañía de Indias Occidentales holandesa–, actuaron claramente como espacios de «interculturalidad». En estos lugares los mayores de las familias locales comenzaron a casar a sus hijas o a sus esclavas con los europeos que residían en aquellos centros con la intención de obtener así tratos comerciales de favor y protección militar contra posibles enemigos en la zona. Y, por su parte, las mujeres africanas que llegaron a casarse con europeos obtuvieron (en principio) el apoyo del mundo del «fuerte» o de la «estación», una especie de nuevo estatus que pudo permitirles el acceso a recursos de ayuda y mediación ante eventuales problemas dentro de sus comunidades de origen.

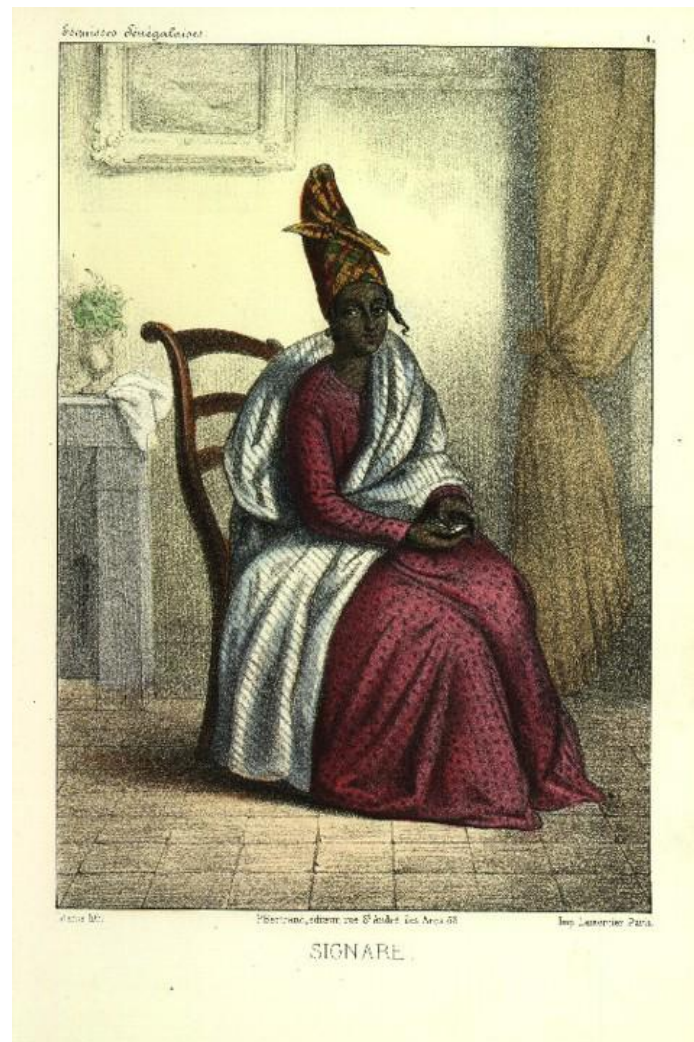


Fig. 3. Retrato de una signare. David Boilat, «Esquisses senegalaises de l'abbé» (1853).

Se ha constatado que hubo mujeres africanas que utilizaron con perspicacia las posibilidades que este «capital relacional» europeo les podía brindar. Natalie Everts (2019: 154) ha trabajado con testimonios de mujeres africanas procedentes de la costa noroccidental del continente que, durante el siglo XVIII, hicieron uso de sus conexiones en el fuerte para resolver problemas particulares y para medrar socialmente. Por otra parte, es igualmente notorio el hecho de que la prosperidad económica alcanzada por las mujeres emparentadas con los europeos (una prosperidad que pudo materializarse a través de la realización de fundaciones o de la posesión de casas, tierras o también de objetos muebles) parece que llegó a despertar la envidia de otros miembros de sus clanes de origen; y todo ello en unas sociedades, conviene no olvidarlo, en las que las mujeres llegaron muchas veces a ostentar cargos de responsabilidad elevados y niveles tanto económicos como sociales preeminentes. La historiadora Colleen E. Kriger (2019: 80) ha seguido los pasos de una de estas mujeres con poder –*signares* [fig. 3], en la región del litoral atlántico africano–, la conocida como Madam Esperance (1675-1707), que mantuvo rasgos culturales propios y adoptó otros nuevos tras haber enviudado de un europeo y haber pasado una parte de su vida en Londres. El resultado fue una suerte de «hibridismo cultural» que se manifestaría en códigos de vestimenta y de comportamiento a medio camino de lo africano, lo europeo y lo asiático.

El intrusismo europeo dentro del escenario litoral africano dio como resultado la creación de nuevos espacios interculturales. Quizás uno de los más llamativos lo constituya James Island (actual isla Kunta Kinteh, cerca de la desembocadura del río Gambia). Tomada por manos inglesas en 1661, James Island se desarrolló como centro de comercio intercontinental, especialmente después de 1677, cuando la nuevamente formada Royal African Company (RAC) estableció allí una estación con dotación de personal y suministros regulares. Al carecer de tierra arable y de una fuente de agua, los hombres de la RAC que vivían en James Island eran dependientes de una variedad de gentes en tierra firme, y es de ese modo como se establecieron pautas de contacto características. Finalmente, llegaron a observarse diferentes tipologías de esclavos dentro de la estación, con sus derechos, obligaciones y espacios de habitación particulares en cada caso: los «esclavos para la venta» eran siempre hombres y recibían un mayor maltrato por parte de sus amos; los «esclavos de compañía», preferiblemente mujeres, contaban con una mayor libertad de movimiento; y los esclavos personales de la RAC podían aspirar a la compra de suministros propios e, incluso, a la alfabetización.

El modo en que las mujeres de cierto estatus económico y social lograron intermediar ante el nuevo panorama multicultural del que hablamos, es un tema que ha despertado igualmente el interés en la historiografía actual. Lorelle Semley (2019: 130) ha estudiado a las comunidades de la elite negra de la isla de Gorea (ubicada frente a las costas de Dakar, en Senegal), donde se incluyeron mujeres mercaderes prominentes y grandes consumidoras de productos de lujo. La historia de Gorea en la época moderna reproduce la realidad vivida en muchos otros lugares de África que cayeron bajo la órbita del dominio europeo. En primer lugar, llegaron los portugueses en el siglo XV, que utilizaron el enclave para enterrar a sus muertos; y, después, en el siglo XVII, los

holandeses establecieron un asentamiento permanente que perduraría hasta que ingleses y franceses iniciasen una competición por el control de la isla durante todo el siglo XVIII. Muchas de las personas de la zona descendían de los *lançados* portugueses, que habían establecido sus puestos comerciales en la costa continental ya en el siglo XV y que habían dado inicio a las relaciones estables con la población local. Sin embargo, en la época del asentamiento francés, la mezcla cultural era ya un hecho indiscutible. Existían africanos libres, mujeres *mulâtre*, europeos y africanos esclavizados, todos viviendo en zonas propias que mostraban un proceso creciente de urbanización (la «village des bambaras», por ejemplo, era un pueblo «esclavo» de la isla). Y también existían poderosas *signares* poseedoras de tierras, casas y esclavos, como fue el caso de Anne Rossignol (1730-1810), que llegó a contar con más de 10 hombres y 23 mujeres y niños en propiedad. Haciendo alusión a los mecanismos que estas mujeres con poder activaban para mantener sus niveles de vida ante la situación de cambio social, Lorelle Semley (2019: 132) sugiere que la renuncia a sus tradiciones e identidades previas eran conductas que podían darse según las circunstancias.

En aquellos años, cuando [Anne Rossignol y su familia] vivieron en Carolina del Sur, mientras Haití luchaba como nueva nación y Gorea estaba intentando mantener un estatus especial en el imperio francés, las mujeres Rossignol lograron reclamar propiedad, esclavos y blanquitud y, aparentemente por lo menos en el caso de la hija, la ciudadanía estadounidense (Semley, 2019: 132).

Los casos de Madam Esperance y de Anne Rossignol nos hablan de mujeres con poder y decisión que, ante la realidad marcada por el influjo europeo en su región, aprovecharon su estatus y lograron medrar socialmente a través del acercamiento cultural con las sociedades extranjeras. El resultado fue la manifestación de una especie de mezcla cultural, como hemos señalado; aunque es cierto que también se dieron otros cambios novedosos. Estas mujeres emparentadas con europeos a menudo viajaron tanto a Europa como a América, ostentando un rango social muy distinto al de la mayoría de los africanos que embarcaban hacia estos lugares. Y no solo eso, sino que, a veces, precisamente para continuar manteniendo su nivel de vida y su posición, decidieron regresar a su patria africana tras haber pasado largas temporadas en el extranjero, donde jamás hubieran podido equipararse a nivel material o simbólico con las elites europeas autóctonas. Este «camino de vuelta», que ofrece a los estudiosos nuevas maneras de interpretar y comprender los procesos de aculturación modernos, sin duda resulta ser una novedad que la historiografía debería seguir repensando. Es posible que la indagación sobre estas curiosas biografías [fig. 4] nos permita comprender mejor realidades tan complejas como la que representa hoy en día la conocida como «Maison des Esclaves», la residencia de la rica *signare* Anna-Nicolas Pépin (1787-1872), que funcionó como punto de desembarco de millones de mujeres y hombres esclavizados en Gorea.



Fig. 4. Retrato de Phillis Wheatley, la primera esclava afroamericana que llegó a ver editados sus escritos. La imagen apareció publicada como frontispicio de sus «Poems on Various Subjects, Religion and Moral» (1773). El autor de la imagen, además, fue posiblemente, Scipio Moorhead, otro esclavo negro.

3. LA «PROSTITUCIÓN INSTITUCIONALIZADA» EN ÁFRICA OCCIDENTAL

Tan pronto como los europeos llegaron a África, existieron mujeres que se prostituyeron poniéndose al servicio de los nuevos colonos. Sin embargo, este hecho comúnmente conocido gracias a los testimonios de los viajeros –que tendían a dejar un registro escrito de todo lo que observaban–, suele ocultar otra realidad distinta que ofrece una dimensión alternativa al panorama de opresión hacia las mujeres que fue propia de la época. Al parecer, existió en la costa atlántica africana, en la zona que hoy corresponde al territorio de Ghana, una institución que proporcionaba servicios sexuales exclusivamente a los hombres africanos. Mediante lo marcado allí por sus costumbres, las esclavas eran compradas, puestas al cuidado de alguien que ya era una «puta» (según la terminología empleada por los viajeros que describen este asunto), y colocadas en exhibición, para lo cual habían sido embadurnadas previamente con caliza o tierra. A continuación, eran encerradas en un cobertizo durante más de una semana y, en ese tiempo, debían acostarse con cualquier hombre que las visitase (Jones, 2019: 77).

Los viajeros aluden también a lo que parecía ser una especie de «ritual de iniciación». Habiéndose teñido la piel de blanco y habiéndose puesto un vestido del mismo color (simbolizando, quizás, la pureza), la mujer prostituta se equiparaba simbólicamente al líder local masculino, que, al subir al trono, recibía exactamente el mismo tratamiento. Es decir, que la prostituta africana evitaba, al menos, el estigma social y era asimilada como un individuo honorable con una posición reconocida dentro de la comunidad. Nada parecido, al menos, a la humillación y desprestigio asociados a la imagen de la «cortesana» europea. Si las apreciaciones de estos viajeros pueden ser tenidas plenamente en consideración, la pregunta que cabría hacerse es por qué la prostituta africana merecía un trato tan opuesto al de la prostituta europea; y aquí, de nuevo, las aportaciones historiográficas recientes nos resultan de interés.

A pesar de la abundancia de mujeres jóvenes en estas regiones, se ha señalado que siguieron existiendo demasiados hombres solteros debido al hecho de que los «hombres grandes» se proclamaban con derecho a poseer un gran número de mujeres bajo sus techos. De ese modo, los varones jóvenes de la comunidad tenían problemas para encontrar pareja. La prostitución, por tanto, y tal y como se planteaba entonces, actuó como una especie de mecanismo de «pacificación» social. Además, se ha llamado igualmente la atención sobre el hecho de que las prostitutas africanas no solían tener demasiados clientes (raramente superaban los doce) y que, además de acostarse con ellos, les ofrecían otra clase de servicios al margen de la sexualidad, como eran cocinar o el mantenimiento, aprovisionamiento y limpieza de la casa. Así pues, el hombre soltero no contrataba en realidad a una prostituta, sino que reproducía una especie de vida conyugal con una esposa contratada. Incluso se ha hablado de un supuesto sistema de poliandria, por el cual una misma mujer actuaría como esposa para varios hombres al mismo tiempo.

Este sistema que acabamos de describir podría ser relacionado con la institución de la «mujer-pueblo» (*hohombe*) que Mary Douglas analizó en su monográfico de 1963, algo después de que los belgas la prohibiesen definitivamente (1947). Según los estudios de

Douglas (1963), la «mujer-pueblo» era adquirida por los hombres de un grupo de edad concreto mediante raptos violentos o mediante transferencia regulada. Al principio, durante los primeros meses, la joven era tratada con respeto; pero, después de un tiempo, recibía a varios «maridos de la casa» que tenían derecho a acostarse con ella (en rotación) dentro de su hogar. De esa forma, los hijos de esas mujeres se convertían en «niños del pueblo». Por lo que puede observarse, la apreciación de Mary Douglas (1963), que retrataba el *hohombe* como una «válvula de escape» ante la presión excesiva del sistema matrimonial, es ciertamente comparable a la que se dio en la costa atlántica africana durante los siglos de la modernidad tal y como lo observaron los viajeros extranjeros. Sin embargo, la tentación de asociar esta práctica institucional con un posible ejercicio de poliandria, en el que la mujer prostituida es respetada en la práctica y aun responsable de la configuración de múltiples núcleos familiares, resulta excesiva. En su lugar, parece que deberíamos hablar aquí de otra forma de abuso hacia las mujeres, las cuales fueron utilizadas de diversas formas con el propósito principal de ofrecer satisfacción sexual y estabilidad emocional a los hombres de la comunidad.

4. ABUSO Y DESVIACIÓN DE LOS ROLES SEXUALES EN NORTEAMÉRICA Y EL CARIBE EN LA ÉPOCA DE LA ESCLAVITUD

Tras el establecimiento de los primeros grandes asentamientos permanentes de carácter colonial en Norteamérica, y conforme el flujo del contingente de esclavos se iba haciendo más y más importante, las relaciones sexuales interraciales se fueron haciendo allí muy frecuentes (Berry y Harris, 2018: 122). La práctica del concubinato se aceptó públicamente y llegó a ejercerse en todas partes, tanto en las ciudades como en el campo. Los hombres propietarios de esclavos solían emplear a las jóvenes escogidas como sirvientas para la casa, y estas, que ofrecían su sexualidad al amo siempre que este quisiese tomarla, convivían con el resto de la familia y participaban en la cotidianidad de la plantación. Las «criadas» accedían muchas veces a una educación letrada (algo absolutamente impensable para el resto de esclavos) y, en cierto modo, se exigía de ellas un refinamiento «a la europea»: su indumentaria, las maneras en que se expresaban... debían reproducir patrones occidentales. Incluso es sabido que los propietarios escogían como criadas-concubinas a jóvenes con rasgos físicos similares a los de las mujeres europeas. En la América del siglo XVIII, la piel blanca era un símbolo de estatus y un signo de belleza (Stevenson, 2018: 54).

La mayoría de las mujeres que se encontraron bajo esta situación optaron por soportar en silencio los maltratos a los que eran sometidas, aunque se conocen casos de jóvenes concubinas que llegaron a suicidarse o a planear la muerte de sus agresores. Harriet Jacobs se ocultó en un pequeño ático durante años para evitar la convivencia con su amo; Sukie Abbott arrojó a su amo una olla de agua hirviendo; y tanto Celia Bryan, en Florida, como Celia Newsome, en Missouri, asesinaron a sus amos, lo que les llevó a la horca. Y, aunque los propietarios de esclavos en las colonias norteamericanas rechazaban por lo general tener hijos con sus propias esclavas, se ha planteado que hubo muchas

concubinas que trataron de abortar sus embarazos para protestar y reivindicar el control sobre sus propios cuerpos (y no para complacer los deseos de sus amos). En cualquier caso, y fueran cuales fuesen las maneras en que las esclavas domésticas se resistieron contra aquella dominación, lo cierto es que los hombres europeos siempre tenían las de ganar. Al fin y al cabo, los propietarios de esclavos contaban con muchas formas de tomar el control y de manipular las lealtades sexuales de las mujeres esclavas. Para empezar, se acercaban a ellas cuando eran jóvenes, ingenuas y vulnerables; cuando además era común que aquellas mujeres hubiesen quedado desarraigadas (alejadas de sus núcleos familiares y, por tanto, desprovistas de un apoyo y de un consejo). Y, por supuesto, en la propuesta se acompañaban toda clase de promesas de tipo material y social, así como un diseño de futuro tanto para ellas como para sus seres queridos o hijos.

Entre los aspectos negativos que deben incluirse al hablar de las relaciones de concubinato en el entorno de las plantaciones americanas, no hay que olvidar que también existieron ciertos «daños colaterales». La concubina de la casa solía caer en una suerte de aislamiento cuando todos los individuos y grupos que la rodeaban acababan viéndola con recelo, desdén o envidia por diversos motivos. El hecho de que ella acaparase la atención sexual del hombre blanco y de que, por ello, fuera beneficiaria de todo tipo de recompensas materiales, implicaba que el resto de afroamericanas de la casa no la quisieran en sus círculos de sociabilidad. La obligación de vivir bajo el mismo techo que los amos, además, creaba una situación harto incómoda cuando la concubina se veía obligada a cohabitar con la esposa del plantador y con el resto de su familia. Los hijos de las esclavas concubinas, por su parte, eran objeto constante de provocaciones, insultos y humillación, perpetrados tanto por blancos como por negros. Y todo ello por no hablar de la permanente situación de vulnerabilidad en la que vivían. Puesto que las relaciones de concubinato eran en teoría ilegales, siempre existía la posibilidad de que el amo quisiese deshacerse de ellas en un momento dado, sustituyéndolas por otra candidata más joven, tras lo cual se verían abocadas a un infortunio asegurado. De todas formas, y sin dejar de lado que la realidad a la que aquí nos referimos tuvo que estar caracterizada siempre por el espíritu de dominación (europea, blanca y masculina) sobre mujeres indefensas, es preciso que llamemos la atención sobre otra dimensión posible que ocasionalmente pudo producirse. Debemos asumir que también existía la posibilidad de que estas relaciones amo-esclava evolucionasen con el tiempo hacia formas de acercamiento emocional –el «régimen emocional» del que hablaba William Reddy (2001)– en las que la convivencia derivaba en un trato cuasimatrimonial de la pareja (Premo, 2018: 80).

Las relaciones sexuales entre el hombre blanco libre y la mujer negra esclava fueron las más frecuentes en el mundo de las plantaciones norteamericanas en el siglo XVIII, pero cada vez son más los estudiosos que apelan a formas distintas de parentesco en este sentido. Las relaciones entre las mujeres blancas y los esclavos negros también existieron. Las mujeres blancas, que se acercaban a los esclavos negros de diferentes maneras (por ejemplo, las hijas de los propietarios usaban a los sirvientes domésticos como esclavos sexuales mientras mantenían la imagen de honestidad de cara a la galería), recurrían a la coacción o a la violencia para alcanzar sus propósitos, como hacían sus compañeros

varones (Foster, 2018: 152). Por mucho que la historiografía haya interpretado generalmente estos acercamientos sexuales entre mujeres blancas y hombres negros como formas de abuso del hombre sobre la mujer, parece que aquí la mujer también encontró su espacio para ejercer su dominación: recurrían a la extorsión, al chantaje, a la violencia, y, si era necesario, a la acusación de violación. Debe tenerse en cuenta que las mujeres blancas tenían la obligación añadida de mantener su reputación para con la sociedad a la que pertenecían; y existen muchos casos de escándalos producidos por desvaríos amorosos donde los esclavos negros estaban involucrados.

La mujer blanca libre nunca contó con el grado de libertad sexual que ostentaron los hombres blancos. Eso es algo que se aprecia atendiendo al estatus que les quedaba a los hijos de estas relaciones clandestinas. Aunque por ley el estatus de un niño seguía al de su madre, en muchos casos, cuando la mujer blanca tenía un bebé de padre esclavo, el niño era cogido, apartado y llevado a la comunidad esclava local, o vendido para la esclavitud en cualquier lugar. Los hijos que los hombres blancos tenían con las esclavas negras no sufrieron, en cambio, tal estigma. Entre estos últimos no era extraño que tuviesen acceso a la educación, o que incluso pudiesen llegar a «escalar» socialmente. Por otra parte, las mujeres blancas no solían contar con el derecho a transitar con plena libertad por las plantaciones que ellas mismas controlaban. En Barbados, las mujeres de la elite siempre iban con acompañamiento masculino, especialmente si el paseo tenía lugar durante la noche; en cambio, las mujeres negras atravesaban los espacios públicos de esas mismas plantaciones con cierta soltura (Fuentes, 2018: 210). Se ha indicado que este curioso hecho podría tener que ver con la obligación que todas las mujeres en general (tanto libres como esclavas) tuvieron a la hora de proyectar los roles en el espacio público en función de los deseos sexuales masculinos: mientras que la mujer blanca tenía que preocuparse por su honor y virtud, y mantener su sexualidad oculta, la mujer negra era públicamente percibida como un elemento lascivo, un agente sexual con el que se podía comerciar.

Otro de los aspectos sobre los que parece que se han realizado aportaciones interesantes tiene que ver con la erotización de los cuerpos de los esclavos en la mentalidad colectiva de la clase esclavista. De modo muy general, podría afirmarse que, en la mentalidad angloamericana, los africanos en general eran percibidos como seres brutalizados y poco atractivos, muy dados al contacto sexual y, por tanto, primarios. La construcción de este estereotipo del negro salvaje y lascivo contrastaba, obviamente, con el espíritu puritano de las restricciones y del autocontrol que era el propio de las sociedades nórdicas reformadas en Europa. Los sujetos negros, cuyo aspecto físico fue motivo de controversia por parte de viajeros y colonos, que escribieron ríos de tinta sometiéndolos a escrutinio durante los siglos XVII y XVIII (a algunos les parecían bellos y proporcionados, a otros feos y desagradables), no dejaron de ser tratados como potenciales objetivos para la sexualidad europea (Camp, 2018: 120). Las rarezas y las desviaciones se multiplicaron en estos siglos. Las mujeres blancas que mantenían relaciones con hombres esclavos solían escoger a candidatos de tez clara para alimentar la fantasía de que ellas también podían dominar a un hombre de su mismo rango social.

Puesto que no era extraño que los esclavos estuviesen cubiertos la mayor parte del tiempo por muy poca ropa, la sexualización de sus cuerpos formó parte de la realidad cotidiana de las plantaciones americanas (los propietarios mostraron una mezcla de fascinación y envidia cuando trataban sobre la anatomía de los esclavos). Estudiosos como Colette Colligan (2005: 46) han sugerido que llegó a haber una fijación casi obscena por las mujeres desnudas flageladas [fig. 5]; y del mismo modo, John Saillant (2007: 314) ha señalado que la evidente erotización del cuerpo negro masculino en la literatura abolicionista, también habla de la atracción sexual que los blancos podían experimentar al contemplar a sus propios esclavos.

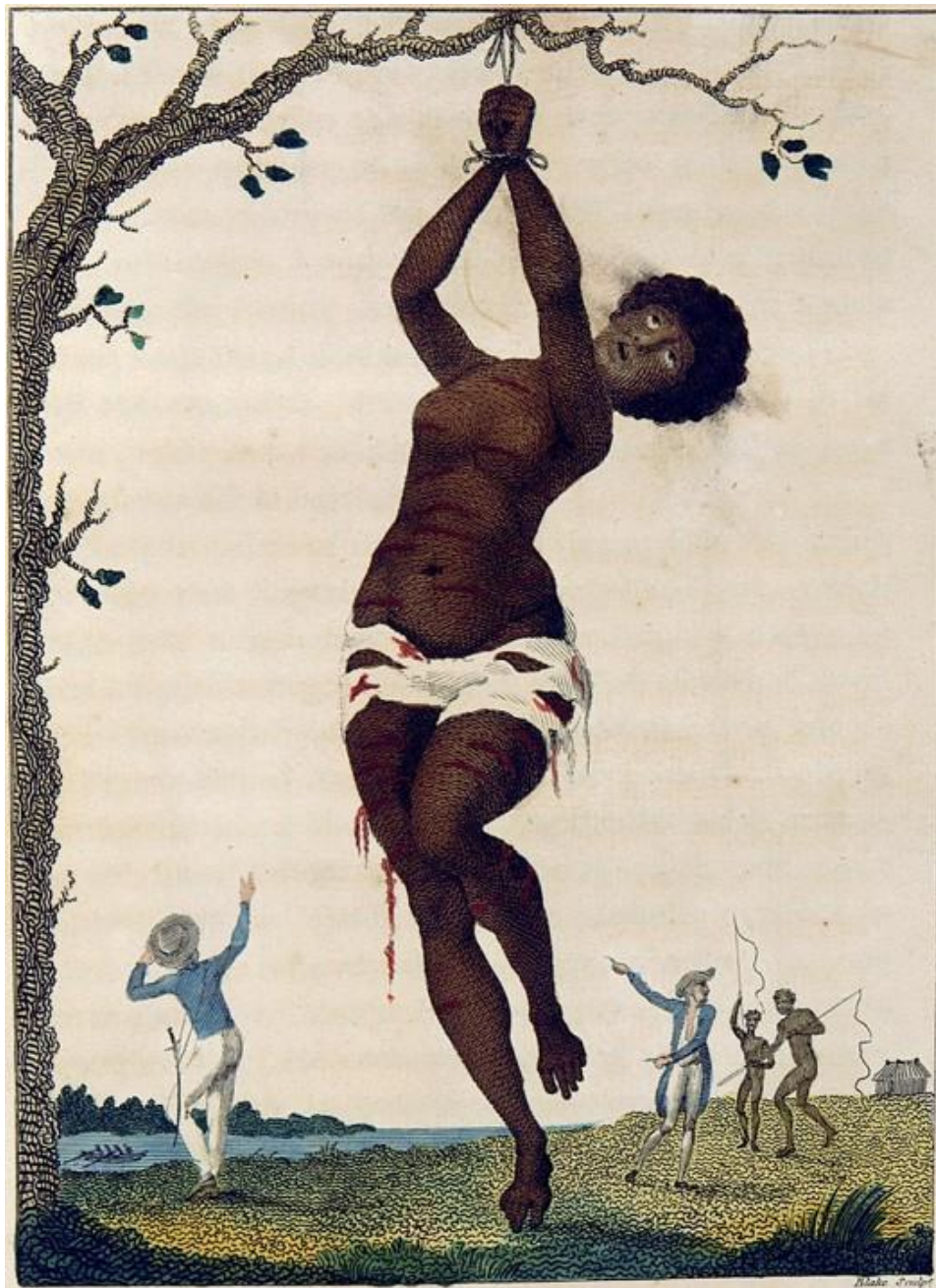


Fig. 5. William Blake, «Flagelación de una esclava» (1793).

En la formación del cliché tuvo que participar también la incipiente prensa y las publicaciones periódicas coloniales. Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, el *American Universal Magazine* o el *Philadelphia Minerva* recurrían constantemente a descripciones detalladas de los cuerpos de los negros, de poderosa musculatura y compleción. Y, siempre que era posible, se referenciaban notas y noticias involucrando a los genitales masculinos de los esclavos, que eran castigados (la castración era aplicada a quienes confabulaban o trataban de escaparse) y percibidos como un elemento de interés público (se ha recalcado igualmente que fueron las mujeres quienes protagonizaron pronto el movimiento abolicionista y quienes consumieron, por tanto, esta literatura de forma prioritaria).



Fig. 6. Agostino Brunias, «Mujer con su hijo y un pony en Dominica» (siglo XVIII).

En medio de todo este sistema de conductas alteradas, el sometimiento de los esclavos americanos y su disociación definitiva llegó a su punto más dramático en los albores de la era contemporánea. En esta época, cuando la esclavitud en los recién formados Estados Unidos alcanzaba su apogeo y comenzaba a prevalecer el comercio de esclavos domésticos (en sustitución de la transferencia africana), se formalizó también la práctica de la reproducción forzosa. Los propietarios blancos escogían a un hombre y a una mujer para que formasen pareja y se reprodujesen; o asignaban a un solo hombre la tarea de fecundar a una comunidad de mujeres. A veces se trataba de una especie de «premio» para el esclavo físicamente apto y leal a su amo. Sin embargo, en el medio de la barbarie y la violencia de estas prácticas, también existieron otras consecuencias menos apreciables quizás, pero igualmente ignominiosas: muchas veces los padres no sabían quiénes eran sus hijos, y los hijos crecían sin saber quién era su padre [fig. 6]. Y como los hombres blancos temían que pudieran producirse rebeliones (como las acaecidas en el último curso del siglo XVIII), finalmente acabaron obsequiando a sus esclavos varones más fieles permitiendo que tomaran a las mujeres esclavas que quisieran (Burnard, 2018: 160). De ese modo, con los hombres negros dominando sobre las mujeres negras, la estructura social del mundo esclavo se tambaleaba, los estereotipos que hablaban del carácter salvaje de los negros se reafirmaban y el escenario de peligrosidad en el que las mujeres siempre se habían movido se agravaba de manera preocupante (Doddington, 2018: 162).

5. ENTORNOS PROPICIOS PARA EL DELITO FEMENINO EN LA EUROPA MODERNA

Existen razones para pensar que el rol público de las mujeres en las ciudades decreció durante el siglo XVII. La recesión económica y la crisis estructural que padecieron las grandes poblaciones pudieron estar detrás de esta paulatina ocultación de la figura femenina dentro del ámbito de la esfera pública. Derivado de ello, la implicación de las mujeres en los delitos y los crímenes es una cuestión que se vería igualmente alterada al menos en el entorno urbano de Europa durante la época del Barroco. En un reciente trabajo coordinado por las profesoras Manon van der Heijden, Marion Pluskota y Sanne Muurling (2020), se viene a sostener que en aquellos lugares donde se mantuvieron poblaciones de mujeres relativamente independientes (como lo fueron las ciudades de Londres, Ámsterdam y Rotterdam) existió un mayor riesgo a que estas se viesen involucradas en actividades delictivas. Una vida más pública e independiente, un acceso más dinámico al mercado de trabajo, una mayor libertad de movimiento, y una posibilidad creciente de llevar una vida autónoma más allá de las relaciones de parentesco, fueron por tanto factores que, siendo ciertamente característicos dentro de algunos núcleos poblacionales europeos, pudieron al mismo tiempo actuar como estímulo indirecto para la marginalización, el desarraigo y la ilegalidad.

Los modelos familiares y la exposición de las mujeres en la vida pública no fueron equiparables en todos los lugares. En Italia, por ejemplo, existían unos valores patriarcales fuertes, de modo que tanto el reducido acceso a la propiedad como la escasa libertad para

trabajar fuera de casa o la obligación de estar acompañadas por la noche, condicionaban mucho la manera en que las mujeres se relacionaban públicamente en sus vidas cotidianas. Mientras tanto, en Inglaterra y en los Países Bajos existía una relativa libertad para que las mujeres eligiesen a su marido; y allí lograban independizarse de la casa de sus padres antes de ese momento (una etapa que solían aprovechar para ejercer como sirvientas en otras casas; Heijden, 2020: 167). La pintura de género holandesa del siglo XVII es un buen indicativo de lo normalizado que estuvo el trabajo doméstico femenino en aquellas regiones durante la Edad Moderna [fig. 7]. Consiguientemente, cabría pensar que el nivel de implicación de las mujeres en actividades delictivas fue también alto. «La posición relativamente independiente de las mujeres, y sus consecuentes roles públicos más grandes pueden explicar la excepcional alta proporción de mujeres entre las listas de crímenes en las poblaciones de Inglaterra y Holanda».



Fig. 7. Nicolaes Maes, «Joven cosiendo» (1655).

Hace ya tiempo que los historiadores Malcolm M. Feeley y Deborah L. Little (1991: 92) se refirieron a las «mujeres que se esfuman» para sostener que la industrialización – un fenómeno que comúnmente se asocia con la partición efectiva de las esferas pública y privada en occidente– pudo suponer la exclusión de las mujeres del mercado de trabajo y su repliegue sobre el espacio doméstico, «familiar». Este fenómeno, parejo al de la conformación del arquetipo del «proveedor» masculino, habría calado hondo entre la incipiente clase media de las sociedades de buena parte de Europa, que, en torno a 1800, habría dejado de ver a las mujeres de los estratos intermedios involucrarse en la vida pública como lo había hecho antes. La menor incidencia que se aprecia en la criminalidad femenina después de 1850 podría explicarse tal vez con este cambio de paradigma que acabamos de mencionar. También podría haber influido la mejora de los estándares de vida y la emergencia del llamado «estado de bienestar» (es preciso recordar que el delito femenino estuvo generalmente relacionado con la pobreza en mayor medida de lo que lo estuvieron los delitos masculinos). En cualquier caso, nociones como la acuñada por Feeley y Little (1991) deben ser también sometidas a cierta revisión si consideramos que lo ocurrido entre las renovadas clases medias del periodo industrial no pudo llegar a representar al conjunto de la sociedad, que siguió estando formado por poblaciones vulnerables con presencia de mujeres solteras, viudas o casadas de la clase trabajadora con roles muy activos en la esfera pública. En este sentido, estudios alemanes han planteado la posibilidad de que el incremento de los encarcelamientos de las mujeres hacia finales del siglo XVIII estuviera en realidad relacionado con el aumento de los índices de pobreza dentro de estas poblaciones. La mayoría de las mujeres encarceladas en Alemania entre finales del siglo XVIII y principios del XIX estaban solteras, no tenían hijos y no estaban integradas en las estructuras sociales urbanas.

6. INCESTO Y AGRESIÓN SEXUAL EN EL VIRREINATO DE NUEVA GRANADA (SIGLOS XVIII-XIX)

En algunas regiones de la América hispana hubo durante los siglos XVII y XVIII pocas mujeres en relación con el número de hombres [fig. 8]. Este hecho, sumado a la circunstancia de que las familias locales desconfiaban por lo general de los hombres forasteros con intención de casarse en sus pueblos, pudo llevar a episodios más o menos frecuentes de endogamia. Según afirma Jenny Yamile Malagón Pinzón (2011: 70), la justicia eclesiástica otorgó dispensas matrimoniales por consanguinidad y afinidad que pretendían dar solución a esta problemática. De ese modo, en los siglos modernos acabó dándose el fenómeno que Pablo Rodríguez (1992: 108) ha etiquetado como «endogamia de aldea», un sentimiento tolerante hacia esta clase de relaciones, carente de un soporte legal sólido, pero comprendido y hasta acatado en el interior de las sociedades rurales aisladas.



Fig. 8. Vicente Albán, «Retrato de una señora principal con su negra esclava» (1783).

El planteamiento inicial permisivo, de todas formas, dio lugar a comportamientos criminales que solían mantenerse en silencio dentro del marco familiar. Entre los casos más brutales que Jenny Yamile Malagón (2011) ha encontrado entre los legajos de los archivos judiciales figuran las relaciones incestuosas entre padre e hija. En estos casos, por lo reprochable del acto en sí, la violencia y la dominación eran elementos siempre presentes: el padre daba inicio a esa relación con un acto violento, y después la fuerza y las amenazas seguían estando presentes de modos diversos. Parece, además, que los hogares donde estos actos tenían lugar eran hogares donde solía haber ausencia de hijos varones, o donde tal vez las esposas hubiesen fallecido o las hijas permaneciesen bajo la tutela exclusiva del padre. Los problemas económicos estaban presentes asimismo en estas familias, con padres que carecían de oficio estable y que, por esa razón, se mostraban erráticos y dispuestos a cometer actos delictivos para obtener mejoras en su forma de vida.

Las soluciones ofrecidas a las víctimas, una vez el caso salía a la luz y su resolución se transfería a instancias judiciales, eran las propias de la época. Al no existir recursos específicos para esta clase de violencias, las jóvenes abusadas eran ingresadas en casas de divorcios o en conventos, obteniendo, por tanto, un tratamiento que cabría calificarse como «espiritual». En Santa Fe de Bogotá, una cárcel de mujeres abierta a finales del siglo XVIII acogió a esta clase de víctimas en sustitución de los tradicionales conventos contruidos en el curso del siglo XVI. Y, tanto en la cárcel como en el convento, la joven víctima cohabitaba con otras mujeres acusadas a su vez de infidelidad conyugal, de

pecados públicos o rebeldía familiar (todas ellas mujeres transgresoras, según los estándares de la época). No debe extrañarnos tampoco que, siendo así las cosas, las víctimas de abuso por parte de sus padres acabasen siendo igualmente asumidas como culpables. En este sentido, podría llegarse a pensar que, si el padre actuó de aquel modo, fue porque antes la mujer o la niña le había seducido, obligándole de alguna manera a actuar incorrectamente.

Según se observa en estos casos, la relación incestuosa entre padre e hija que se alargaba en el tiempo reunía una serie de patrones: en primer lugar, primaba el aislamiento de la muchacha. El padre solía preocuparse por mantener a su hija separada del resto de familiares y de la sociedad en general ante la posibilidad de que el delito pudiese hacerse público. Para ello, podían involucrarlas dentro de sus labores diarias, acompañándoles a todas partes y evitando darles permiso para que se desplazasen libremente por el pueblo, los campos o el monte. Por otra parte, las jóvenes maltratadas partían de una situación de estricta dependencia material con respecto a sus padres, a los que les debían la propia supervivencia, y este hecho las hacía especialmente vulnerables. Los padres, en calidad de progenitores y de garantes del sustento económico de sus hijas, «manifestaban durante la convivencia poseer la total potestad sobre la existencia de la hija (y por ende de su cuerpo)». Un caso impactante fue el del proceso llevado contra Salvador León, de 38 años, casado, labrador, vecino de Pauna, que en 1806 cometió incesto con su hija María Venancia, y que acabó incurriendo en el doble homicidio de su esposa e hijastro:

Mató con un cabo de machete o palo de guayabo a su esposa e hijastro, porque su mujer castigó a la entenada [hijastra] por sospecha de concubinato incestuoso, y de ahí nació la cólera para matarla. A su hijastro lo mató por ser el único testigo y por miedo a que lo delatara. Empelotó los cuerpos, los llevó apartados de la casa y los tapó con bagazo y piedras; luego echó la ropa en una maleta que goteaba sangre y se trasladó, primero a Chiquinquirá, y luego a Tinjacá, donde se mudaron el nombre la entenada y su padraastro (Malagón, 2011: 177).

7. LA PROSTITUTA LOCALIZADA, SEÑALADA Y CONFINADA: EL CASO DE LA FLORENCIA DEL RENACIMIENTO

El aumento repentino en el número de las mujeres que se dedicaron a la prostitución en Florencia durante el siglo XVI tuvo que ver con un hecho curioso. La enorme demanda de productos manufacturados de lujo que siguió al descubrimiento y colonización de otros mundos extrajo a los trabajadores masculinos de los niveles más bajos en la industria textil florentina. Los puestos vacantes fueron ocupados por muchas mujeres, que respondieron a la necesidad de mano de obra con baja cualificación y con sueldos igualmente bajos. La llegada de tales cifras de mujeres trabajadoras tuvo que ser un hecho histórico para la región y llevó además aparejada una consecuencia tan insólita como aparentemente ilógica: una vez involucradas en el mundo laboral, algunas trabajadoras quisieron complementar sus reducidos sueldos a través de la prostitución y así lograr ganancias que les posibilitasen una mayor independencia. De esa forma, acabaron arrastrando indirectamente a otras muchas mujeres sin trabajo que también recurrieron al

meretricio de forma voluntaria bajo intenciones similares. El resultado fue, según parece, un aumento exponencial en la oferta de la prostitución en Florencia durante aquel periodo.

El fenómeno del que hablamos es equiparable al que tuvo lugar en muchas otras áreas de Europa en la misma época. Y eso que los intentos por poner freno o, al menos, «controlar» estas prácticas fueron recurrentes desde finales de la Edad Media. El estado florentino había mostrado intentos serios por regular la prostitución en fechas tan tempranas como 1403. En aquel año fue fundada la Onestà (u oficina de la decencia), creada exclusivamente para lidiar con la moralidad sexual. Irónicamente, su misión por aquel entonces era fomentar la prostitución en burdeles públicos como una alternativa a la sodomía entre los hombres, que se había popularizado, al parecer, en el contexto de la grave crisis del siglo XIV. De todas formas, en unos pocos días la *Signoria* reformuló la misión de la Onestà y esta pasó a tener como objetivo prioritario la regulación de la prostitución. Fueron aquellos los tiempos en que se empezó a mostrar preocupación por diferenciar visualmente a las prostitutas del resto de mujeres honestas (los guantes, los zapatos con tacones altos o las campanillas en sus cabezas conformarían algunos atributos de su particular código visual); y también se regularon burdeles públicos, se proporcionaron licencias a prostitutas y proxenetas, y se distribuyó a estas mujeres a lo largo de barrios especialmente designados para ello. No faltaron aquellos que hicieron negocio con la situación: en los barrios escogidos, los propietarios emprendedores montaban los prostíbulos en hostales de alquiler que, a su vez, pertenecían a las familias más grandes de Florencia (los propietarios de esos burdeles alquilaban las habitaciones a las prostitutas); mientras tanto, las prostitutas que violaban las ordenanzas incurrían en multas, latigazos y humillación pública.

Aunque el término general para designar a la prostituta florentina en el siglo XVI era el vocablo *meretrice*, su creciente proliferación hizo que acabasen reconociéndose diferentes variantes dentro de la misma profesión. Así pues, las prostitutas que deambulaban solas por las calles eran las *cantoniere*; las prostitutas de burdel eran conocidas como *meretrici in prostibulo*; las prostitutas de salón eran las *donne di partito*; y las cortesanas eran generalmente consideradas *cortigiane*. En un interesante estudio sobre el tema, Sherrill Cohen (1992: 205) propuso que la proliferación del fenómeno de la prostitución en la Florencia de la época motivó la creación de una serie de instituciones de tipo conventual pensadas para convertir (y apartar) a las prostitutas del resto de la sociedad. El Monastero delle Convertite (en los años 30 del siglo XVI), la Casa delle Malmaritate (a partir de 1579), o Santa Maria Maddalena in Pistoia (a partir de 1604) funcionaron como centros de reclusión y vida conventual para antiguas prostitutas «convertidas»; unos lugares en los que, por mediación también de financiación privada laica, estas mujeres se familiarizarían con las labores entendidas como honestas y con la clausura religiosa (en ocasiones hasta eran devueltas al mundo con el propósito de ser «reinsertadas»).

Entretanto, una campaña propagandística era ideada para lograr el arrepentimiento y la voluntad de cambio de más prostitutas. Para los reformadores católicos, la figura de María Magdalena se convirtió en el símbolo favorito. Utilizada como recordatorio de la

propia regeneración de la Iglesia en tiempos de ruptura y cambio, María Magdalena encarnaba asimismo el arrepentimiento de la mujer pecadora. Los artistas de la Edad Moderna llevaron a cabo incontables trabajos patrocinados por autoridades, tanto laicas como religiosas, que apelaban a la espiritualidad de María Magdalena, sin renunciar tampoco a su sensualidad. Y los temas literarios que se centraban en la conversión crecieron en popularidad, inspirando textos no solamente religiosos, sino también puramente literarios o incluso satíricos [fig. 9]. En el último tercio del siglo XVI, la institución de la Onestà pretendió que las prostitutas acudiesen al sermón cuaresmal en la iglesia de María Magdalena, para que, desde allí, en el medio de la espiritualidad tan abultada del acto, muchas de ellas finalmente cedieran hacia el arrepentimiento y quisieran convertirse también.



Fig. 9. Retrato de meretriz pública, publicada en Cesare Vecellio, «Habiti Antichi e Moderni di Diversi Parti di Mondo» (Venecia, 1590).

El trabajo de Sherrill Cohen (1992) propone un significado novedoso para estas instituciones conventuales pensadas para reformar a las mujeres prostitutas. Para esta historiadora, la Casa delle Malmaritate o Santa Maria Maddalena in Pistoia fueron algunos de los primeros preludios al fenómeno del «disciplinamiento social» que Michel Foucault ubicaba en las cárceles, las escuelas, los hospitales y las fábricas. El filósofo posmoderno, según Cohen (1992: 208), no había tenido en consideración que en la historia de la configuración de estos lugares de reclusión y exclusión pudo haber precedentes más remotos en la Italia de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, y que estos precedentes pudieron a su vez haber tenido como objetivo principal el «disciplinamiento» de los sujetos más peligrosos, odiados y perseguidos de aquella sociedad: las mujeres.

8. MORISCAS PERSEGUIDAS

El momento más definitivo en la historia de la confesionalización en España fue posiblemente la expulsión de los moriscos de los años 1609 y 1610. Sin embargo, durante el siglo anterior, cuando el final del proceso de la «Reconquista» todavía estaba reciente en la memoria colectiva nacional, las políticas al respecto del llamado «problema morisco» habían partido de iniciativas bien distintas. En un principio, se optó por la evangelización y la asimilación de enormes contingentes sociales, los cuales, se pensaba, todavía contaban con un sustrato cultural islámico a todas luces incompatible dentro del proyecto marcadamente católico de la incipiente monarquía hispánica. En época de Carlos V se incentivaron las uniones mixtas en el Reino de Granada (1526); los matrimonios mixtos entre cristianos viejos y moriscos fueron estimulados bajo la promesa de la integración completa para los nuevamente convertidos y de la concesión de ciertos favores y beneficios para los católicos. La intención, por supuesto, era que mediante estos matrimonios la cultura morisca se fuese adaptando, o diluyendo más bien, en el plano de una nueva realidad, que no era otra que la de la cultura dominante católica.

En un reciente artículo de Elizabeth Neary (2024) se ofrecen nuevos datos que vienen a informarnos de que en muchas ocasiones el proceso de aculturación fue en cierto modo contrario al esperado. Es decir, que, a través de las uniones mixtas entre católicos y moriscos, lo que podía ocurrir (y lo que, en efecto, ocurría) es que la influencia morisca se difundiera más entre capas sociales tradicionalmente ajenas al mundo de los cristianos nuevos. El artículo describe varios ejemplos de principios del siglo XVII en los que se aprecia la preocupación de las autoridades por esta cuestión.

En Valencia en 1609, Ángela Boxeta, bailarina morisca de Elche de 27 años, fue procesada por la Inquisición por viajar por Valencia cantando canciones en árabe y alabando a Mahoma. Ella testificó que había sido mora toda su vida debido a las enseñanzas de sus padres. [...] La pareja de Boxeta, Francisco Descalz, era un cristiano viejo de Cocentaina. También fue acusado de viajar por Valencia, actuar en las bodas de los moriscos, cantar canciones en árabe, alabar a Mahoma y alentar a los moriscos a ayunar durante el Ramadán (Neary, 2024: 65).

A nivel popular, y al margen de los mandatos y de las persecuciones oficiales, las relaciones amorosas entre moriscos y cristianos viejos también resultaron problemáticas,

siendo además las mujeres quienes solían llevarse la peor parte. Para muchos cristianos viejos, una relación con un morisco significaba la disolución de las relaciones con sus propias familias. Y, por la otra parte, la ley islámica, que había permitido siempre a los hombres musulmanes casarse con mujeres de diferentes religiones, prohibía, en cambio, a las mujeres hacer lo propio con hombres no musulmanes. Todo ello, como decimos, fue un impedimento importante que tuvo que añadirse al de las propias políticas estatales tendentes a la progresiva confesionalización. «El género» –nos recuerda Elizabeth Neary (2024: 71)– «fue por tanto un factor importante en la aceptación de las uniones mixtas. Era arriesgado para las mujeres moriscas ir en contra de los deseos de los hombres de su familia y participar en una unión mixta». De hecho, existieron casos en los que las mujeres moriscas llegaron a ser agredidas o incluso asesinadas por sus propios padres y hermanos ante la negativa de aquellas a renunciar a su amor. El ejemplo de la familia de Juan Compañero, en Huesca, es sacado aquí a colación. Una joven morisca que quiso casarse con un estudiante cristiano con el que tenía planes de tener un hijo, y una familia que, con el propósito de que tal cosa no llegase a ocurrir, encerró a la joven, primero, y, una vez esta había dado a luz, mató tanto a la madre como a su bebé [fig. 10].



Fig. 10. Imagen de una morisca granadina en 1572, extraída del «Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières» (París, 1891).

9. EL CAFÉ Y LA MUJER EN EL IMPERIO OTOMANO

En un estudio ya clásico sobre el tema, Ralph Hattox (1985:15) sitúa los inicios del café en Oriente Medio a mediados del siglo XV. Fue el historiador otomano Ibrahim Peçebi quien escribió que, antes de 1554, el café y los *coffeehouses* no existían en Estambul y que, en aquel año, dos hombres (Hakem de Alepo y Sems de Damasco) llevaron el café por vez primera a la capital del imperio y rápidamente abrieron el primer *coffeehouse* de la ciudad en el barrio de Tahtakale. Desde allí, existen evidencias que indican que poco después pudieron encontrarse *coffeehouses* en otras áreas urbanas importantes del Imperio Otomano. Para el Estambul del siglo XVI, Katip Çelebi escribió: «Fueron abiertos por todas partes, libremente: en cada esquina apareció un *coffeehouse*» (Çelebi añadía que se hicieron tan populares que a menudo estaban abarrotados y que la gente dejaba de ir a la mezquita por acudir al café). Mustafa Ali aseguraba a principios del siglo XVII que había «miles de *coffeehouses*» en El Cairo. Y, a finales del siglo XVIII, el viajero inglés en Alepo, Alexander Russell, anotaba que «los *coffeehouses* atraen naturalmente la atención de un extranjero. [...] Se encuentran en todos los barrios de la ciudad, y algunos de ellos son espaciosos y bellos» [fig. 11].



Fig. 11. Antoine Melling, «Intérieur d'un café public sur la place de Tophane» (inicios siglo XIX).

Más allá de la bebida allí dispensada –el café–, los *coffeehouses* otomanos sirvieron como lugares de socialización nocturna fuera de las casas. Debe tenerse en cuenta que la gente pasaba la mayoría de sus vidas en su propio barrio, donde generalmente había un pequeño mercado para los productos diarios, quizás una mezquita pequeña, una carnicería, vendedores de fruta y otras instituciones y servicios locales. Por ello, y tal y

como ha apuntado recientemente Alan Mikhail (2007: 109), los *coffeeshouses* eran casi siempre estructuras abiertas que miraban al barrio, en las que uno podía adentrarse fácilmente para echar un vistazo. De hecho, muchos regentes y responsables a cargo de *coffeeshops* en Estambul y otras partes del imperio se sentaban fuera de su café, a la vista de todos los paseantes.

Se detectan varios tipos de *coffeeshouse* en el Imperio Otomano durante la Edad Moderna: los propios de los gremios urbanos; los de los jenízaros (que actuaron como foco de politización y protesta en el siglo XVIII); los encontrados dentro de los *khans* (grandes complejos comerciales patrocinados por personalidades importantes); o los hallados a lo largo y ancho de los barrios urbanos (*mahalle kahvehaneleri*). Estos últimos, quizás los más comunes, universales y cotidianos, eran, por lo general, estructuras más o menos amplias de una sola habitación, con suelos de madera cubiertos, a veces, con alfombras. Se localizaban en una esquina de la calle, cerca de tiendas, de la mezquita y de las fuentes del barrio, y, a menudo, estaban rodeados de jardines. En su interior, existía una gran área común, conocida como *orta* o *meydan*, que funcionaba como el salón de estar de una casa. En los *divanes* elevados se tomaba el café y se fumaba la pipa de agua. Una esquina de la sala tenía una especie de cocina para preparar el café, en un mueble llamado *ocak*; mientras que, en la esquina opuesta, en el *bassedir* (o diván alto) era donde los notables locales y hombres distinguidos se sentaban (también se acomodaban allí ancianos del barrio, imanes y comerciantes importantes).

Partiendo del hecho de que los *coffeeshouses* otomanos eran espacios eminentemente masculinos, Alan Mikhail (2007: 22) propone una idea interesante con la intención de resolver la relación exacta que estos lugares pudieron llegar a tener con el sexo femenino. En primer lugar, aclara que todas las casas otomanas debían contar, al menos en teoría, con una sección dedicada a los hombres (*selamlik*) y otra, a las mujeres (*haremlik*). Para las clases bajas y medias, el precio de construir espacios masculinos y femeninos separados dentro del hogar era prohibitivo. De ahí que, ante esta ausencia de un *selamlik* y un *haremlik* domésticos, el *coffeeshouse* pudiera erigirse como una institución otomana crucial que permitió a los hombres y mujeres contar con zonas autónomas de socialización: mientras que el hombre acudía al *coffeeshouse* con sus compañeros y amigos (convirtiéndose este en *selamlik*), la mujer recibía sus visitas femeninas en la casa (convertida en su conjunto a partir de entonces en un *haremlik*). Llama la atención que algunos de estos cafés parecían haberse construido teniendo en mente el aspecto prototípico de la casa. En la ciudad de Alepo, que en la segunda mitad del siglo XVII tenía, según Evliya Çelebi, más de cien cafés, el gobernador de la provincia y antiguo gran visir, Ipshîr Mustapha Pasha, mandó levantar un lujoso complejo *waqf* en el que había un *coffeeshop* cuya estructura interna emulaba a la de un palacio: había un patio, originariamente ubicado en torno a una piscina, y un *hall* cubierto con cúpulas haciendo forma de cruz. Este patio recordaba a las áreas de recepción de verano de las casas privadas lujosas de los residentes más ricos de Alepo. Del mismo modo, la parte cubierta del *coffeeshouse* correspondía con los *halls* de recepción con cúpulas cruciformes de invierno, pensadas para los urbanitas ricos.

A pesar de todo lo dicho, el historiador Alan Mikhail (2007: 30) concluye que asociar sin reservas el entorno del *coffeehouse* otomano con el espacio y la práctica exclusivamente masculina es algo que podría llevarnos a equívocos. La dicotomía entre «lo público» y «lo privado» desarrollada por Habermas (1981 [1962]), en la que el espacio público (la cafetería), de conversación política y actitud ideológica, fue el espacio que los hombres se apropiaron a finales de la modernidad, mientras que el espacio privado (la casa), familiar e íntimo, fue el espacio de las mujeres (progresivamente centradas en el cuidado de los hijos y ajenas a la compleja realidad del mundo exterior), parece que no acabaron de encajar en el mundo otomano. Ya hemos señalado que el *coffeehouse* otomano era algo así como una extensión del sector masculino de las casas otomanas; y hay evidencias que apuntan a que multitud de espacios exteriores del barrio, tanto los callejones sin salida como los huecos entre construcciones, funcionaban como espacios «femeninos» en los que se desarrollaban determinadas tareas domésticas y tenían lugar conversaciones cotidianas. Por lo demás, la mujer también bebía café en el Imperio Otomano. Muchas representaciones iconográficas de la época lo atestiguan, y Katip Çelebi llegó a escribir: «Especialmente para las mujeres, [el café] es altamente recomendable. Ellas deberían beber una buena cantidad de café fuerte. Su exceso no les hará daño, siempre y cuando no sean melancólicas».

En los hogares otomanos la preparación y el servicio del café eran considerados una responsabilidad de la mujer. Ellas mismas lo bebían en el *haremlık* y se lo ofrecían a los invitados. Las familias más ricas empleaban a mujeres cuya única función era la preparación del café para la casa. La palabra árabe para café, *qahwa*, de la cual se deriva la palabra turca *kahve*, es femenina (por lo tanto, a nivel lingüístico, se observa una asociación entre el café y lo femenino). Y, en relación con el pensamiento tradicional que pretende hacer creer que el *coffeehouse* era el espacio para la conversación política o «rumor», mientras que el hogar era el espacio femenino para las conversaciones banales (el «cuchicheo»), esto es algo que, sencillamente, carece de verdadero sustento documental. Incluso se ha llegado a sugerir que el *coffeehouse* otomano funcionó también como una extensión de lo femenino dentro de la esfera pública en la misma medida que las tareas domésticas a menudo se realizaban fuera de los confines físicos del hogar.

CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas hemos tratado de mostrar que el fenómeno de la violencia en su relación con las mujeres se canalizó a través de vías muy diversas en la Edad Moderna. Cada vez son más los trabajos de Historia que, partiendo del análisis de formas de violencia tanto simbólicas como físicas o sexuales, dan a entender que los métodos a los que aquellas sociedades recurrieron para mantener al género femenino bajo control no se limitaron al empleo de los aspectos discursivos o de la fuerza bruta más básica. Es lógico pensar que las formas de pensamiento patriarcal, puestas por escrito y difundidas a través de todos los recursos mediáticos posibles, contribuyeron a fijar en la mentalidad colectiva una conciencia básicamente misógina; y también es razonable creer

que el proceso contrario pudiera darse, es decir, que la práctica reiterada se convirtiese en costumbre, y la costumbre en regla.

La lectura de estas novedades historiográficas –producto, todas ellas, de los desafíos y problemáticas que el mundo de hoy presenta– nos obliga a reflexionar sobre algunas cuestiones importantes. Nosotros destacaremos aquí dos de ellas.

En primer lugar, al repensar en la experiencia cotidiana de las mujeres de la Edad Moderna –independientemente de las clases sociales, de la localización geográfica o del momento preciso–, da la impresión de que la «norma» y la «realidad» no siempre tuvieron por qué corresponder. Sin dejar de lado el hecho de que la violencia (una violencia hasta cierto punto *estructural*) existió, también vemos que las mujeres africanas podían aprovechar el intrusismo europeo a su favor y medrar socialmente en consecuencia, o que las hijas de los plantadores blancos en Norteamérica y el Caribe podían disfrutar de una vida sexual activa a pesar de las convenciones. Estos ejemplos, y otros muchos que puedan ocurrírseles, vienen a reiterar la idea ya proyectada por Michel de Certeau cuando se encargó de repensar la vida cotidiana: ante las *estrategias* que el poder establece para controlar a las masas, el pueblo es capaz de encontrar entre los resquicios de la norma sus *tácticas*. Pues bien, el estudio de la historia de las mujeres parece ser, hasta cierto punto, el estudio de las *tácticas* que las mujeres emplearon para hacer sus vidas más prósperas, coherentes y felices.

En segundo lugar, debemos subrayar también la importancia de alzar el campo de visión y observar más allá de nuestros entornos sociales inmediatos. Reincidimos sobre la idea de que la historia comparada y la globalización son recursos que merece la pena contemplar, máxime cuando, como sabemos, los siglos modernos permitieron que las civilizaciones se conocieran y estrechasen relaciones entre sí como nunca antes en la historia lo habían hecho, a través, principalmente, de los intereses del capitalismo comercial y del establecimiento de imperios coloniales con aspiraciones universales. Hace años pudo habernos parecido que los sujetos de cultura «híbrida», aquellos que cambiaban de religión allá donde iban, que utilizaban sus habilidades idiomáticas para entablar relaciones paralelas con líderes rivales, o que parecían no hacer caso de los órdenes que supuestamente regían el mundo cuando atravesaban océanos y naciones sin atender a las rutas usuales, eran excepcionales y «raros». En cambio, hoy, a la luz de los estudios recientes y de las nuevas perspectivas de análisis, no podemos sino empezar a plantearnos la posibilidad de que aquellos hombres y aquellas mujeres, en apariencia marginales, no lo fueran tanto en realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERRY, Daina Ramey y Leslie M. HARRIS (eds.; 2018): *Sexuality and Slavery. Reclaiming Intimate Histories in the Americas*, Athens, The University of Georgia Press.
- BOURDIEU, Pierre (2006 [1998]): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- BURKE, Peter (2010): *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal.

- BURNARD, Trevor (2018): «Toiling in the Fields. Valuing Female Slaves in Jamaica, 1674-1788» en Daina Ramey Berry y Leslie M. Harris (eds.), *Sexuality and Slavery. Reclaiming Intimate Histories in the Americas*, Athens, The University of Georgia Press, 33-48.
- CAMP, Stephanie M.H. (2018): «Early European Views of African Bodies» en Daina Ramey Berry y Leslie M. Harris (eds.), *Sexuality and Slavery. Reclaiming Intimate Histories in the Americas*, Athens, The University of Georgia Press, 9-32.
- CANDIDO, Mariana P. y Adam JONES (eds.; 2019): *African Women in the Atlantic World. Property, Vulnerability and Mobility, 1660-1880*, Rochester, James Currey.
- COHEN, Sherrill (1992): *The Evolution of Women's Asylums since 1500. From Refuges for ExProstitutes to Shelters for Battered Women*, New York/Oxford, Oxford University Press.
- COLLIGAN, Colette (2005): «Anti-Abolition Writes Obscenity: The English Vice, Transatlantic Slavery, and England's Obscene Print Culture» en Lisa Z. Sigel (ed.), *International Exposure: Perspectives on Modern Pornography, 1800-2000*, New Brunswick, Rutgers University Press, 67-99.
- CORRADI, Consuelo (2020 [2016]): *Sociología de la violencia. Identidad, modernidad, poder*, Zaragoza, Prensas de la Universidad.
- DAVIS, Natalie Z. (1999 [1995]): *Mujeres de los márgenes. Tres vidas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- DEAN, Carolyn y Dana LEIBSOHN (2003): «Hybridity and Its Discontents; Considering Visual Culture in Colonial Spanish America», *Colonial Latin American Review*, 12 (1), 5-35.
- DODDINGTON, David (2018): «Manhood, Sex, and Power in Antebellum Slave Communities», en Daina Ramey Berry y Leslie M. Harris (eds.), *Sexuality and Slavery. Reclaiming Intimate Histories in the Americas*, Athens, The University of Georgia Press, 145-158.
- DOUGLAS, Mary (1963): *The Lele of the Kasai*, Oxford University Press, International African Institute.
- EVERTS, Natalie (2019): «Parrying Palavers. Coastal Akan Women and the Search for Security in the Eighteenth Century» en Mariana P. Candido y Adam Jones (eds.), *African Women in the Atlantic World. Property, Vulnerability and Mobility, 1660-1880*, Rochester, James Currey, 109-130.
- FEELEY, Malcolm M. y Deborah L. LITTLE (1991): «The Vanishing Female: The Decline of Women in the Criminal Process, 1687-1912», *Law and Society Review*, 25 (4), 719-758.
- FOSTER, Thomas A. (2018): «The Sexual Abuse of Black Men under American Slavery» en Daina Ramey Berry y Leslie M. Harris (eds.), *Sexuality and Slavery. Reclaiming Intimate Histories in the Americas*, Athens, The University of Georgia Press, 124-144.
- FUENTES, Marisa J. (2018): «Reading the Specter of Racialized Gender in Eighteenth-Century Bridgetown, Barbados» en Daina Ramey Berry y Leslie M. Harris (eds.),

- Sexuality and Slavery. Reclaiming Intimate Histories in the Americas*, Athens, The University of Georgia Press, 49-70.
- HABERMAS, Jürgen (1981 [1962]): *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- HATTOX, Ralph S. (1985): *Coffee and Coffeehouses: The Origins of a Social Beverage in the Medieval Near East*, University of Washington Press.
- HEIJDEN, Manon van der (2020): «Explaining Crime and Gender in Europe between 1600 and 1900» en Manon van der Heijden, Marion Pluskota y Sanne Muurling (eds.), *Women's Criminality in Europe, 1600-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 26-45.
- HEIJDEN, Manon van der, Marion PLUSKOTA y Sanne MUURLING (eds.; 2020): *Women's Criminality in Europe, 1600-1914*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HUNT, Lynn (2022 [2014]): *La escritura de la historia en la era global*, Valencia, Universitat de València.
- JONES, Adam (2019): «Prostitution, Polyandry or Rape? On the Ambiguity of European Sources for the West African Coast 1660-1860» en Mariana P. Candido y Adam Jones (eds.), *African Women in the Atlantic World. Property, Vulnerability and Mobility, 1660-1880*, Rochester, James Currey, 89-107.
- KRIGER, Colleen E. (2019): «From Child Slave to Madam Esperança. One Woman's Career in the Anglo-African World c. 1675-1707» en Mariana P. Candido y Adam Jones (eds.), *African Women in the Atlantic World. Property, Vulnerability and Mobility, 1660-1880*, Rochester, James Currey, 171-189.
- MALAGÓN PINZÓN, Jenny Yamile (2011): *Escenas de pecado y delito. Relaciones incestuosas en la Nueva Granada (1648-1833)*, Medellín, La Carreta Editores.
- MIKHAIL, Alan (2007): «The Heart's Desire: Gender, Urban Space and The Ottoman Coffee House» en Dana Sajdi (ed.), *Ottoman Tulips, Ottoman Coffee. Leisure and Lifestyle in the Eighteenth Century*, London, New York, Tauris Academic Studies, 133-170.
- NEARY, Elizabeth (2024): «Moriscas y cristianos viejos: una coexistencia difícil en el siglo XVI» en Borja Franco Llopis y Francisco J. Moreno Díaz del Campo (coords.), *Un mar de objetos, un mar de personas. El Mediterráneo en las Edades Media y Moderna*, Granada, Universidad, 59-77.
- PRATT, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge.
- PREMO, Bianca (2018): «As if she Were My Own. Love and Law in the Slave Society of Eighteenth-Century Peru» en Daina Ramey Berry y Leslie M. Harris (eds.), *Sexuality and Slavery. Reclaiming Intimate Histories in the Americas*, Athens, The University of Georgia Press, 71-87.
- REDDY, William M. (2001): *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotion*, New York, Cambridge University Press.
- RODRÍGUEZ, Pablo (1992): *Cabildo y vida urbana en el Medellín colonial (1675-1730)*, Medellín, Universidad de Antioquía.

- SAILLANT, John (2007): «The Black Body Erotic and the Republican Body Politic» en Thomas A. Foster (ed.), *Long before Stonewall: Histories of Same-Sex Sexuality in Early America*, New York, New York University Press, 303-330.
- SCHUR, Edwin M. (1984): *Labeling Women Deviant: Gender, Stigma, and Social Control*, New York, Random House.
- SEMLEY, Lorelle (2019): «Writing the History of the Trans-African Woman in the Revolutionary French Atlantic» en Mariana P. Candido y Adam Jones (eds.), *African Women in the Atlantic World. Property, Vulnerability and Mobility, 1660-1880*, Rochester, James Currey, 191-215.
- STEVENSON, Brenda E. (2018): «What's Love Got to Do with It? Concubinage and Enslaved Women and Girls in the Antebellum South» en Daina Ramey Berry y Leslie M. Harris (eds.), *Sexuality and Slavery. Reclaiming Intimate Histories in the Americas*, Athens, The University of Georgia Press, 159-182.
- YOUNG, Robert J.C. (1994): *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge.

**EL «RETRATO DE MARÍA DEL PILAR DE SILVA Y PALAFOX, CONDESA
CONSORTE DE ARANDA Y FUTURA VII CONDESA DE CASTELLFLORIT»
(C. 1787-1788), CONOCIDA COMO «LA EMBAJATRIZ»,
UNA OBRA INÉDITA DEL PINTOR ILUSTRADO
ANTONIO CARNICERO MANCIO**

ARTURO ANSÓN NAVARRO* Y JAVIER MARTÍNEZ MOLINA**

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El presente estudio ofrece la identificación y el análisis del retrato femenino dieciochesco de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit, fechable hacia 1787-1788, y conservado en colección privada de Madrid. Junto a la biografía de este destacado personaje, arquetipo de la mujer de la élite ilustrada del siglo XVIII, se proporciona el estudio histórico-artístico de esta obra que se atribuye justificadamente al pintor ilustrado Antonio Carnicero Mancio.

PALABRAS CLAVE

Antonio Carnicero Mancio, María del Pilar de Silva y Palafox, pintura, retrato, siglo XVIII.

ABSTRACT

This study presents the identification and analysis of an 18th-century female portrait depicting María del Pilar de Silva y Palafox, Countess Consort of Aranda and future 7th Countess of Castellflorit, dated around 1787-1788, and currently held in a private collection in Madrid. Along with a biography of this prominent figure –an archetype of the 18th-century enlightened elite woman– the paper provides a historical and artistic study of this work, which is justifiably attributed to the Enlightenment painter Antonio Carnicero Mancio.

KEYWORDS

Antonio Carnicero Mancio, Maria del Pilar de Silva y Palafox, painting, portrait, 18th century.

* artanson@gmail.com. Doctor en Historia del Arte, académico correspondiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y vocal de la Fundación Torralba-Fortún de Zaragoza. Hasta su jubilación, fue catedrático del Instituto Goya de Zaragoza y profesor de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza [UNIZAR]. Como investigador ha centrado sus estudios, preferentemente, en la pintura española del siglo XVIII, siendo reconocido especialista internacional en los pintores Francisco de Goya, José Luzán, Francisco y Ramón Bayeu, Antonio González Velázquez, Agustín Esteve y Buenaventura Salesa, así como en la pintura rococó en España. También ha dedicado estudios relevantes a la Basílica del Pilar de Zaragoza, a la arquitectura aragonesa del siglo XVIII y a la pintura aragonesa del siglo XVII. Ha impartido conferencias de su especialidad en diversas universidades, museos, academias e instituciones culturales de España, Francia y Turquía.

** javimat@unizar.es. Doctor en Historia del Arte (UNIZAR, 2023), con una tesis doctoral sobre la arquitectura religiosa ilustrada de Agustín Sanz Alós (Premio de la Cátedra Gonzalo Borrás) realizada con una beca FPU (MEC). Licenciado en Historia del Arte, con Premio Extraordinario Fin de Carrera (UNIZAR) y Mención Especial en los Premios Nacionales Fin de Carrera (MEC). Especialista en arquitectura y arte españoles de la época de la Ilustración, autor de más de una treintena de artículos de investigación, así como de diversos capítulos, de dos libros en solitario (uno sobre el Conjunto Palaciego de los Condes de Aranda y otro sobre la reforma neoclásica de la Colegiata de Borja) y de otros tres en colaboración (entre ellos, uno relativo a Ventura Rodríguez y el Coreto del Pilar y otro a la nueva cabecera clasicista de la Catedral de Jaca, ambos con Arturo Ansón). Entre 2016 y 2019 fue Coordinador de Exposiciones de la Diputación de Zaragoza, ocupándose de organizar más de 40 exposiciones (Palacio de Sástago, Centro de Arte y Exposiciones de Ejea, Monasterio de Veruela, etc.). Actualmente, es Profesor Sustituto en el Departamento de Historia del Arte (UNIZAR) y docente en las universidades sénior de la UNIZAR y de la Universidad San Jorge, así como también miembro del Instituto de Patrimonio y Humanidades (UNIZAR).

1. INTRODUCCIÓN

En el presente estudio se da a conocer un excelente retrato pictórico de una joven y distinguida dama, elegantemente vestida, que se ha podido identificar, como más adelante se justificará, como María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit, paradigma de mujer dieciochesca culta y letrada, perteneciente a la aristocracia aragonesa con residencia en la Corte, pues era hija del IX duque de Híjar y segunda esposa del poderoso X conde de Aranda. El retrato, un óleo sobre lienzo de 148 x 104 cm y datable hacia 1787-1788, se conserva actualmente en una destacada colección particular madrileña [fig. 1].

2. PROCEDENCIA DE LA OBRA

Con la información facilitada por la actual propietaria, doña Rosa Gárate Murillo, sobre sus ascendientes familiares, y con las investigaciones que, siguiendo esa pista, hemos realizado, hemos podido reconstruir la probable procedencia y sucesión en la propiedad del *Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit* dentro de la familia Gil de la Cuadra-Espínola. Así, fruto del proceso de investigación para la identificación de la dama noble retratada, cuyos argumentos para caracterizarla como María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit, exponemos más adelante, hemos determinado que ella sería la primera propietaria del retrato. A su muerte en marzo de 1835, sin sucesión de sus dos matrimonios, la pintura debió de pasar, por compra en almoneda o en venta de la testamentaria de la condesa, a propiedad de Ramón Gil de la Cuadra y Rubio de Bériz (Valmaseda, Vizcaya, 1774 – Madrid, 1860), importante político liberal y coleccionista de obras de arte. Este personaje, tras ser oficial de la Secretaría de Estado de Hacienda e Indias, llegó a ser ministro de Ultramar en 1820-1821, durante el Trienio Liberal, después ministro de Gobernación y Fomento (1836), ministro de Marina y Comercio y Gobernación de Ultramar (1837), senador vitalicio, miembro del Consejo de Estado y, dato relevante, director del Museo Nacional de Pintura, actual Museo Nacional del Prado, entre agosto de 1854 y enero de 1856, en que dimitió por motivos de salud. Falleció sin descendencia en 1860. Además, fue académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1836 y consiliario de la misma a partir de 1854. Sin duda, fue una persona culta y un destacado coleccionista de obras de arte, gozando de relevantes relaciones en el ámbito artístico, como lo demuestran los importantísimos cargos que ostentó en la Real Academia de San Fernando y en el Museo Nacional de Pintura (Rivas Sabater, 2009; y Urquijo Goitia *apud HH.DB-e: s. v. Ramón Gil de la Cuadra Rubio*).



Fig. 1. Antonio Carnicero Mancio, «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit» (c. 1787-1788). Óleo sobre lienzo, 148 x 104 cm. Madrid, Colección de María Rosa Gárate Murillo.

Ramón Gil de la Cuadra no tuvo descendencia reconocida y su hermano Francisco tampoco, pues fue eclesiástico, canónigo de la catedral de Solsona (Lérida), primero, y de la de Burgos, después. Por ello, este retrato pasaría a propiedad de la hermana de ambos, Severina Gil de la Cuadra (Valmaseda, 1782 – ¿?), casada con Pedro de Alcántara de Espínola (Montevideo, 1771 – ¿?), o, quizás, ya al hijo de ambos, Carlos Espínola Gil de la Cuadra (Valmaseda, 1801 – ¿?). Después, por herencia, iría a parar a su hijo Ramón Espínola Subiza (Madrid, 1836-1913), quien contrajo matrimonio en 1862 con Eloísa Zurbano e Idígoras (Madrid, 1842-1914). El retrato lo heredó su hija Rosa de Espínola y Zurbano, casada con el médico Francisco Murillo Palacios (Pamplona, 1865 – Madrid, 1944) y que falleció en 1927. De ellos fue a manos de su hija Carmen Murillo Espínola, quien contrajo matrimonio con José Gárate Fernández (Toledo, 1900 – Madrid, 1958). Por herencia acabó en su hijo mayor, José Gárate Murillo (Madrid, 1933-2015), hombre de negocios en México, bibliófilo y coleccionista de arte, que adquirió a los marqueses de Quintanar el castillo de Castilnovo (Segovia), donde se guardan los 60.000 volúmenes de la biblioteca que fue del marqués de Lozoya, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Madrid. La actual propietaria del retrato, doña María Rosa Gárate Murillo, lo recibió hacia 2012 como donación en vida de su hermano José.

3. IDENTIFICACIÓN DE LA RETRATADA: MARÍA DEL PILAR DE SILVA Y PALAFOX (1766-1835), CONDESA CONSORTE DE ARANDA Y FUTURA VII CONDESA DE CASTELLFLORIT, CONOCIDA COMO «LA EMBAJATRIZ»

Para proceder a la identificación de la joven dama retratada en esta pintura partimos de varios detalles del retrato que nos proporcionaron pistas claras. El primero de ellos fue el hecho de que se tratara de una jovencísima y distinguida muchacha, de destacada belleza, que podría tener en torno a 20-21 años cuando se le hizo el retrato, y que, dada su elegante vestimenta y refinada pose, pertenecía, sin duda, a la alta nobleza española. De hecho, porta un exquisito vestido a la última moda de París y un peinado cardado con sendos mechones terminados en rizos sobre los hombros, que estuvieron de moda en el peinado femenino entre 1785 y 1790, además de un amplio sombrero, tipo pamela, a la inglesa [fig. 2].

El segundo detalle relevante es que la retratada pertenecía a la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, creada en abril de 1792 por la entonces reina de España, María Luisa de Parma, pues porta tanto la banda como la cruz o insignia de dicha orden, claramente añadidos al retrato con posterioridad a su realización, en concreto, tras otorgarle tan alta distinción. Tras proceder a revisar las concesiones de la banda e insignia de dicha orden realizadas por la reina María Luisa desde abril de 1792 hasta 1808, y, preferentemente las otorgadas el 21 de abril (14 bandas) y el 17 de diciembre de 1792 (18 bandas) hasta completar el número de 32 entregadas a damas de la aristocracia, además de las 9 concedidas inicialmente a princesas e infantas de la familia real española y de la familia ducal de Parma, y cotejar las edades de las damas galardonadas con tal distinción, teniendo bien presentes las características de edad y de fisionomía que nos permiten

discriminar entre las elegidas, hemos llegado a la identificación de la dama retratada como María del Pilar de Silva y Palafox¹, condesa consorte de Aranda por el matrimonio en 1784 con su tío-abuelo Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, X conde de Aranda, que era hermano de su abuela paterna, Engracia Abarca de Bolea, y futura VII condesa de Castellflorit, título concedido en 1802 por su padre², el IX duque de Híjar.



Fig. 2. Detalle de busto del «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit».

¹ *Gazeta de Madrid* (c. 22-IV-1792: 260; y 25-XII-1792: 914). Con el fin de agilizar la lectura, las referencias hemerográficas históricas se citan en nota al pie y no figuran en el apartado final de referencias bibliográficas.

² El condado de Castellflorit es un título nobiliario concedido el 5 de noviembre de 1626 por el rey Felipe IV al noble aragonés Martín de Torrellas y Bardají Fernández de Heredia y Luna, señor de las baronías de La Almolda, Antillón, Pertusa, Jubera, Cornago y Castellflorit. El condado fue incorporado a la Casa de Híjar a través de Juana Petronila Silva Fernández de Híjar y Pignatelli (Híjar, Teruel, 1669 – Madrid, 1710), V condesa de Castellflorit, hacia finales del siglo XVII. El título se extinguió con María del Pilar de Silva y Palafox, al no tener esta descendencia, aunque fue rehabilitado por el rey Alfonso XIII para Jaime de Silva y Mitjans (Madrid, 1893-1975), VIII conde de Castellflorit.

María del Pilar de Silva y Palafox (Madrid, 1766-1835) fue hija de Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar y Abarca de Bolea (Villarrubia de los Ojos, Ciudad Real, 1741 – Madrid, 1808), IX duque de Híjar y VII marqués de Orani, y de su esposa doña Rafaela de Palafox y Croy d'Havré (Ariza, Zaragoza, 1744 – Madrid, 1777), hija de los marqueses de Ariza y de Guadalest. Ambos progenitores pertenecían a dos de las más importantes casas nobles de Aragón y eran destacados miembros de la nobleza ilustrada, muy vinculados a la política reformista del monarca Carlos III, como demostrarían en la gestión de sus señoríos aragoneses, que modernizaron a través de grandes inversiones en obras protoindustriales e hidráulicas, preocupándose también del bienestar de sus vasallos en aspectos como la atención religiosa o el socorro de los más necesitados. María del Pilar nació en Madrid el 19 de noviembre de 1766, en la casa-palacio de los duques de Híjar, situada en la Corredera Baja de San Pablo, siendo bautizada al día siguiente en la Parroquia de San Martín. Recibió una educación muy esmerada en el seno familiar, acorde a las ideas ilustradas de sus padres, por parte de una aya extranjera –muy probablemente francesa–, Catalina de Varnenville, discípula de la célebre escritora y pedagoga francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (Rouen, 1711 – Chavanod, 1780). Quedó huérfana de madre en 1777, siendo todavía una niña (Olaechea y Ferrer Benimeli, 1998 [1978]: 192-193; Martínez Molina, 2010: 42; Malo Barranco, 2022: 388-389; y Malo Barranco, 2024: 27-29) [figs. 3 y 4].



Fig. 3. Antonio González Velázquez, «Retrato de Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar y Abarca de Bolea, IX Duque de Híjar» (1774). Óleo sobre lienzo, 222 x 139 cm. Sevilla, Palacio de las Dueñas, Colección Fundación Casa de Alba.



*Fig. 4. Ramón Bayeu y Subías, «Retrato de Rafaela de Palafox y Croy d'Havré, duquesa consorte de Híjar» (c. 1771). Óleo sobre lienzo, 103 x 82 cm.
Zaragoza, Museo Goya-Colección Fundación Ibercaja (depósito de una colección particular).*

Mientras se preparaba para contraer matrimonio, el conde de Aranda, en carta a su secretario en la embajada de París, el diplomático aragonés Ignacio de Heredia y Alamán (Graus, Huesca, 1728 – Madrid, 1792), fechada en Madrid el 26 de enero de 1784, describía a la que se iba a convertir en su jovencísima esposa, que consideraba «el mayor acierto de mi vida», resaltando entusiasmado sus cualidades: «su genio y crianza no tiene semejanza en esta tierra», pues «habla muy bien francés, y hace las cortesías de dama, baila el minué con nobleza, y puede presentarse como Emperatriz, además parece inclinada a los libros, y es la única que no tiene los visos de hacerse maja». En pocas palabras, Pedro Pablo Abarca de Bolea estaba ensimismado, pues iba a casarse con una joya de muchacha, muy joven, cultivada y distinguida, de buena figura y complexión delicada, con bello rostro, matizado por un *quid amari* de tristeza debido posiblemente a su poca salud, pues había pasado dos erisipelas de cuyas secuelas se resentiría en París. Días después, el 27 de enero, Aranda escribía a su buen amigo José Nicolás de Azara y Perera (Barbuñales, Huesca, 1730 – París, 1804), agente de preces español en Roma, con el fin de que le gestionara la dispensa papal para su matrimonio, necesaria por ser los contrayentes tío y sobrina. En dicha carta volvía a describir enardecido a su futura esposa: «la señorita es lo más bien criado de por acá. Será para más que para cuando llueve. Tiene corte de verdadera señora, como lo es, y yo me prometo tirar el resto de mis días con la buena vida que hasta ahora no había conocido. Me la llevaré a París en la primavera, habla el francés a la perfección y hará una *embajatriz* en toda forma» (Olaechea y Ferrer Benimeli, 1998 [1978]: 192-194; y Malo Barranco, 2018: 185).

Tras la obtención hacia primeros de marzo de 1784 de la dispensa papal solicitada, previo pago de la importante suma de 16.034 reales y 21 maravedís de vellón, el 10 de abril se firmaron las capitulaciones matrimoniales, muy ventajosas para la contrayente, pues ella aportaba como dote 60.000 ducados (660.000 reales de vellón), pero en contraprestación el conde le reconocía la viudedad foral de todos los bienes de la casa de Aranda en Aragón, el goce de la casa madrileña de la calle alta de Fuencarral, además de donarle 10.000 ducados (110.000 reales de vellón) en concepto de arras, y asignarle 100 doblones (6.000 reales de vellón) mensuales «para alfileres y decencia de la señora». Además, su futuro esposo le regaló, entre otras cosas, un vestido de corte al estilo de Francia para el acto de presentación ante los reyes franceses Luis XVI y María Antonieta, y para la boda un magnífico aderezo de diamantes engastados al aire compuesto de cuatro flores de cabeza, pendientes, collar con colgante y borla, tres lazos para el pelo y los brazos, broches y sortija, todo a juego (Olaechea y Ferrer Benimeli, 1998 [1978]: 195-196; y Malo Barranco, 2022: 391-400).

La boda como tal tuvo lugar el 14 de abril de 1784 en el oratorio privado de la casa-palacio de los Híjar en la Carrera de San Jerónimo de Madrid, en una ceremonia oficiada por Antonio Frutos Seseña, cura de la madrileña Parroquia de San Sebastián, con la asistencia de Simón Fernández, teniente capellán de la iglesia castrense del Buen Suceso de Madrid, y siendo padrinos los condes de Montijo, tíos maternos de la desposada. Tras la ceremonia, se ofreció un refresco en la propia casa-palacio de los Híjar, y, a continuación, los desposados e invitados se trasladaron a la casa-palacio de los Aranda,

en la calle Alta de Fuencarral, donde se sirvió una «suntuosa cena» (Olaechea y Ferrer Benimeli, 1998 [1978]: 196-197; y Malo Barranco, 2022: 401).



Fig. 6. N. Méon (dibujo) y Pierre-Etienne Moitte (grabado), «Retrato de Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, X conde de Aranda, como embajador de España en Francia» (1775). Grabado calcográfico sobre papel verjurado, 285 x 200 mm. París, colección particular.

Poco después, tras despedirse del rey Carlos III en Aranjuez, los nuevos esposos marcharon a París, pues Aranda se reincorporó de inmediato a su puesto de embajador de España en Francia. Arribaron el 20 de mayo de 1784. El matrimonio estableció su residencia en la propia sede de la embajada española, alojada desde 1783 en uno de los palacios más suntuosos de París, el que luego se conocería como Hôtel de Crillon, en la plaza de Luis XVI, actual plaza de la Concordia. El 6 de junio la joven condesa de Aranda

fue presentada a los reyes Luis XVI y María Antonieta en Versalles, donde fue muy bien recibida. De hecho, un tiempo después José Nicolás de Azara le escribiría a Aranda comentándole que «todos escriben y todos dicen millones de bienes de la señorita». Sin duda, María del Pilar había causado una magnífica impresión en Francia (Olaechea y Ferrer Benimeli, 1998 [1978]: 106-108 y 198-200) [figs. 6 y 7].



Fig. 7. Vista actual de la fachada principal del Hôtel de Crillon de París, que fue sede de la embajada española desde 1783 y residencia de la condesa consorte de Aranda a partir de su llegada a la capital francesa, acompañando a su marido, el 20 de mayo de 1784.

Pero el clima de París no le sentaba bien a la joven condesa, por lo que le volvió a aparecer la erisipela, enfermedad bacteriana que afectaba a la piel y que ya había padecido en la infancia. Por ello, en el verano de 1785 se trasladó durante dos meses a tomar las aguas a la ciudad balneario de Bagnères de Bigorre, cerca de la frontera francesa con España, al otro lado de Aragón, y después, en agosto, a Bagnères de Luchon, también en los Pirineos franceses, donde tomó a su vez aguas sulfurosas, experimentando su piel una notoria mejoría. El 1 de octubre ya estaba de vuelta en París, dispuesta para acompañar a su esposo a los actos protocolarios y a las diarias diversiones de la animada corte versallesca, donde era conocida, por su belleza y distinción, como «la Embajatriz» (Olaechea y Ferrer Benimeli, 1998 [1978]: 200).

No obstante, un año después, en octubre de 1786, María del Pilar regresó a España ante una nueva recaída en su enfermedad y un incipiente embarazo que se acabó malogrando, instalándose en la casa-palacio de la calle Alta de Fuencarral. El conde de Aranda permaneció en París, aunque solo un mes más tarde, ya en noviembre, presentó la dimisión de su cargo diplomático al primer secretario de Estado, José Moñino y Redondo (Murcia, 1728 – Sevilla, 1808), conde de Floridablanca. Además de la marcha de su joven esposa a Madrid, en la dimisión de Aranda pesó la voluntad de tener un hijo que heredase el título, los señoríos y las propiedades de la Casa de Aranda. Debido a la burocracia, el conde aún tardaría casi un año en regresar a España, pues abandonó París

el 9 de octubre de 1787, tras ser nombrado nuevo embajador el VI conde de Fernán Núñez, Carlos José Gutiérrez de los Ríos y Rohan-Chabot (Cartagena, 1742 – Madrid, 1795). El 17 de noviembre, ya de vuelta, se presentó a besar la mano de Carlos III en San Lorenzo del Escorial. Para entonces, su joven esposa disponía ya del acostumbrado *cortejo* o *chichisbeo* (galán que acompañaba a la dama con permiso del esposo), un tal Rojas, «que era muy amigo de ella» y que no la dejaba ni a sol ni a sombra (Olaechea y Ferrer Benimeli, 1998 [1978]: 201-202; y Malo Barranco, 2023: 127-128).

Ese momento, el del regreso de Aranda a Madrid, al que siguió, ya en 1788, una profunda reforma, a la última moda de París, de la madrileña casa-palacio de los Aranda, pudo ser el idóneo para que Antonio Carnicero pintase el retrato de la condesa que aquí se da a conocer, lo que además coincidiría con el tipo de moda que reflejan tanto la vestimenta como el peinado de la retratada. El viajero inglés William Beckford (Londres, 1760 – Bath, 1844), que residió en Madrid en diciembre de 1787 y en enero de 1788, se refirió a María del Pilar en sus *Cartas desde Italia con apuntes de España y Portugal* (Londres, 1834) como «encantadora criatura», y añadía: «¡Pobre Niña! Posee los placeres que puede proporcionar el lujo y la pompa de este mundo, pero está casada con un hombre que podría ser su abuelo; y parece tan pálida y desvaída como un narciso o un lirio del valle». Pocas palabras más certeras y encomiásticas para describir su particular situación personal y su frágil belleza (Olaechea y Ferrer Benimeli, 1998 [1978]: 200; y Malo Barranco, 2023: 128-129).

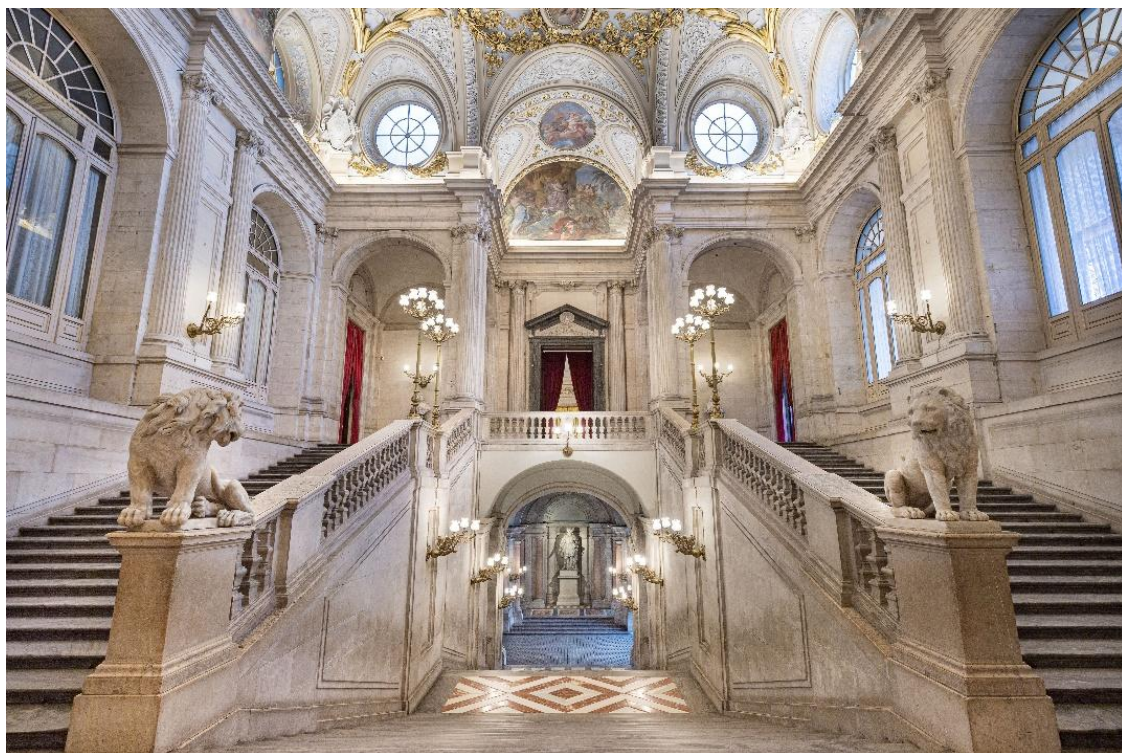


Fig. 8. Vista actual de la escalera principal del Palacio Real de Madrid, epicentro del poder político en España en 1792, cuando el X conde de Aranda ejerció el cargo de primer secretario de Estado interino.

Ya durante el reinado de Carlos IV, tras la caída de Floridablanca por la mala gestión de las consecuencias de la Revolución Francesa en España, el conde de Aranda pasó a encargarse interinamente de la primera Secretaría de Estado a partir del 28 de febrero de 1792³, convirtiéndose en el hombre fuerte y principal del gobierno de España. Por ello, y por la importancia de la casa nobiliaria a la que pertenecía, a la joven condesa de Aranda se le concedió la banda e insignia de la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa por decreto del 21 de abril de 1792, coincidiendo con su creación⁴, y fue, con tal motivo, cuando se le pintó sobre el vestido del retrato tan importante condecoración, si bien con rapidez y cierto descuido en su ejecución. Además, María del Pilar fue nombrada camarera mayor honoraria de la reina María Luisa [fig. 8].

La permanencia del conde de Aranda en la cúspide del poder fue efímera, pues el 15 de noviembre de 1792 Carlos IV lo cesó como primer secretario de Estado interino, al haber sido claro partidario de no enfrentarse directamente a los revolucionarios franceses y de practicar la diplomacia para preservar la vida de los reyes Luis XVI y María Antonieta. Además, como militar con amplia experiencia en el campo de batalla, era buen conocedor de que el ejército español no estaba preparado para una guerra contra la Francia revolucionaria y de que esta sería un desastre. En su lugar, Carlos IV nombró primer secretario de Estado al arribista Manuel Godoy y Álvarez de Faria (Badajoz, 1767 – París, 1851), protegido de la reina María Luisa y partidario de la guerra contra Francia. El acalorado enfrentamiento de Aranda con Godoy en el Consejo de Estado del 15 de marzo de 1793 fue la excusa empleada por el favorito para anularlo a él y a sus partidarios aristócratas (Infantado, Medinaceli, Sotomayor, Altamira, Híjar, San Carlos...). Así, una hora después de terminado dicho consejo, Aranda recibió la notificación regia de su destierro a Jaén, primero, y algo después, desde finales del verano de 1794, a la Alhambra de Granada, con la falsa acusación de intentar implantar una revolución en España. También por instigación de Godoy, la Inquisición quiso procesarle (Olaechea y Ferrer Benimeli, 1998 [1978]: 362-365 y 374-376; y Malo Barranco, 2021: 41).

María del Pilar de Silva y Palafox no pudo acompañar a su esposo en tan triste destierro, por tratarse de un encierro incomunicado. Sí lo hizo, a temporadas, en el que tiempo después, tras pasar por Alhama de Granada y Sanlúcar de Barrameda para recuperar su frágil salud bajo vigilancia, sufrió en su villa y palacio de Épila (Zaragoza) desde finales de 1795, tras la firma de la Paz de Basilea con la Francia revolucionaria, destierro mucho más benevolente favorecido por la nueva situación política, en la que Godoy se sentía reforzado ante el rey Carlos IV, que lo acababa de nombrar Príncipe de la Paz. A la muerte de Aranda, sucedida en Épila el 9 de enero de 1798, y tras su posterior entierro en el panteón de nobles del Real Monasterio de San Juan de la Peña, puesto que murió sin sucesión, el condado de Aranda fue heredado por su sobrino y suegro Pedro de Alcántara de Silva, duque de Híjar y padre de su viuda María del Pilar (Olaechea y Ferrer Benimeli, 1998 [1978]: 374-393; y Malo Barranco, 2021: 41-42) [fig. 9].

³ *Gazeta de Madrid* (2-III-1792: 143).

⁴ *Gazeta de Madrid* (22-IV-1792: 260).



Fig. 9. Vista actual de la fachada principal del Palacio de los Condes de Aranda en Épila, en la que residió el X conde de Aranda en sus últimos años de vida y donde murió, acompañado de su esposa, el 9 de enero de 1798.

En los años sucesivos, a pesar de su viudedad, o precisamente gracias a ella, María del Pilar de Silva y Palafox desarrolló una gran actividad social y cultural en Madrid que se prolongó varias décadas. Desde 1799 fue socia de honor y mérito de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País y miembro de la Junta de Damas de Honor y Mérito de dicha institución, desde la que realizó importantes labores sociales y de gestión durante varios decenios, especialmente en la Inclusa de Madrid, demostrando su gran preparación intelectual y su capacidad para asumir iniciativas hasta entonces vetadas a las mujeres, incluso de la nobleza. De hecho, llegó a presidir la Inclusa y Colegio de niñas de la Paz de Madrid, destacada institución benéfica de la que presentó una memoria expositiva de su situación el 6 de mayo de 1827, que fue publicada ese mismo año. Dentro de la Económica Matritense, dada su reconocida preparación intelectual, recibió en 1818 el encargo, que aceptó, de participar en la comisión censora encargada de examinar la traducción que la marquesa de Espeja había hecho de la obra de Erasmus Darwin (Elston, Reino Unido, 1731 – Breadsall, Reino Unido, 1802), abuelo del célebre naturalista Charles Darwin, sobre la educación de las mujeres, publicada en inglés en 1797. Entre 1826 y 1828 fue, además, la VI presidenta de la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Matritense (Quintana Bermúdez de la Puente *apud HH.DB-e: s. v. María del Pilar de Silva y Palafox*; y Malo Barranco, 2024: 29-30) [fig. 10].

Esta Interesada C
solo desea se la C
deje la niña esta C
q. sus Padres la do
pidan, pues en
ese caso la entre Ca
para al instan V
te. En lo q. alho Se
no aver incom Se
beniente porq. en
la Inclusa se Ma
quita el tener Se
q. mantenerla Se
mientras no se p
embia al Colegio M
Madrid 2. de H
Enero 1806.
La Castelflorido
por tam

Fig. 10. Informe autógrafo firmado de María del Pilar de Silva y Palafox, VII condesa de Castelflorit, de 2 de enero de 1806, dando su parecer sobre la posible acogida temporal de una niña de la Inclusa de Madrid, labor de gestión que realizaba en su condición de miembro de la Junta de Damas de la Real Sociedad Económica Matritense.

Se observa su característica firma nobiliaria: «La Castelflorido».

El 18 de noviembre de 1802, casi cinco años después de enviudar, María del Pilar de Silva y Palafox se había casado en segundas nupcias, renunciando a su viudedad foral y a la copiosa herencia de su primer marido, pero recibiendo a cambio de su padre, mediante escritura pública ante notario fechada el 1 de noviembre de 1802, el título de condesa de Castellflorit o Castellflorido para ella y su nuevo esposo y una renta anual de 50.000 ducados anuales a cargo de la casa de Aranda. Su segundo marido, Francisco Fernández de Córdoba y Glimes de Brabante (Zaragoza, 1758 – Madrid, 1841), hijo segundón de los XI condes de Sástago, una de las siete grandes casas nobiliarias de Aragón, era un destacado militar zaragozano, teniente general al contraer matrimonio y capitán general de los Reales Ejércitos desde finales de 1831. Obtuvo en 1814 el título de I duque de Alagón, con Grandeza de España de primera clase de carácter personal, por concesión de Fernando VII, a cuya camarilla más íntima llegó a pertenecer, mientras que el de barón de Espés y Alfajarín lo consiguió tras la muerte de su hermano Ambrosio en 1810 y el definitivo fallo a su favor del consiguiente pleito sucesorio en 1821. Recibió, además, las más altas distinciones que un aristócrata español podía tener: en 1815 la Gran Cruz de la Real Orden de Carlos III, en 1816 la Gran Cruz de la Orden Militar de San Hermenegildo, en 1819 el Collar de la Insigne Orden del Toisón de Oro, y en 1831 la Gran Cruz laureada de la Real y Militar Orden de San Fernando. Además, era claverero mayor de la Orden Militar de Montesa, poseía la Gran Cruz de Justicia de la Orden de Malta y en 1830 recibió la Gran Cruz de la Real Orden de San Jenaro de Nápoles. De este matrimonio tampoco habría descendencia (Franco de Espés, 1990: 34 y 48-51; y Ferrer Benimeli, 1998: 186) [fig. 11].



Fig. 11. Autor desconocido, «Retrato de Francisco Fernández de Córdoba y Glimes de Brabante, futuro I duque de Alagón» (c. 1802-1803). Óleo sobre lienzo, 165 x 112 cm. Colección particular [izda.].

Carlos Blanco, «Retrato de Francisco Fernández de Córdoba y Glimes de Brabante, I duque de Alagón» (1825). Óleo sobre lienzo, 103 x 83 cm. Colección particular [centro].

Autor desconocido, «Retrato de Francisco Fernández de Córdoba y Glimes de Brabante, I duque de Alagón» (c. 1832). Óleo sobre lienzo, 93 x 76'5 cm. Colección particular [dcha.].

En el ámbito cortesano, María del Pilar de Silva y Palafox fue dama de honor de la tercera esposa de Fernando VII, María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde, 1803 –

Aranjuez, Madrid, 1829), y después, desde el 2 de diciembre de 1834, camarera mayor de la reina regente María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (Palermo, 1806 – Sainte-Adresse, Francia, 1878), viuda de dicho monarca y madre de la nueva reina Isabel II. Además, recibió la Orden de la Cruz Estrellada del Sacro Imperio. Murió en Madrid el 28 de marzo de 1835, a los 68 años, una edad considerable para la época (Ferrer Benimeli, 1998: 185-186) [fig. 12].



Fig. 12. Autor desconocido, «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, VII condesa de Castellflorit y duquesa consorte de Alagón» (c. 1826). Óleo sobre lienzo, 93 x 76'5 cm. Colección particular [izda.].
Autor desconocido, «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, VII condesa de Castellflorit y duquesa consorte de Alagón» (c. 1830). Óleo sobre lienzo, 165 x 112 cm. Colección particular [dcha.].

4. ESTUDIO DEL RETRATO

Esta jovencísima dama, elegantemente vestida, identificada, como ya se ha señalado, como *María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit*, fue retratada en un óleo sobre lienzo de 148 x 104 cm. Se dispone en primer plano, perfectamente centrada, sentada sobre una silla neoclásica con tapizado de terciopelo verde y respaldo oval tallado y dorado en su perímetro con un motivo clasicista de cadeneta, ondulante y entrecruzado, de raíz serliana, que se puso de moda en el mobiliario español mediada ya la década de 1780. Su cuerpo se dispone ligeramente de tres cuartos y con la cabeza de frente, mirando al espectador. Apoya su brazo izquierdo enguantado, que sostiene pendiente el guante blanco correspondiente a su mano derecha, sobre una mesa neoclásica de madera en su color, mientras el otro brazo lo tiene extendido sobre el vestido sujetando un abanico cerrado. Emplazada la dama en lo que parece una sala o salón palaciego, a la izquierda se observa un pilar o elemento arquitectónico y, tras su figura, un cortinaje verdoso sirve de fondo y de contraste [fig. 13].



Fig. 13. Antonio Carnicero Mancio, «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit» (c. 1787-1788).
Óleo sobre lienzo, 148 x 104 cm. Madrid, Colección de María Rosa Gárate Murillo.

La hermosa y joven dama porta un elegante vestido a la moda de Francia, de tipo polonesa, compuesto de: peto blanco grisáceo, que cierra y ajusta el busto; brial o falda de raso del mismo color, sobre un tontillo o unas ballenas que lo ahuecan, con motivos bordados de lunares o bodoques; y sobrefalda de seda rosa abullonada hacia los lados, dejando visible por el centro el brial. Las mangas, también de seda rosa, llegan hasta el codo guarnecidas con encajes blancos. La aristócrata cubre los hombros y el pecho con un elegante y delicado *fichú* o pañuelo blanco de blonda con florecillas bordadas y anchos encajes que destaca por su transparencia, muy conseguida. Un vistoso y preciosista *bouquet* de varias rosas rosáceas con sus hojas verdes, dos de ellas abiertas, a tono con la sobrefalda y las mangas, cierra el pañuelo prendido sobre el pecho. Cruza el vestido, desde su hombro derecho, la banda de la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, de tres fajas (morada, blanca y morada), que claramente fue añadida al retrato a posteriori, en 1792, cuando se creó dicha orden y se le concedió a la retratada. Del lazo de unión de la banda pende la insignia o venera de la orden, con forma de Cruz de Malta o de San Juan, en cuyo óvalo central se atisban las diminutas figuras de San Fernando, rey de Castilla, y San Luis, rey de Francia [figs. 14, 15 y 16].



Fig. 14. Detalle del vestido del «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit».



Fig. 15. Detalle del «bouquet» prendido de rosas rosáceas del «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit».



Fig. 16. Detalle de los guantes y de la banda y la insignia o venera de la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa del «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit».

De la cintura, mediante cadenitas, penden varias joyas de oro, entre ellas, presumiblemente, un reloj de repetición⁵ y un medallón cerrado a juego con retrato en su interior. También cuelga una larga cadena de plata que termina en una especie de bolsita, quizás para guardar el pañuelo de mano. Esas piezas confieren elegancia y prestancia a la retratada, realzando su privilegiada condición aristocrática [fig. 17].

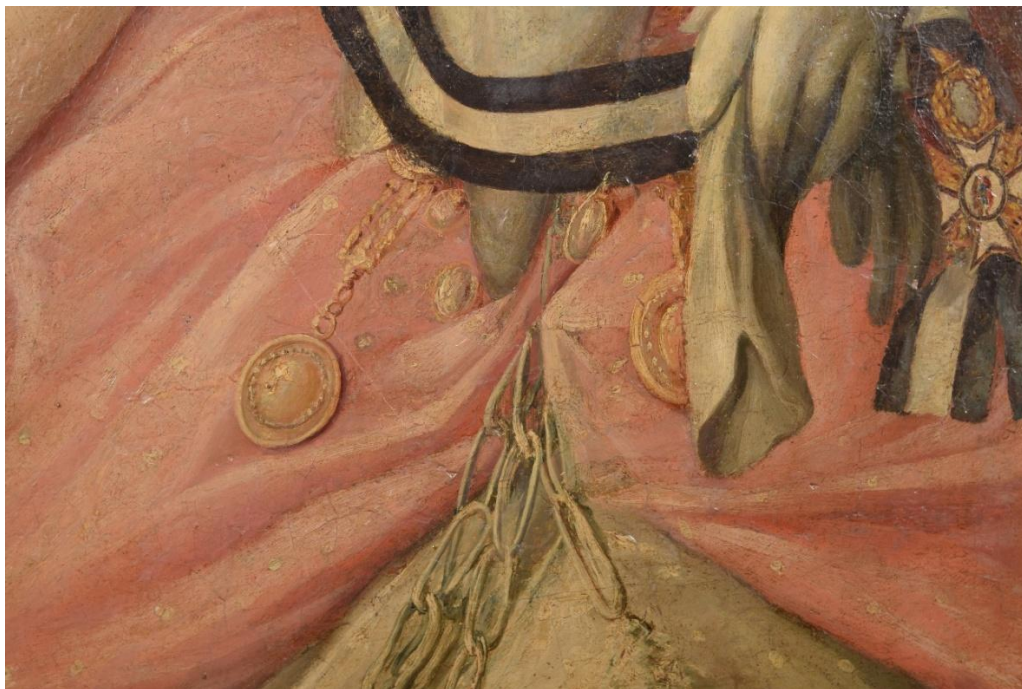


Fig. 17. Detalle de las joyas de oro y de la cadena de plata que penden de la cintura del vestido del «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit».

El rostro, de perfil ovalado, delicado de facciones y dulce, es el de una joven dama muy hermosa, que aparenta tener en torno a veinte años o poco más. De ojos menudos y castaños claros, sutiles cejas rubias, nariz fina y prolongada, boca pequeña de labios delgados, pómulos suaves ligeramente sonrosados y barbilla puntiaguda pero redondeada, su expresión transmite dulzura y candor. Es una auténtica belleza [fig. 18].

Su cabello, cardado y empolvado con polvos blancos de arroz según la moda impuesta por la reina María Antonieta de Francia, se expande como si fuera un algodón de azúcar y termina por la parte de la nuca en dos largos rizos que caen sobre los hombros. Vistosos pendientes o arracadas⁶ de tiras de piedras transparentes, muy posiblemente brillantes, caen junto a los rizos. Rematan tan abundante peinado un gran sombrero blanco a la inglesa de ala ancha de tipo pamela, con un galón o cinta estrecha con los colores de la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa añadido cuando se le incorporó la banda de dicha orden, y unas llamativas plumas de avestruz blancas y rosas que realzan el conjunto con gran efectismo [fig. 19].

⁵ Sobre el origen de la denominación de *reloj de repetición*, véase el trabajo de Ortiz Cruz (2019: 86-87).

⁶ Para la palabra *arracada* y su diferencia con el *broquelillo*, vid. también Ortiz Cruz (2019: 83-84).



Fig. 18. Detalle del rostro del «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit».

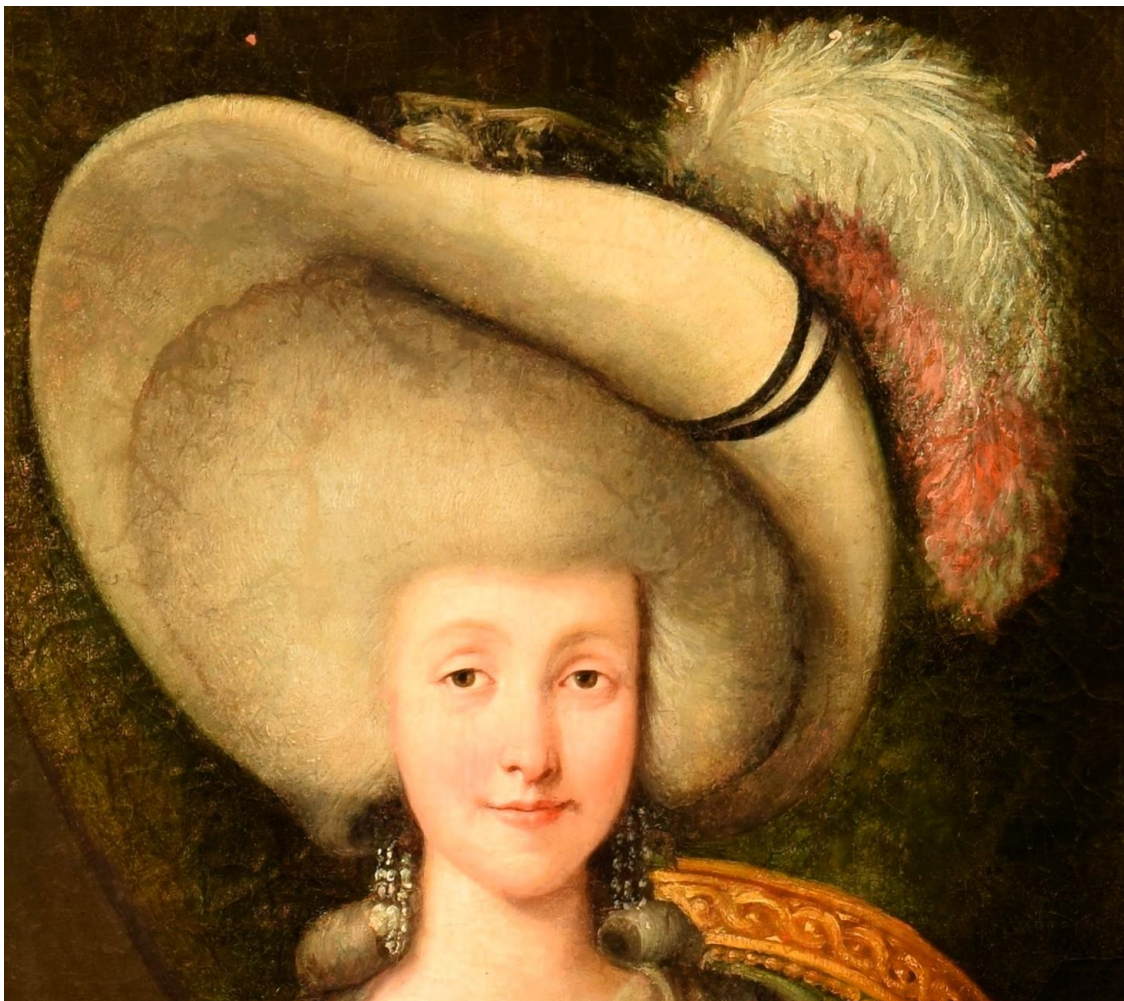


Fig. 19. Detalle del peinado y del sombrero con plumas del «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit».

Como ya se ha apuntado, con el brazo derecho, semidesnudo, la dama sostiene un abanico que apoya en el vestido, mientras que, con el izquierdo, enguantado, sujeta el guante blanco correspondiente al otro brazo. Ese brazo lo apoya desde el codo en una elegante mesa neoclásica de madera en su color, con motivos de canalillos rehundidos en el frente y en la única pata visible. Encima de la mesa, que presenta sobre de mármol brocatel oscuro jaspeado, descansa un búcaro o jarroncito de cristal de dos asas con dos flores rosáceas que parecen crisantemos y que entonan armónicamente con el color de las mangas y la sobrefalda del vestido [figs. 20 y 21].

Por el modo en que está realizado el retrato, la manera de aplicar la pintura con pincelada estirada y de ligeros empastes, y el predominio del dibujo en los contornos y en la definición del vestido, la mesa y los objetos, consideramos que este *Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit* fue pintado por Antonio Carnicero Mancio (Salamanca, 1748 – Madrid, 1814), excelente dibujante y práctico del retrato, artista coetáneo de Francisco de Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828). Carnicero fue pintor de Cámara de Carlos IV desde 1796, honor que había solicitado ya en 1788 sin conseguirlo de Carlos

III. Sería también profesor de dibujo de María Luisa, princesa de Parma, de la infanta María Isabel desde 1799, y de Fernando, príncipe de Asturias, desde 1801. Entre 1801 y 1808 hizo retratos dibujados de los reyes Carlos IV y María Luisa, del príncipe de Asturias y de otros miembros de la familia real, como el infante Carlos María Isidro, que serían pasados al grabado por Giovanni Battista Brunetti (Rávena, ¿? – Madrid, 1807) (Martínez Ibáñez, 1987; y Martínez Ibáñez, 1997) [fig. 22].

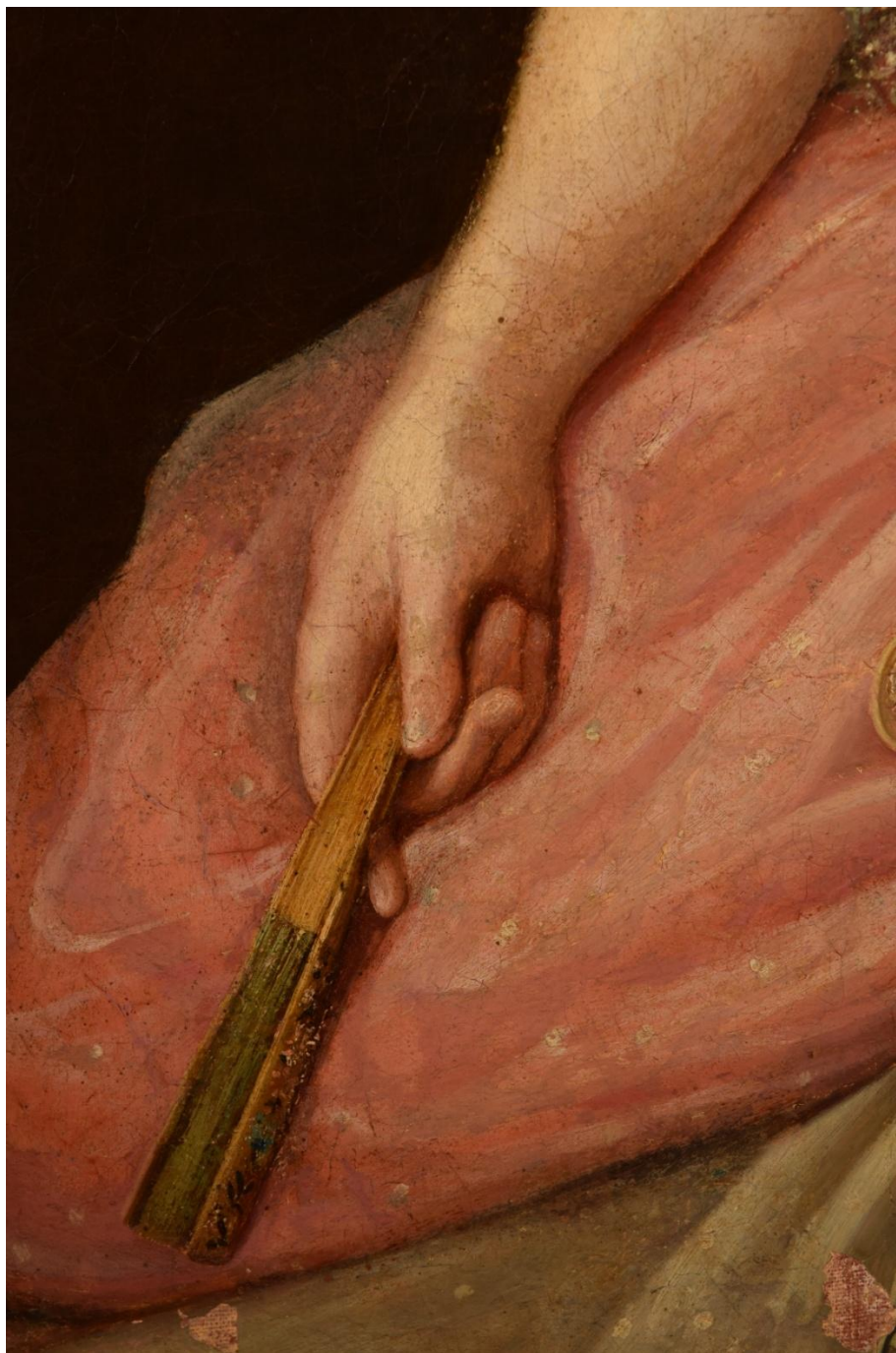


Fig. 20. Detalle de la mano derecha y del abanico del «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit».



Fig. 21. Detalle del brazo izquierdo, de la mesa neoclásica y del búcaro con flores del «Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit».



Fig. 22. Firma del pintor Antonio Carnicero Mancio en uno de sus retratos.

La manera de estar modelada la figura de María del Pilar de Silva y Palafox, en su anatomía y en la definición de las telas del vestido, es semejante a la que Antonio Carnicero empleó en el *Retrato de Rafaela Ortiz de Zúñiga y Fernández de Valdespino, V condesa de Lebrija y IV condesa de Montefuerte* (c. 1789-1790), una obra recientemente identificada y atribuida por nosotros, que se conserva en el Palacio de Lebrija de Sevilla⁷, con la que también guarda grandes coincidencias compositivas e iconográficas el retrato que aquí se estudia⁸. Las mismas soluciones de modelado se aprecian también en otras pinturas de Carnicero, como: un retrato, a él atribuido, de la reina *María Luisa de Parma* (1789), del Museo de Bellas Artes de Bilbao; un *Busto de majo* (c. 1790), de colección particular de Jerez de la Frontera; una pareja de *Maja y Majo fumando* (c. 1792-1793), del Museo de Bellas Artes de Cádiz; o el excelente retrato firmado de *Dolores Romero de Terreros y Trebuesto, marquesa de Herrera* (1794), que perteneció a la Galería Caylus de Madrid [figs. 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 y 30].

⁷ Hasta el momento, el *Retrato de Rafaela Ortiz de Zúñiga y Fernández de Valdespino, V condesa de Lebrija y IV condesa de Montefuerte* (c. 1789-1790) estaba catalogado como *Señora desconocida, sentada junto a un clave*. Se dio a conocer por primera vez en 1910 en una exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla, donde constó con el nº 176 como obra de escuela española del siglo XVIII, unas dimensiones de 149 x 125 cm y como perteneciente a María Regla Manjón y Mergelina, VI condesa de Lebrija. Recientemente fue reproducido por la investigadora especializada en indumentaria del siglo XVIII Bárbara Rosillo Fairén en varios estudios, todavía como obra de autoría anónima y sin identificar a la retratada, pero ajustando acertadamente su cronología hacia 1790 a través de la indumentaria. Véase Gestoso y Pérez, 1910: nº 176; Rosillo Fairén, 2016: 314; Rosillo Fairén, 2018: portada; y Rosillo Fairén, 2019: 4.

⁸ En los dos retratos coincide la pose de la dama salvo en la orientación del cuerpo, pues ambas se disponen sentadas en una silla, delante de un fondo con un elemento arquitectónico y un cortinaje, apoyando el codo izquierdo sobre un mueble (una mesa y un clave respectivamente) y sujetando con la mano izquierda un guante y con la derecha un abanico cerrado. Ambas llevan prendido al pecho, sobre el fichú, un *bouquet* de rosas rosáceas.



Fig. 23. Antonio Carnicero Mancio, «Retrato de Rafaela Ortiz de Zúñiga y Fernández de Valdespino, V condesa de Lebrija y IV condesa de Montefuerte» (c. 1789-1790). Óleo sobre lienzo, 149 x 125 cm. Sevilla, Palacio de Lebrija.



Fig. 24. Antonio Carnicero Mancio, «Retrato de la reina María Luisa de Parma» (1789). Óleo sobre lienzo, 83 x 62'5 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Fig. 25. Antonio Carnicero Mancio, «Busto de majo» (c. 1790). Óleo sobre lienzo, 24 x 20 cm. Jerez de la Frontera, colección particular.



Fig. 26. Antonio Carnicero Mancio, «Maja» (c. 1792-1793). Óleo sobre lienzo, 82 x 55 cm. Cádiz, Museo de Cádiz.



Fig. 27. Antonio Carnicero Mancio, «Majo fumando» (c. 1792-1793). Óleo sobre lienzo, 82 x 55 cm. Cádiz, Museo de Cádiz.

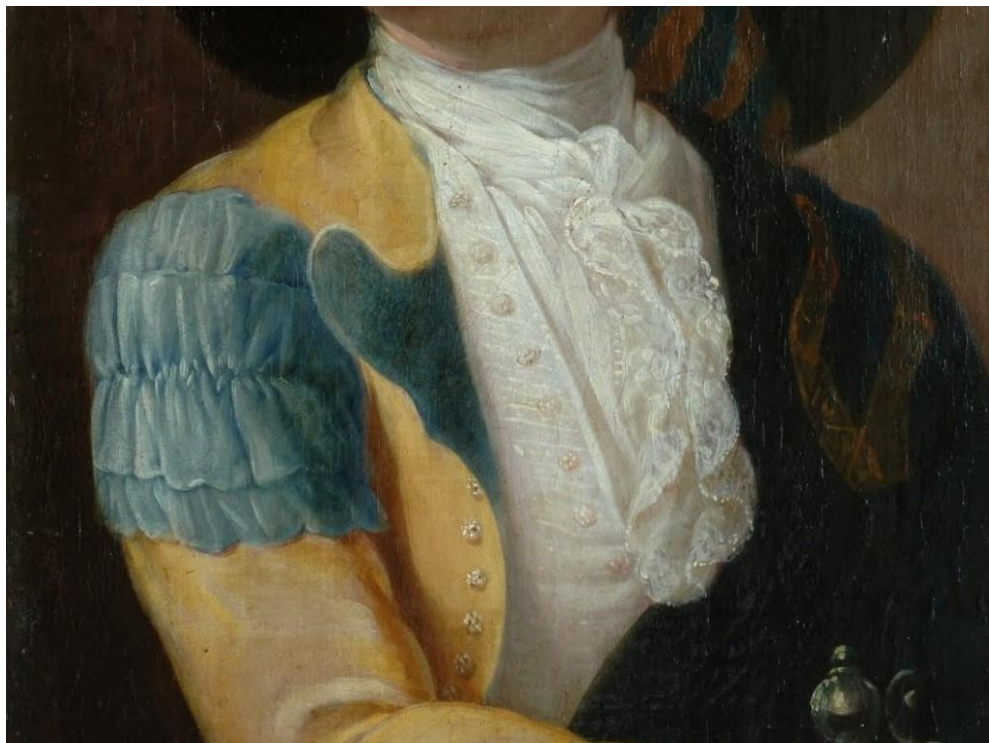


Fig. 28. Detalle del traje de «Majo fumando».



Fig. 29. Antonio Carnicero Mancio, «Retrato de Dolores Romero de Terreros y Trebuesto, marquesa de Herrera» (1794). Óleo sobre lienzo, 96 x 72'5 cm. Colección particular.



Fig. 30. Detalle del vestido y de las manos del «Retrato de Dolores Romero de Terreros y Trebuesto, marquesa de Herrera».

La datación de este retrato se puede ajustar a partir del vestido, el peinado cardado y el sombrero que lleva la retratada, así como mediante la mesa neoclásica sobre la que se apoya. El mismo peinado cardado lucen las tres damas que pintó José Camarón Bonanat (Segorbe, Castellón, 1731 – Valencia, 1803) en la escena galante de la pintura *Parejas en un parque*, del Museo Nacional del Prado, realizada por el pintor valenciano en 1789, durante su estancia en Madrid para pintar varios cuadros para el claustro del convento de San Francisco el Grande, y no hacia 1785, en que se data incorrectamente en la ficha del Prado. Una de esas tres damas porta un motivo floral semejante, prendido al vestido sobre el pecho, y otra un sombrero parecido, también adornado con plumas de avestruz. Asimismo, por el peinado y la indumentaria podemos compararlo con el ya mencionado *Retrato de Rafaela Ortiz de Zúñiga y Fernández de Valdespino, V condesa de Lebrija y IV condesa de Montefuerte* (c. 1789-1790), del propio Antonio Carnicero, y con el *Retrato de dama* (c. 1788-1789), obra de Agustín Esteve y Marqués (Valencia, 1753-c. 1830), en el que la retratada lleva otro motivo floral prendido al pecho, sobre el *fichú*, y el peinado cardado y con dos rizos largos que le caen sobre los hombros. Igual peinado luce la duquesa de Osuna en el retrato pintado por Goya *Los duques de Osuna y sus hijos* (1788-1789), del Museo Nacional del Prado, o la señora del *Retrato de dama* (c. 1787-1789), de autor desconocido, de colección particular [figs. 31, 32, 33, 34 y 35].



Fig. 31. José Camarón y Bonanat, «Parejas en un parque» (1789). Óleo sobre lienzo, 83 x 108 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 32. Detalle de las damas de «Parejas en un parque».

Por lo que acabamos de exponer, creemos que el *Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit*, habría que datarlo hacia 1787-1788, cronología que se apoya también en datos biográficos de la retratada y de su primer esposo, es decir, poco después del regreso de la joven condesa a Madrid desde París en octubre de 1786, motivado por lo mal que le sentaba el clima de la capital francesa y por un incipiente embarazo. Su marido Pedro Pablo Abarca de Bolea, X conde de Aranda, renunció a su cargo de embajador del rey Carlos III de España ante la corte de Luis XVI en noviembre de 1786 y abandonó París el 9 de octubre de 1787, presentándose el 17 de noviembre a besar la mano de Carlos III en el palacio de San Lorenzo del Escorial. Así, ese año de 1787, o quizás el siguiente, en que los Aranda reformaron en profundidad su casa-palacio de Madrid, nos parece el más adecuado para datar este retrato de factura netamente española. Además, María del Pilar de Silva y Palafox, que había nacido en Madrid en noviembre de 1766, aparenta en la pintura unos veinte o veintiún años, lo que situaría su ejecución precisamente en 1787 o 1788, una cronología reforzada, como ya hemos indicado, por la indumentaria y el peinado que porta, propios de ese momento, y por el mobiliario ya neoclásico que se refleja en la obra. Tal y como hemos señalado, la banda y la cruz de la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa fueron añadidas al retrato *a posteriori* de su ejecución, poco después del 21 de abril de 1792, fecha en que, a la retratada, esposa del entonces secretario de Estado interino, le fue concedida tan alta distinción por parte de la reina.



Fig. 33. Agustín Esteve y Marqués, «Retrato de dama» (c. 1788-1789). Óleo sobre lienzo, 112 x 78 cm. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia.



*Fig. 34. Francisco de Goya y Lucientes, «Los duques de Osuna y sus hijos» (1788-1789).
Óleo sobre lienzo, 225 x 174 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.*



*Fig. 35. Autor desconocido, «Retrato de dama» (c. 1787-1789).
Óleo sobre lienzo. Colección particular.*

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA

El *Retrato de María del Pilar de Silva y Palafox, condesa consorte de Aranda y futura VII condesa de Castellflorit* fue reentelado y su bastidor sustituido hace unos 50-60 años. El marco que porta, realizado por el negocio de molduras *Hijos de Cano* de Madrid, es moderno e historicista y, probablemente, se colocó cuando se procedió a forrar la pintura, que presenta un estado de conservación con deficiencias. En su superficie se aprecian algunas pérdidas de materia y repintes: en el fondo del retrato; en el ángulo inferior derecho, bajo la mesa; en las flores del búcaro; y, también, en el ojo derecho, los pómulos, el cabello, el sombrero, el brazo enguantado y el vestido de la dama. Los repintes se debieron de hacer cuando se procedió a su reentelado y a su cambio de bastidor. Además, la superficie de la pintura fue recortada en sus bordes, seguramente por el deterioro del orillo que estaba clavado al bastidor original. También es de destacar el amarilleamiento generado por el deterioro de los barnices antiguos que protegen la capa pictórica. Como ya se ha indicado, la banda de la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa fue pintada a posteriori, probablemente en 1792, cuando se concedió a la retratada dicha distinción. Sería conveniente hacer una buena y rigurosa restauración del retrato.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERRER BENIMELI, José Antonio (comis.; 1998): *El conde de Aranda* (catálogo de exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza e Ibercaja.
- GESTOSO Y PÉREZ, José (1910): *Catálogo de la Exposición de Retratos Antiguos celebrada en Sevilla en abril de MCMX*, Madrid, Oficina Tipográfica de Blanco y Negro.
- HH.DB-e = REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Historia Hispánica. Diccionario biográfico electrónico* [en línea]: <https://historia-hispanica.rah.es/> (consulta: 20/02/2025).
- MALO BARRANCO, Laura (2018): *Nobleza en femenino. Mujeres, poder y cultura en la España Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- MALO BARRANCO, Laura (2021): *Las cartas del conde de Aranda. Estudio y transcripciones*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- MALO BARRANCO, Laura (2022): «El ajuar y los regalos de boda de doña María del Pilar Silva y Palafox (1766-1835), condesa de Aranda» en Gloria Franco Rubio y Natalia González Heras (eds.), *Dentro y fuera de la Corte. Estudios sobre la vida cotidiana en la España Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 383-401.
- MALO BARRANCO, Laura (2023): «Hogar y nobleza en el siglo XVIII. Los espacios para la familia en la casa condal de Aranda», *Tiempos modernos*, 47, 116-134.

- MALO BARRANCO, Laura (2024): «Poder y lecturas de mujeres nobles en la España de los siglos XVII y XVIII. Un estudio de linajes aragoneses», *Estudis. Revista de historia moderna*, 50, 15-40.
- MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María Antonia (1987): *Antonio Carnicero Mancio: pintor*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María Antonia (1997): *Antonio Carnicero Mancio*, Madrid, Caja de Ahorros de Salamanca y Soria.
- MARTÍNEZ MOLINA, Javier (2010): *El Conjunto Palaciego de los Condes de Aranda en la villa de Épila*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC).
- OLAECHEA, Rafael y José Antonio FERRER BENIMELI (1998 [1978]): *El conde de Aranda. Mito y realidad de un político aragonés*, Zaragoza, Diputación Provincial de Huesca e Ibercaja.
- ORTIZ CRUZ, Demelsa (2019): «Precisiones léxicas sobre la indumentaria femenina en el siglo XVIII», *RILEX: Revista sobre investigaciones léxicas*, 1 (extra: *Metodología filológica para el estudio del léxico histórico del español*), 73-96.
- RIVAS SABATER, Natalio (2009): *Apuntes para una biografía de Ramón Gil de la Cuadra. Científico, político liberal y coleccionista de arte*, Madrid, Gráficas Almeida.
- ROSILLO FAIRÉN, Bárbara (2016): *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla (tesis doctoral).
- ROSILLO FAIRÉN, Bárbara (2018): *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- ROSILLO FAIRÉN, Bárbara (2019): «Tejidos y modas en la indumentaria del siglo XVIII», *Datatèxtil*, 39, 1-19.

SENSIBILIDAD, REALISMO Y MODA EN LOS RETRATOS FEMENINOS DE GOYA DEL PERIODO ILUSTRADO (1783-1808)

JAVIER MARTÍNEZ MOLINA* Y ARTURO ANSÓN NAVARRO**

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Goya fue el retratista por excelencia de la mujer en la España de la Ilustración, capturando su personalidad, su fisonomía y la moda con un estilo moderno y particular, caracterizado por su pincelada suelta y su dominio de la luz. Este estudio se centra en esa faceta, analizando su evolución desde sus inicios en la misma en 1783 hasta la gran quiebra del año 1808. Para ello, se toman como ejes la indumentaria y la propia progresión de su técnica pictórica. Se profundiza en sus principales retratos femeninos del periodo ilustrado, ofreciendo nuevos datos e interpretaciones que abren nuevas perspectivas de análisis y valoración y desmontando ciertas desatribuciones inconsistentes. También se dan a conocer dos retratos inéditos u olvidados.

PALABRAS CLAVE

Goya, Ilustración, moda, retrato femenino, siglos XVIII-XIX.

ABSTRACT

Goya was the preeminent portraitist of women in Enlightenment Spain, capturing their personalities, physiognomy, and fashion with a unique, modern style defined by his loose brushwork and mastery of light. This study focuses on this aspect of his work, analyzing its evolution from his beginnings in 1783 to the great crisis of 1808. The study centers on two key areas: the subjects' attire and the progression of Goya's pictorial technique. It delves into his major female portraits from this period, offering new data and interpretations that open fresh perspectives for analysis and appreciation. The research also challenges certain inconsistent de-attributions and reveals two previously unpublished or overlooked portraits.

KEYWORDS

Goya, Enlightenment, fashion, female portraits, 18th and 19th centuries.

* javimat@unizar.es. Doctor en Historia del Arte (Universidad de Zaragoza [UNIZAR], 2023), con una tesis doctoral sobre la arquitectura religiosa ilustrada de Agustín Sanz Alós (Premio de la Cátedra Gonzalo Borrás) realizada con una beca FPU (Ministerio de Educación y Ciencia [MEC]). Licenciado en Historia del Arte, con Premio Extraordinario Fin de Carrera (UNIZAR) y Mención Especial en los Premios Nacionales Fin de Carrera (MEC). Especialista en arquitectura y arte españoles de la época de la Ilustración, autor de más de una treintena de artículos de investigación, así como de diversos capítulos, de dos libros en solitario (uno sobre el Conjunto Palaciego de los Condes de Aranda y otro sobre la reforma neoclásica de la Colegiata de Borja) y de otros tres en colaboración (entre ellos, uno relativo a Ventura Rodríguez y el Coreto del Pilar y otro a la nueva cabecera clasicista de la Catedral de Jaca, ambos con Arturo Ansón). Entre 2016 y 2019 fue Coordinador de Exposiciones de la Diputación de Zaragoza, ocupándose de organizar más de 40 exposiciones (Palacio de Sástago, Centro de Arte y Exposiciones de Ejea, Monasterio de Veruela, etc.). Actualmente, es Profesor Sustituto en el Departamento de Historia del Arte (UNIZAR) y docente en las universidades sénior de la UNIZAR y de la Universidad San Jorge, así como también miembro del Instituto de Patrimonio y Humanidades (UNIZAR).

** artanson@gmail.com. Doctor en Historia del Arte, académico correspondiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y vocal de la Fundación Torralba-Fortún de Zaragoza. Hasta su jubilación, fue catedrático del Instituto Goya de Zaragoza y profesor de Historia del Arte de UNIZAR. Como investigador ha centrado sus estudios, preferentemente, en la pintura española del siglo XVIII, siendo reconocido especialista internacional en los pintores Francisco de Goya, José Luzán, Francisco y Ramón Bayeu, Antonio González Velázquez, Agustín Esteve y Buenaventura Salesa, así como en la pintura rococó en España. También ha dedicado estudios relevantes a la Basílica del Pilar de Zaragoza, a la arquitectura aragonesa del siglo XVIII y a la pintura aragonesa del siglo XVII. Ha impartido conferencias de su especialidad en diversas universidades, museos, academias e instituciones culturales de España, Francia y Turquía.

1. INTRODUCCIÓN: EL RETRATO FEMENINO EN LA ESPAÑA DE LA ILUSTRACIÓN

En la época del despotismo ilustrado en España, a partir de finales de la década de 1760 y de comienzos de la de 1770, el protagonismo de la mujer noble o perteneciente a familias de la alta burguesía administrativa o económica se hizo presente en el ámbito social y cultural de la Corte y de algunas de las más importantes ciudades españolas. Algunas de esas mujeres, que fueron retratadas por pintores destacados, heredaron títulos nobiliarios. Ese fue el caso de la marquesa de Astorga, de la condesa-duquesa de Benavente (después duquesa consorte de Osuna), de la duquesa de Alba, de la marquesa de Pontejos o de la condesa de Montijo, unas aristócratas que tuvieron un gran protagonismo intelectual, caritativo, educativo y social en el seno de la Junta de Damas de la Real Sociedad Económica Matritense, creada en 1787, o en la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, instituida en 1792 (Demerson, 1971: 269-274; Ceballos-Escalera Gila, 1998; Bolufer Peruga, 1998; Bolufer Peruga, 2003: 3-34; Molas Ribalta, 2000-2001: 265-275; Capel Martínez, 2006: 19-38; y Jaffe y Martín-Valdepeñas Yagüe, 2022: 191-214).

A partir de 1775-1780, los retratos femeninos, tanto de cuerpo entero como de tres cuartos y de medio cuerpo, fueron cada vez más habituales en España, estando destinados a ser colgados de las paredes de los palacios y las casas que habitaban las efigiadas, y ello por diversas razones. En algunas ocasiones eran retratos hechos con motivo del matrimonio de la retratada, como regalo de su futuro esposo o de su ya marido, en otras, estando la efigiada ya integrada en su nueva familia, por lo que con el retrato se pretendía hacer visible a los visitantes la prestancia y elegancia de la dama. Por otra parte, servían para reafirmar la pertenencia de la retratada a su familia o linaje, bien fuera ella de la nobleza titulada o consorte de un título, perteneciera a la burguesía de los negocios, bien se tratara de la esposa de un nuevo rico o de un alto funcionario de la administración real emergente.

Las retratadas lucían habitualmente vestidos a la última moda de París o de Londres: trajes o *robes a la française*, vestidos *a la polonesa* o *vaqueros a la inglesa*, acompañados de vistosos tocados sobre la cabeza: escofietas, sobrepeinados o bonetillos con plumas de ave, cintas, flores de tela o naturales, sombreros campestres a la inglesa, lazos grandes o *carambas*... No obstante, en los años finales de la centuria también se hicieron algunos retratos femeninos con vestido *a la española* influidos por el decreto de 1788 promovido por el conde Floridablanca, primer Secretario de Estado, que pretendió imponer un estilo nacional en la vestimenta femenina de las clases altas, aunque no tuvo el éxito deseado¹. Cuestión aparte fue el influjo popular autóctono, conocido como *majismo*, que se dio en la segunda mitad de la década de 1790 y en los primeros años del siglo XIX en la

¹ La Junta de Damas de Honor y Mérito de la Real Sociedad Económica Matritense, encabezada por su secretaria, la condesa de Montijo, se opuso a la implantación del llamado *traje nacional* y rechazó el que dicha junta fuese la encargada de velar por el cumplimiento del decreto promovido por Floridablanca. La Montijo se oponía al mismo porque limitaba la libertad de la mujer en la elección de su atuendo y escribía con ironía que, antes de someterlo a la obediencia femenina, debería reformarse el traje masculino. Véase Campos Díez, 2014: 644.

vestimenta femenina de algunas damas de la Corte, incluida la reina María Luisa, con la aparición de elegantes trajes negros con basquiña y mantilla, que posteriormente acabarían derivando en los conocidos como *trajes de manola*, utilizados para actos sociales y religiosos como bodas y procesiones (Leira Sánchez, 1993: 237-241; 1997: 157-188; 2003: 205-219; 2007: 87-94; 2008: 214-228; y 2021: 255-266; y Rosillo Fairén, 2019: 1-19) [fig. 1].



Fig. 1. Portadilla y una de las ilustraciones del «Discurso sobre el luxô de las señoras, y proyecto de un traje nacional», 1788.

En la mayor parte de los casos, un retrato de medio cuerpo o de tres cuartos podía ser suficiente y también más barato que uno de cuerpo entero, aunque ello dependía de los precios establecidos por los diferentes artistas. Sin lugar a dudas, Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828) era el más caro de los retratistas activos en Madrid en las décadas finales del siglo XVIII y los primeros años del XIX, pues por los retratos de medio cuerpo para particulares cobraba entre 2.000 y 2.500 reales de vellón, dependiendo de si tenía que pintar las dos manos, una de ellas o evitar pintarlas, y por los de cuerpo entero podía llegar a pedir desde entre 3.000 y 4.500 reales de vellón en la década de 1780, entre 6.000 y 10.000 reales de vellón en la de 1790, incluso a veces más, pues en 1805 cobró 24.000 reales de vellón por los dos retratos de cuerpo entero de los marqueses de Santiago. En cambio, en el caso de los retratos oficiales

de los reyes Carlos IV y María Luisa, de los que hizo numerosas réplicas con ayuda de colaboradores en 1789-1790, solo cobró 2.000 reales de vellón por cada uno de medio cuerpo y 3.000 reales por los de tres cuartos, que abarcaban hasta las rodillas de los retratados, lo que se explica precisamente por el hecho de replicar un modelo ya establecido por él mismo, variando únicamente ciertos detalles de la vestimenta (Ansón Navarro, 1995: 146, 152, 175, 216 y 221).

El pintor aragonés Joaquín Inza Aysa (Ágreda, Soria, 1736 – Madrid, 1811), nacido circunstancialmente en tierras sorianas y que había llegado a ser el retratista más requerido en Madrid hasta que Goya, empezó a destacar en esta especialidad en la segunda mitad de la década de 1780; cobraba por los retratos pequeños entre 1.200 y 1.500 reales de vellón, y por los de cuerpo entero entre 4.500 y 6.000 reales de vellón. Por su parte, Antonio Carnicero Mancio (Salamanca, 1748 – Madrid, 1814) llegó a cobrar 12.000 reales de vellón por los dos retratos de Carlos IV y María Luisa que se colocaron en el balcón dorado del Ayuntamiento de Madrid el 17 de enero de 1789 para la proclamación de los nuevos reyes. Coetáneamente, el retratista Agustín Esteve y Marqués (Valencia, 1753 – c. 1830), colaborador ocasional de Goya en ciertos encargos de la década de 1790, especialmente copiando retratos suyos, venía a cobrar unos 1.500 reales de vellón por los retratos de medio cuerpo o de tres cuartos y de 3.000 a 5.000 reales de vellón por los de cuerpo entero.

2. GOYA RETRATISTA EN LA ESPAÑA DE LA ILUSTRACIÓN

Centrándonos ya en la faceta retratística de Francisco de Goya, cabe señalar que el pintor aragonés no tuvo tiempo para poder dedicarse a pintar retratos hasta comienzos de la década de 1780, pues desde enero de 1775, en que llegó a Madrid desde Zaragoza con su mujer e hijo, estuvo ocupado en pintar cartones para tapices destinados a servir de modelos a los tejedores y tapiceros de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, labor muy absorbente para la que había sido contratado por el arquitecto áulico Francesco Sabatini (Palermo, 1721 – Madrid, 1797), responsable de la supervisión decorativa de los Reales Sitios, a sugerencia del primer pintor de cámara y director artístico de la Real Fábrica de Tapices, Anton Raphael Mengs (Aussig, Bohemia, 1728 – Roma, 1779), y de su propio cuñado, el también pintor de cámara Francisco Bayeu y Subías (Zaragoza, 1734 – Madrid, 1795) (Ansón Navarro, 1995: 118 y 125-126).

Goya tampoco se dedicó a los retratos en los años 1781 y 1782, a pesar de que se había suspendido en 1780 la realización de nuevos cartones para tapices a consecuencia de los cuantiosos gastos derivados de la guerra de España contra Gran Bretaña, pues tuvo que hacer pinturas religiosas. Primero, marchó a Zaragoza, con sus cuñados Francisco y Ramón Bayeu, para pintar en el Templo del Pilar dos de las cúpulas del circuito en torno a la Santa Capilla, aunque solo llegó a realizar la de *Regina Martyrum* (octubre de 1780 – junio de 1781). Retornado a Madrid, en julio de 1781, el conde de Floridablanca le encargó, por orden del rey Carlos III, el cuadro de altar de *San Bernardino de Siena predicando ante el rey Alonso V de Aragón* para una de las capillas de la iglesia

franciscana de San Francisco El Grande de Madrid, cuadro que pintaría en 1782, pero que no concluiría, con los últimos retoques, hasta 1784 (Ansón Navarro, 1995: 127-142 y 146-148).

En los años que van de 1780 a 1785, ambos inclusive, Goya tuvo que realizar diferentes pinturas de temática religiosa, pero, a su vez, consciente de sus dotes para el retrato, decidió comenzar a pintar retratos desde mediados de 1782, lo que le iba a reportar unos ingresos sustanciosos a partir de entonces. Pronto contó con la confianza del primer Secretario de Estado, José Moñino y Redondo (Murcia, 1728 – Sevilla, 1808), I conde de Floridablanca —a quien le hizo dos retratos de cuerpo entero en 1783—, que le puso en contacto con otros ministros de Carlos III a los que también retrató, como Miguel de Múzquiz, conde de Gausa (1783), y Pedro López de Lerena (c. 1785, en paradero desconocido), sucesor del anterior en la Secretaría de Hacienda y, sobre todo, se vio favorecido por la protección y mecenazgo de la familia del infante don Luis de Borbón, que residía apartada de la Corte en su palacio campestre de Arenas de San Pedro (Ávila). Dos estancias hizo Goya allí, de mediados de agosto a mediados de septiembre de 1783 y de agosto a comienzos de octubre de 1784. En esta última visita realizaría el gran *Retrato de la familia del infante don Luis de Borbón*, uno de los más impactantes y trascendentales de toda su producción, a pesar de ser muy temprano dentro de su actividad como retratista. Por este retrato y por otro de su esposa María Teresa de Ballabriga, muy posiblemente el célebre retrato ecuestre hoy desaparecido, el infante le pagó nada menos que 30.000 reales de vellón. Estas relaciones tan importantes que fue tejiendo le facilitaron a Goya, a partir de 1785, nuevos encargos de retratos, y además muy importantes: para el Banco Nacional de San Carlos (1785-1788); para los condes-duques de Benavente y marqueses de Peñafiel, desde 1787 duques de Osuna; para la futura condesa de Pontejos, cuñada de Floridablanca; o para los condes de Altamira (Ansón Navarro, 1995: 150-153 y 173).

El 25 de junio de 1786 Goya y su cuñado Ramón Bayeu y Subías (Zaragoza, 1744 – Aranjuez, Madrid, 1793) fueron nombrados por Carlos III pintores del Rey, con el fin de que desde mediados de ese año volvieran a pintar cartones para tapices. Goya pudo disponer desde entonces de un sueldo anual de 15.000 reales de vellón, cantidad fija importante para el sustento de su familia, pues hay que tener presente que un oficial de albañilería, de carpintería o de otra actividad del mismo rango, podía cobrar en el Madrid de la época unos 1.800 o 2.000 reales de vellón al año. No obstante, el pintor no abandonaría ya su faceta como retratista, pues había podido comprobar que resultaba muy lucrativa y que tenía mucha facilidad para su desempeño, dejando muy satisfechos a los clientes. Además, pronto se extendió su fama de excelente retratista y, por tanto, la demanda de sus servicios entre la aristocracia y la alta burguesía, facilitada por el boca a boca y la propia contemplación de sus retratos, que hablaban por sí mismos, en el Palacio de Arenas de San Pedro, muy frecuentado por la nobleza cortesana, y en diferentes casas nobiliarias madrileñas (Ansón Navarro, 1995: 126, 150-153 y 173).

Goya entró, a partir de mediados de la década de 1780, en clara competencia con el ya mencionado Joaquín Inza en la ejecución de encargos de retratos, especialidad que este

había casi monopolizado en el ámbito cortesano en las dos décadas anteriores. De hecho, Inza se había especializado desde 1760 en la realización de retratos, convirtiéndose en el retratista más demandado por la aristocracia española para plasmar sus efigies, especialmente en retratos de cuerpo entero. Los pintores de cámara, como Francisco Bayeu o Mariano Salvador Maella (Valencia, 1739 – Madrid, 1819), hacían pocos retratos, pues las decoraciones de los salones y templos de los Reales Sitios les ocupaban casi todo su tiempo, junto con las clases en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Antonio Carnicero, Francisco Folch de Cardona (Valencia, 1744 – Madrid, 1808) y Cosme de Acuña y Troncoso (La Coruña, 1758 – ¿?, post. 1814) se sumaron también a mediados de la década de 1780 a la producción de retratos, pero nunca con la intensidad de Goya y de Inza. Lo mismo ocurrió con el valenciano Agustín Esteve y Marqués, quien a su vez se especializó en el ámbito del retrato desde mediados de los ochenta, siguiendo los pasos de Goya con indudable destreza, asumiendo encargos de una clientela aristocrática y burguesa adinerada. Tuvo amistad con Goya y con él colaboró en réplicas de retratos reales de Carlos IV y María Luisa de Parma y de otros originales pintados por el aragonés. En la década de 1790 otros jóvenes pintores, como Zacarías González Velázquez (Madrid, 1763-1834), José Maea (Valencia, 1760 – Madrid, 1826) o Francisco Agustín Grande (Barcelona, 1753 – Sevilla, 1801), se sumaron al elenco de retratistas cortesanos, pero teniendo las pinturas religiosas y otros géneros como principal actividad pictórica. Con el cambio de siglo se incorporaría como retratista Antonio Poza Muñoz (Fuenterrabollo, Segovia, 1783 – Madrid, 1816), fallecido en plena juventud, cuando empezaba a despuntar con un estilo retratístico bastante singular, que se llegó a aproximar un tanto al de Goya [figs. 2, 3, 4 y 5].



Fig. 2. Joaquín Inza Aysa, «Retrato de dama con vestido azul», 1778. Óleo sobre tabla, 104 x 83 cm. Zaragoza, Museo de Zaragoza [izda.].

Fig. 3. Joaquín Inza Aysa, «Retrato de Cecilia Freire de Beramendi y su hijo», c. 1779. Óleo sobre lienzo, 125 x 94'6 cm. Colección particular [dcha.].



Fig. 4. Agustín Esteve y Marqués, «Retrato de dama», c. 1785. Óleo sobre lienzo, 115 x 80 cm. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas [izda.].

Fig. 5. Agustín Esteve y Marqués, «Retrato de Maria de la O Josefa Pescatori y Díaz de Lavandero, futura IV marquesa de San Andrés de Parma», c. 1790. Óleo sobre lienzo, 139 x 104'5 cm. Ciudad de México, Museo Nacional de San Carlos [dcha.].

3. GOYA Y EL RETRATO FEMENINO: CARACTERÍSTICAS Y PECULIARIDADES

Francisco de Goya pronto se diferenció de los demás retratistas coetáneos de la Corte, tanto en la forma de concebir los retratos, como en sus estilemas o peculiaridades pictóricas y, por supuesto, en la manera de plasmar los rostros y de captar sus caracteres. En el caso del retrato femenino introdujo un tratamiento más realista de las efigiadas, sin abandonar una elegancia de procedencia rococó pero reinterpretada con personalidad propia. En sus vestimentas, a la moda imperante, realzó los valores ópticos y táctiles de los tejidos, cintas o flores que conforman o adornan los vestidos que portan las damas, aunque sin renunciar en ningún caso a su característica pincelada enérgica, suelta y empastada.

Las miradas de las mujeres captadas por Goya son muy peculiares por la manera en que este ejecutaba los ojos, cuyas pupilas manifiestan expresiones de dulzura, de fuerte carácter, de seguridad, de felicidad o de timidez. En modo alguno dichas miradas resultan convencionales o estereotipadas. Sin duda, Goya dejaría encantadas a esas damas con sus retratos, pues, sin abandonar el realismo, en ellos supo atemperar con maestría y sutileza los defectos físicos que pudieran tener.

En cuanto a los fondos de sus retratos femeninos, Goya prefirió, por lo general, pintarlos neutros y valerse de gradaciones tonales, a la manera velazqueña, con el fin de sugerir espacialidad de manera muy sutil, apoyándose, para ello, en la mayoría de las ocasiones, como complemento, en el efecto de profundidad que genera el respaldo de una silla o de un sillón en el que se sienta la dama. No obstante, en algunos retratos de cuerpo entero ambientó a las retratadas en paisajes montañosos al modo de Velázquez (sierra de Gredos), en jardines esfumados (ideales o reales, como el de la Alameda de Osuna) o en espacios naturales de tipo fluvial y lacustre (dunas del Coto de Doñana), inspirándose en soluciones que había visto en retratos ingleses de la segunda mitad del siglo XVIII, tanto pintados como grabados, existentes en casas de aristócratas españoles o de comerciantes asentados en Cádiz, como su buen amigo Sebastián Martínez Pérez (Treguajantes, La Rioja, 1747 – Murcia, 1800).

Los retratos de Goya se diferencian con claridad de los de los demás retratistas coetáneos, que, por lo general, estuvieron muy influidos por la retratística de Anton Raphael Mengs, optando por un concepto estético academicista y neoclásico, como se aprecia en los retratos de José Maa, Zacarías González Velázquez, Francisco Agustín e incluso Antonio Carnicero. Sin duda, Agustín Esteve, por la amistad y colaboración que tuvo con Goya, es el que más se le aproximó en la manera de retratar, especialmente en la década de 1790, pero su factura es más estirada, con menos empastes y más dulcificada que la de Goya, con una clara finalidad de contentar más fácilmente a la clientela. De hecho, en el pasado, algunos de los mejores retratos de Esteve llegaron a estar catalogados como obra de Goya.

4. RETRATOS FEMENINOS ELEGANTES A LA MODA FRANCESA E INGLESA (1783-1790)

A comienzos de la década de 1780, como ya se ha señalado, Francisco de Goya tuvo necesidad de abrirse camino en la faceta de retratista, que apenas había cultivado hasta entonces, al fallarle los encargos de cartones para tapices para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara tras el estallido en 1780 de la guerra contra Gran Bretaña. De hecho, desde su establecimiento en Madrid a principios de 1775, estos habían sido su ocupación preferente, por brindarle unos ingresos regulares con los que mantener a su familia. Este hecho resultó proverbial para la historia del arte, pues dio pie a la eclosión de la que hoy se considera su principal faceta como pintor: la de retratista. Además de constatar tempranamente sus cualidades innatas para el retrato, que resultaban muy poco convencionales y gustaron mucho a la incipiente clientela aristocrática, funcional y burguesa, el pintor pronto vislumbró este género como el más eficaz para consolidar una buena posición económica y social, pues comprobó cómo cada vez era más requerido para la realización de retratos de miembros de las grandes familias aristocráticas, de la alta administración de la Corona y de instituciones económicas.

Especialmente relevantes en su eclosión y consolidación como retratista de moda a lo largo de la década de 1780 fueron ciertas damas prominentes, como María Teresa de Ballabriga y Rozas, conocida como «La Infanta», o María Josefa de la Soledad Alonso

Pimentel, condesa-duquesa de Benavente, que reclamaron muy pronto sus servicios como retratista, confiando en sus cualidades innatas cuando apenas las había demostrado todavía en ese campo, y que contribuyeron decisivamente a extender su fama de retratista de gran calidad y singularidad al dar a conocer sus obras entre familiares y amigos, lo que permitió a Goya convertirse muy rápidamente en el retratista más demandado y mejor retribuido de la Corte española, aquel que además marcaba la pauta a seguir. Todo ello tuvo lugar en plena efervescencia de la moda elegante, de porte aristocrático aunque cada vez más desenfadada, que llegaba de París, muy influenciada por la reina francesa María Antonieta (Viena, 1755 – París, 1793), pero también de Londres, donde lo campestre, por su mayor comodidad y sencillez, se había ido abriendo camino, aligerando el traje de gran aparato típicamente francés. Esa evolución se verá perfectamente reflejada en los primeros retratos femeninos de Goya, algunos de los cuales, los más relevantes, se analizan a continuación.

«Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas apoyada en un sillón» (óleo sobre lienzo, 151'2 x 97'8 cm), 1783, Neue Pinakothek, Munich²

La zaragozana María Teresa de Ballabriga y Rozas (Zaragoza, 1759-1820) nació el 6 de noviembre de 1759 y era hija del capitán de caballería aragonés José Ignacio de Ballabriga y Español (Zaragoza, 1721-1785), señor de Soliveta, Vallerolet y otros lugares de la comarca de Ribagorza, quien llegaría a ser teniente coronel del regimiento de caballería de Voluntarios de España; y de María Josefa de Rozas y Drummond de Melfort (Madrid, 1722 – Zaragoza, 1773), IV condesa de Castelblanco y condesa consorte viuda de Torresecas, emparentada por vía materna con las casas reales de Inglaterra y Escocia.

María Teresa de Ballabriga fue la primera dama de la aristocracia que confió en las dotes como retratista de Goya, quien supo corresponderle con creces con varios retratos que le pintó en los años 1783 y 1784, en sendas estancias veraniegas en su palacio campestre de Arenas de San Pedro (Ávila). Allí vivía retirada con su esposo, el infante don Luis de Borbón y Farnesio (Madrid, 1727 – Arenas de San Pedro, 1785), hermano menor del rey Carlos III y 32 años mayor que ella, con quien había casado el 27 de junio de 1776 y que estaba obligado a residir alejado de la Corte precisamente por haber contraído un matrimonio morganático, condición que le impuso su hermano el rey para que se pudiera casar, como era su deseo, pero perdiendo, por esa misma circunstancia, los derechos sucesorios al trono de España (Ansón Navarro, 1995: 150-153).

Ante la imposibilidad de residir en los Reales Sitios, la pareja había creado a principios de la década de 1780 en Arenas de San Pedro, en un paraje idílico en plena sierra de Gredos, una pequeña corte paralela en su nuevo palacio campestre de estilo clasicista, diseñado por el célebre arquitecto Ventura Rodríguez Tizón (Ciempozuelos,

² La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Yriarte (1867: 138), Viñaza (1887: 228, XXXIX), Loga (1903: n.º 151), Calvert (1908: n.º 58), Beruete (1916: 57), Mayer (1924: n.º 182), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 307), Gassier y Wilson (1970: n.º 211), Gudiol Ricart (1970: n.º 148), Angelis (1974: n.º 155), Gudiol Ricart (1980: n.º 137), Gassier (1980: n.º 158), Camón Aznar (1980: I, 151), Ramón Jarne (1992: 50-51, n.º 11) y Morales y Marín (1994: n.º 126).

Madrid, 1717 – Madrid, 1785) a comienzos de 1779, que estaba en pleno proceso de construcción, aunque ya se había terminado y habilitado algo más de la mitad del inmueble a la altura de marzo de 1782 (Ortega Vidal, Sancho Gaspar y Marín Perellón, 2018: 454-459 y 476-481). A ese lugar, conocido como Palacio de la Mosquera, que estaba en pleno proceso de amueblamiento y decoración³, acudió Goya a mediados de agosto de 1783 para retratar a los distintos miembros de la familia, muy posiblemente a sugerencia del hidalgo Francisco del Campo y de la Haza Zudañes y Collado (Nava de Ordunte, Valle de Mena, Burgos, 1753 – ¿?), oficial mayor segundo de la Secretaría de Cámara del Despacho del infante don Luis y su apoderado, además de secretario gentilhombre, guardarropa y galán o cortejo de su esposa María Teresa, que guardaba relación de parentesco con los Goya, pues su hermano, el también hidalgo Marcos del Campo y de la Haza (Valle de Trucios, Vizcaya, 1759 – ¿?), que también había llegado a estar al servicio del infante don Luis como oficial de su contaduría, se acababa de casar el 1 de marzo de 1783 con la cuñada menor del pintor, María Bayeu y Subías (Zaragoza, 1750 – Madrid, 1838), por mediación del propio Goya, que a su vez era amigo del citado Marcos del Campo (Ansón Navarro, 1995: 150-151; y 2012: 197-199).

Varios habían sido los pintores del ámbito cortesano, como Gregorio Ferro (Santa María de Lamas, Boqueijón, La Coruña, 1742 – Madrid, 1812) o Alejandro de la Cruz (Salamanca, 1738 – Madrid, 1811), que previamente habían acudido a Velada, Cadalso de los Vidrios o Arenas de San Pedro, a hacer retratos a la familia, pero sin llegar a colmar sus expectativas. Goya, con sus cualidades innatas para el retrato, que apenas había llegado a demostrar hasta entonces, acertó plenamente, dejando muy satisfechos a los comitentes, que le pagaron muy bien y le colmaron de atenciones, llegando a regalarle María Teresa, para su esposa Josefa, una lujosa *bata* (vestido a la francesa) bordada en oro de su propio vestuario, valorada en 30.000 reales de vellón, algo que el propio pintor comunicó por carta, inmediatamente, a su gran amigo zaragozano y fiel confidente Martín Zapater y Clavería (Zaragoza, 1747-1803) (Ansón Navarro, 1995: 150-151).

Entre los retratos que realizó Goya en su primera estancia en Arenas de San Pedro, que se dilató por espacio de un mes, hasta mediados de septiembre de 1783, destaca especialmente el que aquí se estudia, que probablemente fue el último que pintó el artista aragonés, ya en la primera quincena de septiembre, antes de regresar a Madrid, tras haber retratado previamente a los dos hijos mayores de María Teresa, Luis y María Teresa, y haber realizado los estudios de cabezas del infante y de ella misma. En el mismo aparece María Teresa de Ballabriga dos meses antes de cumplir los 24 años, de pie, casi de cuerpo entero, girada tres cuartos hacia su derecha, pero con la cabeza ladeada hacia el lado contrario, mirando directamente al espectador con gesto serio y distante. Se dispone con

³ De hecho, el propio Ventura Rodríguez firmó varios diseños de muebles para el palacio, entre ellos consolas, sillas de brazos, canapés, cómodas y mesas de escribir, en agosto de 1783. Trazó sin duda estos muebles para sustituir a los que se habrían utilizado inicialmente, de manera provisional, y que no serían otros que los que él mismo diseñó hacia 1765-1770, siguiendo modelos franceses de estilo Luis XV, también para el infante don Luis, pero para su gran palacio de Boadilla del Monte, que permanecía cerrado desde su matrimonio en 1776 con María Teresa de Ballabriga, por la imposibilidad de residir en el mismo según las cláusulas establecidas por el rey Carlos III para autorizar dicho matrimonio. Véase Ortega Vidal, Sancho Gaspar y Marín Perellón, 2018: 268-269 y 514-519.

los brazos enguantados cruzados a la altura de la cintura, apoyados con elegancia en el respaldo de una elegante silla de brazos o sillón barroco clasicista de estilo Luis XV que se emplaza en primer plano, a la izquierda de la composición, en orientación diagonal hacia la siniestra, generando un efecto de profundidad muy conseguido que refuerza el que ya de por sí sugieren la propia figura y el paisaje. Dicha silla de brazos, muy bien resuelta en sus proporciones y que es de estructura de madera tallada y dorada y de abultada tapicería de raso de seda agrisada, sería, probablemente, una de aquellas que diseñó Ventura Rodríguez para el palacio del infante don Luis en Boadilla del Monte y que, sin duda, se trasladaron al palacio de Arenas de San Pedro hasta que estuvieron listos los nuevos muebles, ya de estilo Luis XVI, diseñados para dicho palacio por el propio Rodríguez en agosto de 1783 (Ortega Vidal, Sancho Gaspar y Marín Perellón, 2018: 268-269 y 514-519) [fig. 6].

Aunque el efecto general del retrato resulta aparentemente informal a primera vista, a la manera de los retratos aristocráticos ingleses, la pose erguida, la mirada solemne y la elegante vestimenta de la retratada, hacen de él un retrato de indudable aparato y representatividad, aunque poco convencional. Cuando lo normal hubiera sido situar el retrato en el interior de un salón palaciego, incorporando elementos de ambientación como una columna, un mueble o un cortinaje de fondo, Goya, indudablemente con la aquiescencia de la retratada, optó por situarla en una galería abierta al exterior en arco de medio punto, que cabe identificar, sin duda, con el monumental pórtico pétreo de acceso al palacio de la Mosquera, y con los escarpados picos de la sierra de Gredos que rodeaban el palacio como fondo paisajístico, plasmados con una tenue luz de atardecer y una perspectiva aérea que otorga mucha profundidad al retrato, una ambientación inspirada en la de las parejas de retratos ecuestres reales de Velázquez, que Goya conocía muy bien, pues los había grabado en 1778. De esta manera, vinculando simbólicamente a la retratada con la realeza, representándola casi como una reina, Goya supo ganarse el favor de María Teresa, que estaba en una situación personal muy complicada, de auténtica postergación y menosprecio por parte de la familia real.

La retratada lleva un elegante traje a la polonesa, o *robe à la polonaise*, de seda granate, que destaca por sus característicos bullones muy abultados en la parte posterior del brial y por la pieza de chaleco en V invertida que le cubre el torso y que se cierra con un lazo gris de puntillas apenas esbozado. Se completa la indumentaria con una larga manteleta de raso negro y bordes de encaje que le tapa los hombros y el torso y que cae por delante sobre el brial, con unos largos guantes de seda blanca que le cubren los antebrazos, y con un elegante tocado de plumas negras adornado con una llamativa piocha de oro blanco y diamantes y con una guirnalda negra de encaje que le cuelga por detrás, a ambos lados de la cabeza, haciendo juego con el borde de la manteleta. Dicho tocado va fijado al largo pelo natural castaño de la dama, que se recoge parcialmente por detrás con cierto abultamiento, dejando caer un gran mechón por la espalda [fig. 7].



Fig. 6. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas apoyada en un sillón», 1783. Óleo sobre lienzo, 151'2 x 97'8 cm. Munich, Neue Pinakothek.



Fig. 7. Detalle de busto del «Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas apoyada en un sillón».

El gesto y la mirada de María Teresa de Ballabriga, personaje de fuerte carácter y firmes convicciones a pesar de su juventud, resultan pretendidamente serios y distantes, no exentos de una cierta melancolía que el pintor supo captar con notable brillantez y realismo, reflejando con acierto el estado vital de la retratada, que vivía un dulce destierro que no le acababa de satisfacer al lado de un marido demasiado mayor, que por edad podía ser perfectamente su padre. Tanto en la ejecución del rostro, de conseguido modelado en la plasmación de las facciones maquilladas con polvo de arroz y colorete, como en la resolución de la indumentaria, el mobiliario y el paisaje, Goya recurrió a una pincelada

muy suelta, palpable, por ejemplo, en el sillón y en los guantes, y al uso de frotados espumeantes para sugerir ciertos elementos, especialmente las puntillas de la manteleta, el lazo del pecho y la guirnalda del peinado, anticipando soluciones formales y procesos de ejecución que serían frecuentes en su retratística posterior y que lo apartaban de los usos habituales en el retrato cortesano de la época, más próximo a las pautas del clasicismo de raíz mengsiana, que, no obstante, todavía se vislumbran aquí en el efecto general de la obra, que sigue siendo de notable clasicismo en su concepto [figs. 8 y 9].



Fig. 8. Detalle del rostro del «Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas apoyada en un sillón».



*Fig. 9. Detalle del sillón y de los guantes del
«Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas apoyada en un sillón».*

«Retrato de María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente» (óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm), 1785, Fundación Bartolomé March, Palma⁴

Los magníficos retratos que Francisco de Goya pintó para María Teresa de Ballabriga y su familia, en 1783 y 1784, generaron pronto un importante impacto y deseo de emulación en ciertos medios aristocráticos próximos a su esposo, el infante don Luis de Borbón, que era visitado con asiduidad por algunos de los nobles más prominentes. Ese fue el caso indudable de los Benavente-Peñafiel, futuros duques de Osuna, especialmente de la condesa-duquesa, que fue una de las mecenas particulares más tempranas de Goya, del que supo vislumbrar, con sorprendente sagacidad, ya a mediados de la década de 1780, su valía y genialidad artísticas cuando este apenas empezaba a despuntar como retratista. Además de su retrato individual, que aquí nos ocupa, que le encargó, junto al de su marido, en la primera mitad de 1785 –le pagó ambos retratos el 16 de julio de ese año–, en poco tiempo le encomendaría siete escenas de género de mediano formato para su palacio campestre de la Alameda de Osuna, una labor de mecenazgo que seguiría en años posteriores, con el encargo o compra de otras obras, algunas tan relevantes, por su carácter pionero o rompedor, como su gran retrato familiar, los retratos individuales de los nuevos reyes Carlos IV y María Luisa, los dos grandes lienzos de la capilla de los Borja de la catedral de Valencia o las seis célebres escenas fantásticas y de brujería que serían destinadas también a la Alameda de Osuna (Gassier, 1984: 106-109).

Este retrato nos muestra a una de las aristócratas más prominentes e influyentes de la Corte española, cabeza de un gran linaje, María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel (Madrid, 1752-1834), condesa-duquesa de Benavente, además de condesa de Mayorga, duquesa de Béjar, de Plasencia, de Arcos, de Gandía y de Mandas y Villanueva, marquesa de Lombay y de Jabalquinto, y princesa de Anglona y de Esquilache, entre otros títulos propios, aparte de marquesa consorte de Peñafiel y futura duquesa consorte de Osuna a raíz de su matrimonio con Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pacheco (Madrid, 1755-1807), IX duque de Osuna desde 1787, matrimonio que tuvo lugar el 29 de diciembre de 1771 (Iglesias Cano *apud* HH.DB-e: s. v. *María Josefa Alonso Pimentel y Borja*) [fig. 10].

⁴ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Yriarte (1867: 139), Viñaza (1887: 268, n.º CXXXVIII), Loga (1903: n.º 293), Calvert (1908: n.º 63, lám. 41), Beruete (1916: 144), Mayer (1924: n.º 369), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 316), Sánchez Cantón (1951: 32), Gassier y Wilson (1970: n.º 220), Gudiol Ricart (1970: n.º 165), Angelis (1974: n.º 177), Gudiol Ricart (1980: n.º 150), Gassier (1980: n.º 170), Camón Aznar (1981: II, 10), Lafuente Ferrari (1984: 174-177, n.º 30), Baticle (1992: 120-121), Morales y Marín (1994: n.º 140) y Luna Fernández (1995: 60-61, n.º 5).



Fig. 10. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente», 1785. Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. Palma, Fundación Bartolomé March.

Nacida el 26 de noviembre de 1752 en Madrid, María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel fue, sin lugar a dudas, una de las damas más sobresalientes, cultivadas e inteligentes de la nobleza española de la época de la Ilustración, una auténtica mujer letrada con mayúsculas, una dama de ideas avanzadas y gran curiosidad intelectual que se dedicó toda su vida a la protección de las artes, la cultura y la ciencia, pero también a las labores sociales, gracias, en buena medida, al privilegiado ambiente cultural en el que se crio desde niña, algo que estuvo al alcance de muy pocas mujeres españolas del momento. De hecho, llegó a auspiciar y sostener, en su casa-palacio madrileña de la Puerta de la Vega y en su palacio campestre de la Alameda de Osuna, el salón o tertulia intelectual más importante, prestigioso y abierto del Madrid ilustrado, al que acudieron durante décadas grandes personalidades de diferentes ámbitos intelectuales y artísticos, como Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte, Luigi Boccherini, Leandro Fernández de Moratín, Juan Meléndez Valdés, Agustín de Betancourt o el propio Goya, y en el que se discutía de ciencia, arte, literatura, música o política. Además, fue admitida de manera pionera en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, en cuyo seno llegó a fundar y dirigir como primera presidenta la Junta de Damas de Honor y Mérito, institución modélica que se dedicó a importantísimas labores sociales en beneficio de la mujer y en la que puso en práctica sus ideas renovadoras prácticamente hasta su fallecimiento el 5 de octubre de 1834, con casi 82 años, una edad muy avanzada para la época (Gassier, 1984: 106-109; e Iglesias Cano *apud HH.DB-e: s. v. María Josefa Alonso Pimentel y Borja*).

Pasando ya al análisis del retrato, cabe señalar que la condesa-duquesa de Benavente aparece retratada de pie, con un encuadre de tres cuartos, ante un simple fondo neutro verdoso oscuro en magistral gradación tonal de clara tradición velazqueña, sin elementos de ambientación, del que parece emerger, un tipo de planteamiento compositivo muy sencillo y novedoso para la época que habla de la modernidad de Goya y de su propia mecenas, que consintió ser retratada de esta manera tan sintética, poniendo todo el énfasis en la potencia de la figura y no en sus complementos de ambientación. La dama se dispone en una ligera posición de tres cuartos o de medio perfil hacia su derecha que contribuye a romper la frontalidad de manera muy efectista, pero con la cabeza ligeramente girada hacia el lado contrario, mirando fijamente al espectador.

La Benavente, muy aficionada a la moda, de la que era, junto a la duquesa de Alba, una de las principales referentes en la Corte, hasta el punto de llegar a dictarla con sus elecciones de indumentaria, viste a la última, con un vaquero a la inglesa, o *robe à la anglaise*, de elegantísimo raso de seda azul de brillos e irisaciones electrizantes conseguidas a base de una certera y sutil combinación de pinceladas azules, negras, moradas y blancas, en cuyos efectos lumínicos y matéricos se recreó con maestría Goya, que también se explayó especialmente en la plasmación sintética de la multitud de pasamanería de encaje blanco de gran transparencia que lo adorna en combinación con flores rosas y moradas, cintas, lazos y gasas. Con una pincelada especialmente abocetada pero a la vez muy precisa y efectista, con efectos de transparencia muy logrados, resolvió el fichú o pañuelo de cuello, que se anuda al pecho con un enorme lazo de cinta o *rubán*

rosa con bordados negros que introduce un matiz cromático muy conseguido, pero también las chorreras de la mangas, que enmarcan los extremos de los elegantísimos guantes largos blancos de seda que le cubren los antebrazos [fig. 11].

La dama complementa el vestido con un voluminoso peinado o peluca cardada de color gris oscuro, como era moda a mediados de la década de 1780, con bucles perimetrales y tirabuzones sobre la nuca, que se cubre con un elegante y ancho sombrero campestre de tipo pamelá de color pajizo de indudable sabor inglés, aunque tamizado por la influencia de los gustos de la reina María Antonieta de Francia, adornado con rosas rosáceas, florecillas blancas, grandes plumas de ave también blancas y anchas cintas rosas bordadas en negro y plegadas, a juego con el gran lazo de la pechera [figs. 12].

Aunque no era una dama de belleza reseñable, sí que irradiaba una gracia, encanto y distinción aristocráticos muy especiales, que Goya supo captar con un efecto general especialmente atractivo, jugando con su mirada inteligente e incisiva, propia de una mujer muy segura de sí misma, pero también con la elegancia y efectismo de su vestimenta a la inglesa, con el conseguido contraste cromático de azul, blanco y rosa, y especialmente con la distinguida pose que adopta: sujetando sutilmente con su mano derecha apoyada en el muslo un abanico cerrado en posición diagonal hacia abajo que alude a su carácter de mujer casada, y a la vez, en una posición algo más adelantada, separando su brazo izquierdo del tronco y de la cadera para hacerlo descansar, con una ligera torsión de muñeca de gran refinamiento, sobre una de las dos bolas de remate del respaldo de una sencilla silla a la española de madera oscura apenas visible,⁵ un esquema compositivo que rompe magistralmente la rigidez en combinación con la posición de tres cuartos hacia su derecha y que la convierte en una figura ciertamente encantadora, hasta el punto de parecer una auténtica dama inglesa de la alta aristocracia que hubiera hecho un alto en sus ocupaciones vespertinas para posar ante el pintor [figs. 13 y 14].

Este retrato, cuyo encargo le había llegado a Goya, como ya se ha señalado, gracias al impacto que en ciertos medios aristocráticos próximos al infante don Luis de Borbón generaron los retratos que el pintor había realizado para su familia, sirvió a su vez de excelente carta de presentación en Madrid para que el resto de la aristocracia cortesana deseara ser retratada por él, convirtiéndolo pronto en el retratista de moda y más solicitado de la Corte.

⁵ El uso de un tipo de silla tan sencillo y popular como elemento de ambientación nos induce a pensar que la retratada posó ante el pintor en su propio taller, donde tendría dicha silla, impropia de un palacio aristocrático.



Fig. 11. Detalle del torso del «Retrato de María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente».



Fig. 12. Detalle de la cabeza del «Retrato de María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente».



Fig. 13. Detalle del brazo derecho del «Retrato de María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente».



Fig. 14: Detalle del brazo izquierdo del «Retrato de María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente».

«Retrato de Manuela Camas de las Evas» (óleo sobre lienzo, 121 x 84'5 cm), 1786, Museo de Bellas Artes, Budapest⁶

Entre los retratos femeninos tempranos de Francisco de Goya destaca especialmente, por su excelente calidad, su excepcional factura técnica y la hondura psicológica del personaje representado, el de Manuela Margarita Camas de las Evas (Castejón de Alarba, Zaragoza, 1762 – Madrid, 1839), esposa de su buen amigo y célebre intelectual Juan Agustín Ceán Bermúdez (Gijón, 1749 – Madrid, 1829), un retrato que refleja una clara cercanía y aprecio personal por parte del pintor, que supo plasmar a la retratada con inmediatez psicológica y con una evidente carga afectiva [fig. 15].

Manuela Camas era natural de la localidad aragonesa de Castejón de Alarba, en la Comunidad de Calatayud, donde nació el 30 de octubre de 1762, siendo bautizada el 1 de noviembre en la iglesia parroquial de San Bartolomé, perteneciente a la diócesis de Tarazona (Pérez Gracia, 2011: s. p.; y González Santos, 2020: 17). Tras quedar huérfana de padre y madre, se trasladó a Madrid, siendo todavía adolescente, a vivir bajo la tutela de un tío segundo materno que era sacerdote, José Antonio Cebrián de las Evas, coadjutor de la parroquia madrileña de San Lorenzo, en el barrio de Lavapiés. Este le buscó acomodo en la servidumbre de los V marqueses de Valdecarzana –título de origen asturiano–, en la que ingresó a mediados de 1779 y donde enseguida, dadas sus cualidades, alcanzó una buena posición, no como una simple criada, sino como ama de llaves o doncella de la marquesa, la italiana Isabella Filippa Reggio Branciforte (Nápoles, c. 1742 – Madrid, 1807), VI condesa de Campofiorito. Llegó incluso a residir en el Palacio Real de Madrid durante más de un año, desde finales de 1783 y hasta poco antes su matrimonio con Juan Agustín Ceán Bermúdez el 7 de mayo de 1785, a raíz del nombramiento del marqués de Valdecarzana, Judas Tadeo Fernández de Miranda (Madrid, 1739 – Salamanca, 1810), como nuevo sumiller de corps de Carlos III. No obstante, el contacto con su futuro marido se estableció con anterioridad, en torno a 1781 o principios de 1782, pues este le dio «palabra de casamiento» en los primeros meses de 1782, es decir, todavía en la casa-palacio de los marqueses de Valdecarzana, que era frecuentada por Ceán Bermúdez en su triple condición de asturiano; de antiguo secretario y amigo de Gaspar Melchor de Jovellanos (Gijón, 1744 – Puerto de Vega, Asturias, 1811), que a la sazón era primo segundo del marqués; y de empleado de confianza del duque de Losada, tío del referido marqués y precedente sumiller de corps (González Santos, 2020: 17-25).

⁶ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Loga (1903: n.º 194), Calvert (1908: n.º 101), Beruete (1916: 90), Mayer (1924: n.º 236), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 329), Gassier y Wilson (1970: n.º 335), Gudiol Ricart (1970: n.º 319), Angelis (1974: n.º 265), Gudiol Ricart (1980: n.º 290), Gassier (1980: n.º 258), Camón Aznar (1981: II, 96), Glendinning (1992: 135, n.º 37), Morales y Marín (1994: n.º 225) y Nyerges (2008: 194-195, n.º 90).



Fig. 15. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Manuela Camas de las Evas», 1786. Óleo sobre lienzo, 121 x 84'5 cm. Budapest, Museo de Bellas Artes.

El matrimonio entre Manuela Camas y Juan Agustín Ceán Bermúdez tuvo lugar, como ya se ha señalado, el 7 de mayo de 1785, en la Iglesia parroquial de San Sebastián de Madrid, y fue oficiado por el ya mencionado José Antonio Cebrián, tío segundo y protector de la contrayente, en cuya casa residía temporalmente en el momento de la boda y lugar donde siguió residiendo nueve meses más, pues el matrimonio permaneció secreto, por deseo expreso del contrayente, hasta el 10 de febrero de 1786, en que tuvo lugar la velación y misa nupcial de los esposos en la Iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor de Madrid (González Santos, 2020: 17-18 y 20-21).

Precisamente, el *Retrato de Manuela Camas de las Evas* que nos ocupa, al igual que el de su esposo, con el que hace pareja, serían realizados por Goya en 1786 como regalo de bodas, dada la gran amistad que le unía al matrimonio y en claro agradecimiento al papel decisivo que acababa de jugar Ceán en la concesión a su persona del importantísimo encargo de los retratos de los directivos del nuevo Banco Nacional de San Carlos, del que el asturiano era desde 1785 oficial mayor, habiendo sido con anterioridad, desde su ingreso en la entidad el 3 de febrero de 1783, oficial segundo de la teneduría de cuentas (contable). El retrato de Manuela Camas, como bien ha señalado González Santos (2020: 26 y 41-47), habría que fecharlo, por la indumentaria y el aspecto de la retratada, en la primavera o el verano de 1786, antes de que empezaran a manifestarse los efectos del embarazo de su primer hijo, Manuel Juan José, que fue bautizado el 14 de enero de 1787. Dicha cronología quedaría reforzada además por el hecho de ser una obra muy vinculada en su solución plástica con el *Retrato de María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente*, fechado poco antes, en 1785.

La «aragonesa», como afectivamente la llamaban su marido y los amigos de este, se dispone en un austero interior de fondo neutro muy oscuro, como de habitación en penumbra iluminada por un candil frontal no visible⁷, casi de cuerpo entero, sentada sobre un sobrio sillón clasicista sin brazos de respaldo redondeado, estructura de madera vista oscura y tapizado de terciopelo verde musgo. Adopta una posición de tres cuartos o de medio perfil hacia su derecha, pero mirando casi de frente al espectador, pues presenta su cabeza ligeramente girada hacia su izquierda, lo que contribuye a crear sutilmente sensación de profundidad y a romper muy eficazmente la rigidez inherente a una pose frontal.

Se presenta elegantemente ataviada, casi como una aristócrata, con un refinado vestido vaquero a la inglesa, o *robe à la anglaise*, de color verde oliva, presumiblemente de seda, lo que se explica, sin duda, por la destacada posición que, a pesar de su juventud, había llegado a alcanzar, poco antes de su matrimonio, en el organigrama de la servidumbre aristocrática residente y activa en el Palacio Real de Madrid, posición que le obligaba a vestir con una elegancia y un decoro muy superiores a los esperables de su condición social, código de vestimenta que, al parecer, mantuvo después de casarse, dado el estatus social alcanzado por su marido.

⁷ Así parece sugerirlo una tenue claridad, como de puerta entreabierta, que se aprecia en la parte inferior derecha.

El verde oliva del tejido contrasta magistralmente, manteniendo una entonación general armónica, con el azul celeste de las cintas de raso que adornan el vestido y el tocado, y con el blanco chispeante y con transparencias de las chorreras de las mangas, de los encajes y la pasamanería del vuelo de la falda, de los lazos de gasa para fijar las cintas, del fichú o pañuelo de cuello, que se anuda al pecho con un elegante y voluminoso lazo también blanco pero de bordes celestes, y de la escofieta o tocado a la francesa. Entre los aditamentos que porta la dama como reflejo de elegancia y estatus social, destacan el pelo o peluca gris cardada y empolvada a la última moda de París dictada por la reina María Antonieta, que se adorna con la voluminosa, pero a la vez vaporosa escofieta blanca de gasa ya mencionada, que se completa con plumajes de tonos claros, pequeñas flores rosas y cintas azules [figs. 16 y 17].

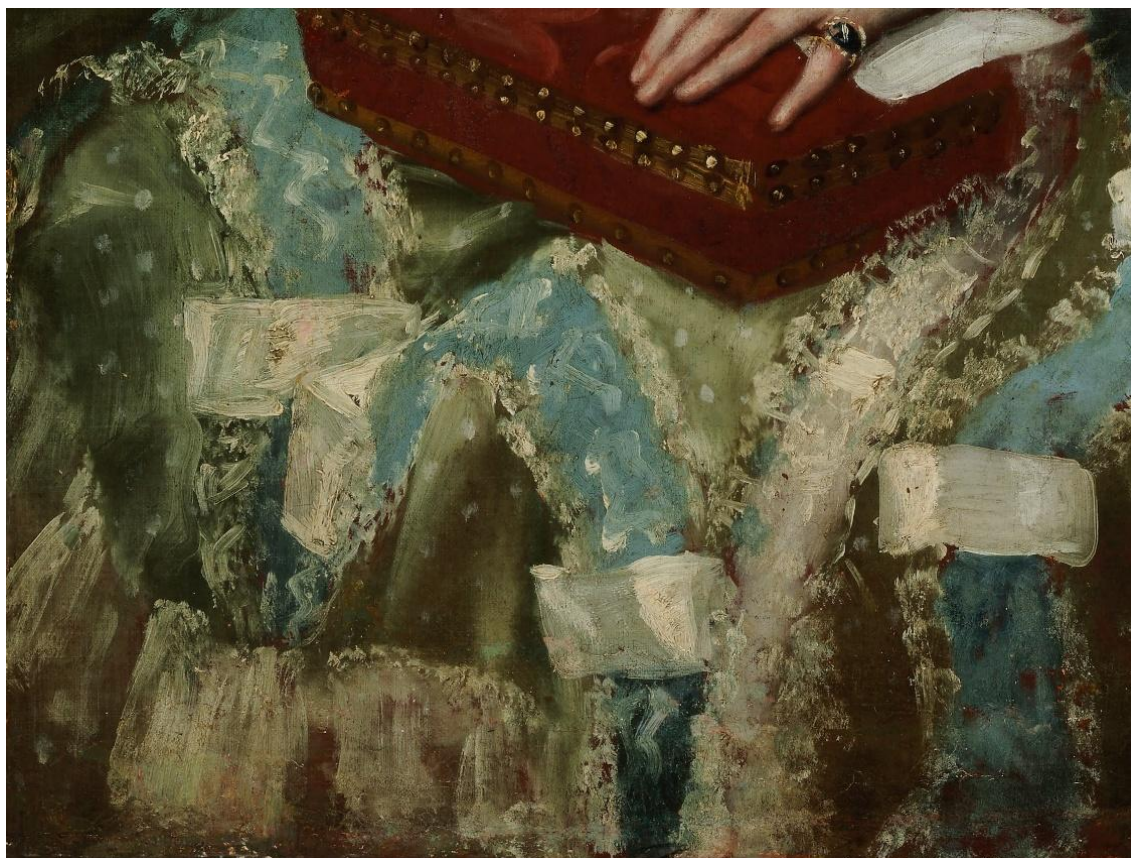


Fig. 16: Detalle de la falda del «Retrato de Manuela Camas de las Evas». Se aprecia la sintética técnica pictórica de Goya, sumamente avanzada ya en una época temprana.

También llaman la atención diversos elementos que ornamentan como complemento sus manos y antebrazos desnudos y que, a la vez, aluden a su vínculo conyugal recién estrenado, a saber: un camafeo en el meñique de su mano izquierda y sendas cintas negras con miniaturas ovales pintadas en sus dos muñecas —la de su muñeca izquierda con un retrato esbozado de su marido—. Ambas manos, la izquierda abierta boca abajo con gran naturalidad, dejando el meñique algo separado para destacar el camafeo que porta, y la derecha semicerrada en acción de coger una aguja de coser en un escorzo

muy conseguido, apoyan con aparente serenidad en una almohadilla de coser rectangular, forrada con terciopelo rojo ribeteado en dorado y tachuelado, con indudable función de costurero destapable (así lo indica la doble línea de tachuelas de su parte superior), clara alusión al que era su ocio o entretenimiento doméstico predilecto, lo mismo que para su marido lo era el coleccionismo y la contemplación de estampas, ocio reflejado en su correspondiente retrato que hace pareja con este [fig. 18].

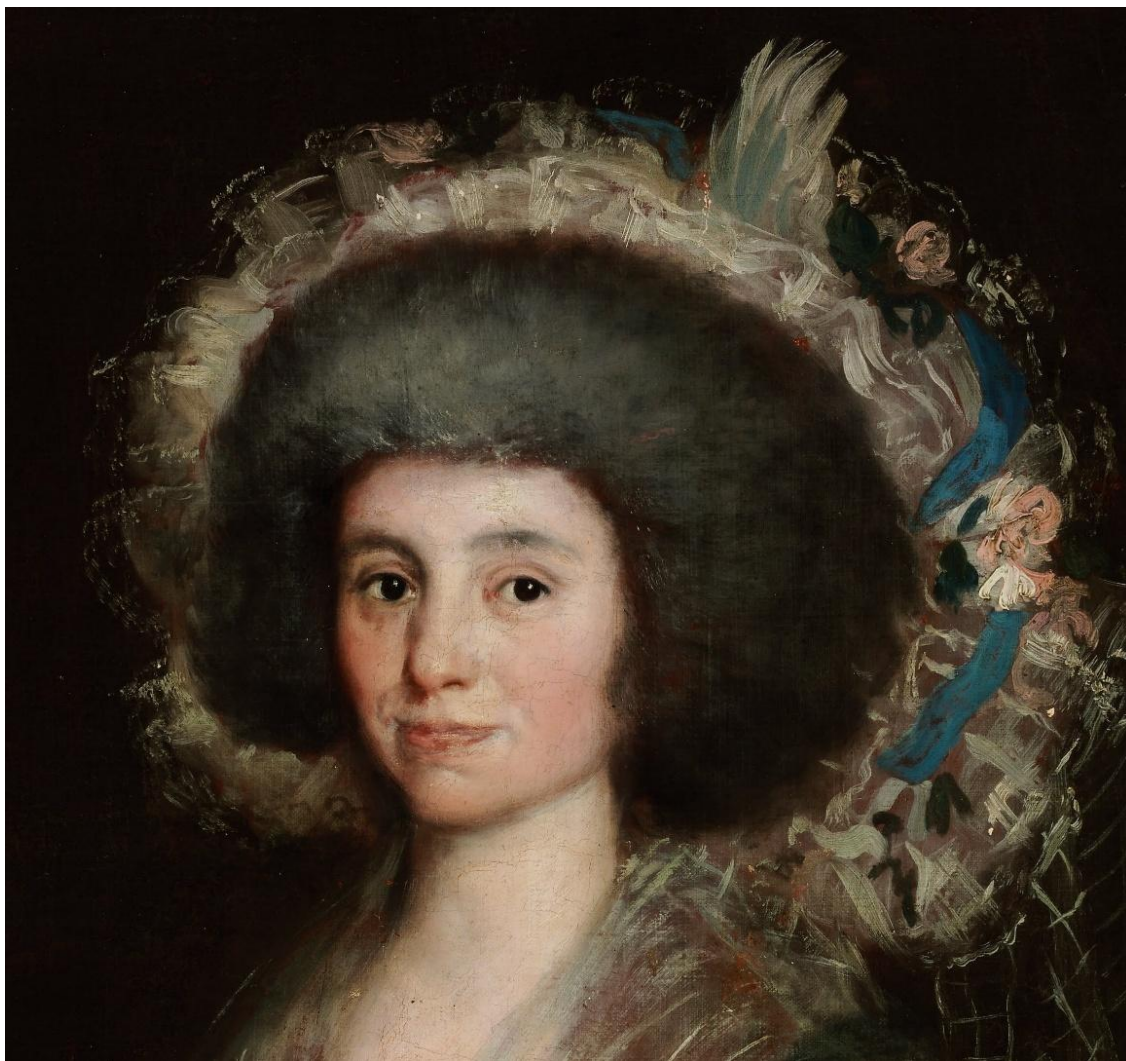


Fig. 17: Detalle de la cabeza del «Retrato de Manuela Camas y de las Evas».

Desde un punto de vista plástico, el *Retrato de Manuela Camas y de las Evas* está resuelto por parte de Goya con una libertad y una economía de medios prodigiosa atendiendo a la temprana cronología de la obra, echando mano de una técnica abocetada sumamente sintética, de pinceladas chispeantes, sueltas, densas y empastadas, prácticamente inédita hasta el momento en su producción retratística y que debió de causar un gran impacto en los medios artísticos madrileños, que no estaban acostumbrados a soluciones plásticas tan atrevidas pero que curiosamente acabaron aceptando con relativa facilidad dados los efectistas resultados que lograba el pintor

aragonés. El empleo de una técnica tan moderna y personal, alejada de los convencionalismos clasicistas mengsianos vigentes, especialmente en la resolución de la vestimenta, se vio favorecida, sin duda, por la gran amistad que unía al pintor con la retratada y su marido, a los que conocía muy bien, y por el hecho de tratarse de un retrato de obsequio, en el que se sintió con plena libertad de pintar a su gusto, sin las cortapisas propias de un retrato de encargo.

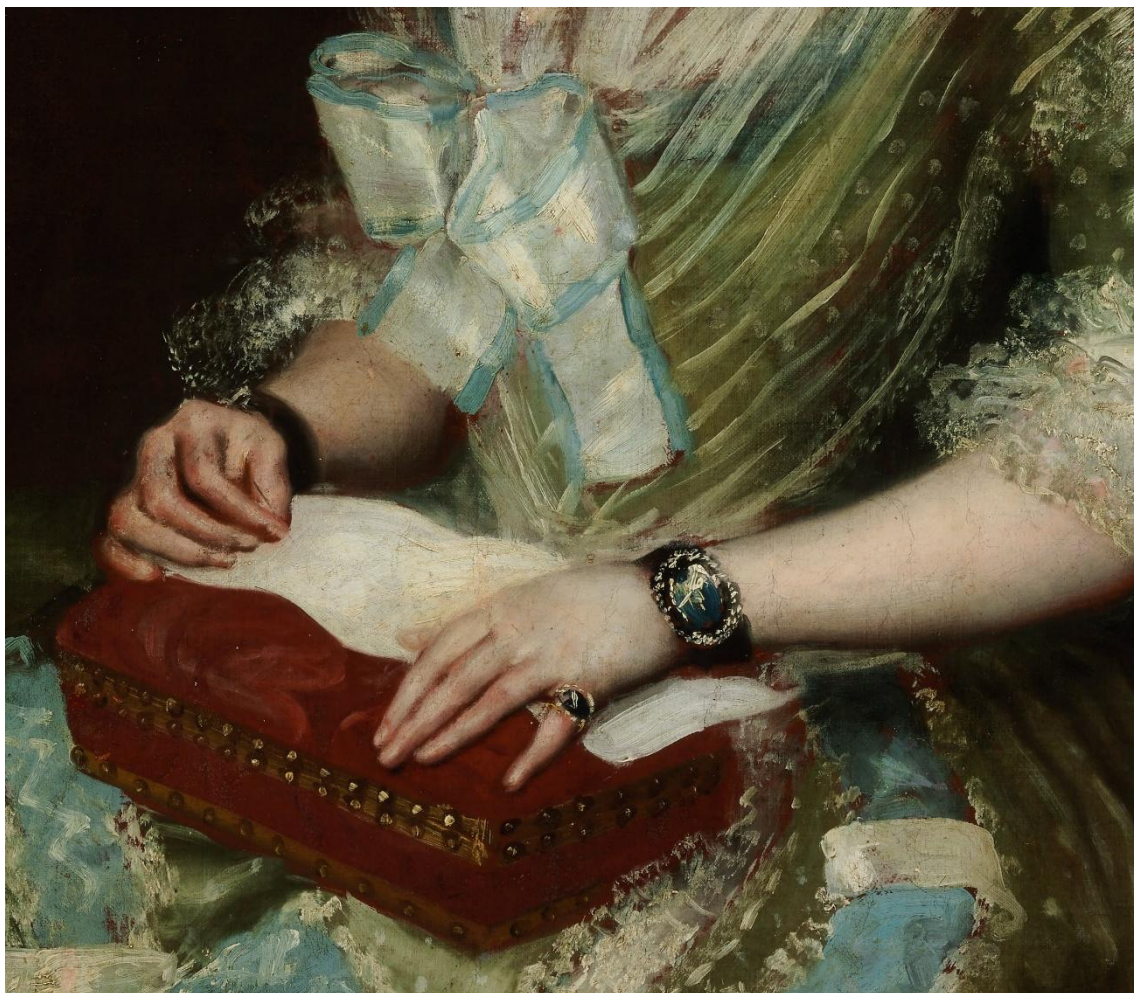


Fig. 18: Detalle del torso y de los brazos del «Retrato de Manuela Camas de las Evas».

El resultado fue, sin duda, magnífico, todo un alarde de amor a la materia pictórica, a la forma y a la luz como recurso plástico, debiendo de ser considerado este retrato uno de los mejores de los primeros compases de Goya como retratista, no solo por la singular pincelada que utilizó, sino también por la magistral capacidad que demostró para captar tanto los rasgos fisionómicos, muy particulares, como la psicología de la retratada, en la que profundizó con sagacidad resaltando, a través de la expresiva e incisiva mirada que interpela directamente al espectador, la inteligencia natural de la misma, que siempre vivió a la sombra de uno de los mayores intelectuales del país pero sin irle jamás a la zaga y siendo sin duda un puntal clave en su éxito social, que no hubiera sido posible sin ella, que siempre fue su guía y su principal apoyo [figs. 19 y 20].

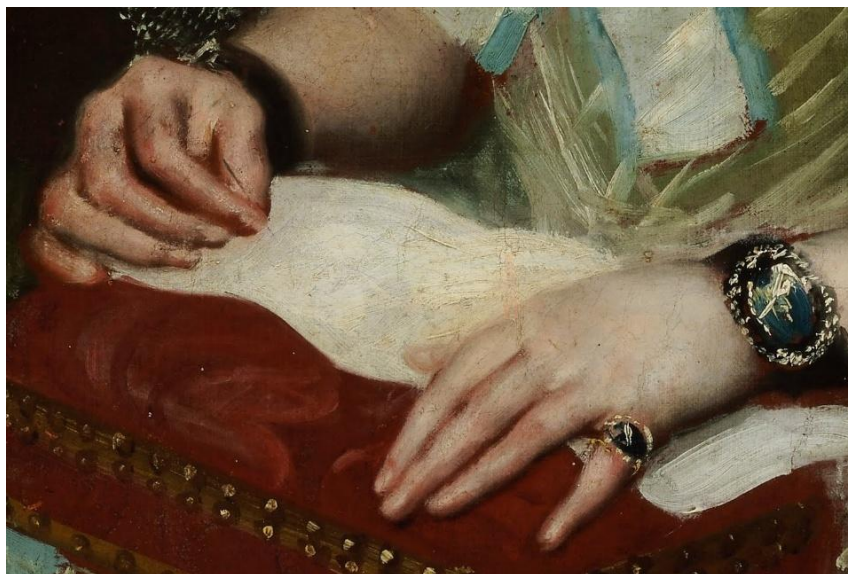


Fig. 19: Detalle de las manos del «Retrato de Manuela Camas de las Evas».

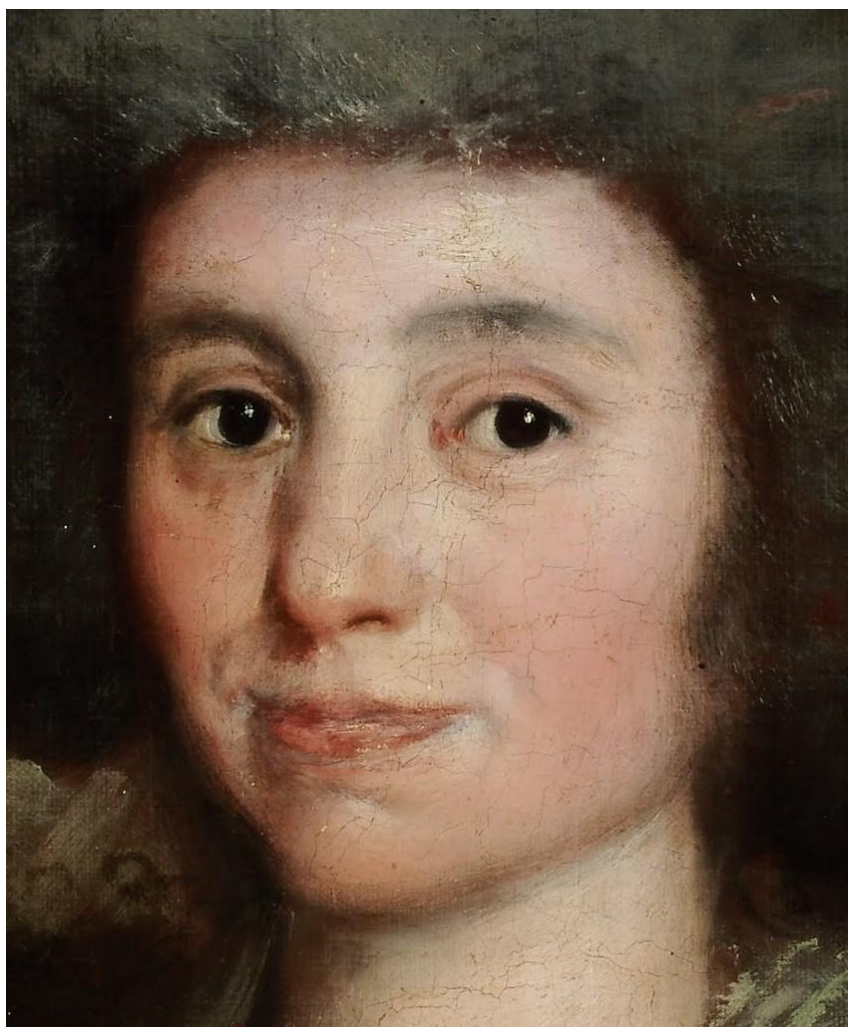


Fig. 20: Detalle del rostro del «Retrato de Manuela Camas de las Evas».

«*Retrato de Mariana de Pontejos y Sandoval*» (óleo sobre lienzo, 210'3 x 127 cm), 1787, National Gallery of Art, Washington⁸

El *Retrato de Mariana de Pontejos y Sandoval* es una obra espléndida en la que Francisco de Goya alcanzó un nivel de calidad extraordinario. La retratada, Mariana de Pontejos y Sandoval (Madrid, 1762-1834), era la nueva cuñada de José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca y primer Secretario de Estado, cargo equivalente a jefe de gobierno, a quien el aragonés había retratado ya en dos ocasiones, siendo especialmente relevante e influyente en su carrera el magnífico retrato que hoy es propiedad del Banco de España, pintado en 1783, en el que el pintor se autorretrató en actitud de mostrarle un lienzo al personaje, que presentó con los planos del Canal Imperial de Aragón bien visibles y apoyados en la mesa [fig. 21].

Se suele datar el *Retrato de Mariana de Pontejos y Sandoval* hacia 1786, en relación con su matrimonio con Francisco Moñino y Redondo (Murcia, 1742 – Torrejón de Ardoz, Madrid, c. 1805), pero ese matrimonio no tuvo lugar hasta el 23 de diciembre de 1786, celebrado por el nuncio papal, Ippolito Antonio Vincenti, en la casa-palacio de los marqueses de Casa Pontejos en Madrid, situada en la carrera de San Jerónimo 19. El permiso de matrimonio se lo había concedido el rey Carlos III a Moñino el 26 de noviembre. Por tanto, difícilmente le haría Goya el retrato a la dama en ese año de 1786, máxime cuando Moñino había sido nombrado embajador en Lisboa el 12 de mayo de 1786, si bien no llegaría a incorporarse al puesto, y el 10 de julio de 1787 sería nombrado gobernador del Consejo de Indias en sustitución del fallecido José de Gálvez, sin duda, a propuesta de su hermano. Fue este enlace un matrimonio de conveniencia y acordado, recibiendo de dote la novia, que era hija única y de padre muy rico, 500.000 reales de vellón, además de una renta anual de 132.000 reales de vellón. Mariana de Pontejos no heredaría el marquesado de Casa Pontejos, en calidad de IV marquesa de Casa Pontejos, hasta 1807, tras la muerte de su padre, quien, no obstante, en 1801 le había cedido el condado de la Ventosa, del que fue la VIII condesa, sucediendo a su madre (Glendinning, 1988: 156; y Vallejo García-Hevia *apud HH.DB-e*: s. v. *Francisco Moñino y Redondo*).

La datación del retrato en la primera mitad de 1787, preferentemente en la primavera de ese año, nos parece más adecuada. Quizás sea el retrato que José de Yoldi y Vidania (Zaragoza, 1739-1802), amigo zaragozano de Francisco de Goya y de Martín Zapater, vio el 19 de mayo de 1787 en el taller del pintor cuando este lo estaba pintando, algo que el artista le comunicó por carta a su amigo Zapater: «Yoldi a bisto oy un retrato y le he dicho que cuando nos beamos te he de retratar. Dios lo quiera». La visita de Yoldi coincidió con la llegada a Madrid de su hermano mayor Tomás Goya Lucientes (Zaragoza, 1739 – Fuendetodos, 1822), que se había trasladado, acompañado de su

⁸ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Gassier y Wilson (1970: n.º 221), Gudiol Ricart (1970: n.º 226), Angelis (1974: n.º 185), Gassier (1980: n.º 174), Camón Aznar (1981: II, 47-48), Glendinning (1988: 154-156, n.º 8), Tomlinson (1989: 147), Baticle (1992: 462), Morales y Marín (1994: n.º 142), Luna Fernández (1996: 347-348, n.º 67) y Reuter (2002: 242-244, n.º 60).

familia y de las dos mulas que el pintor necesitaba para tirar de su nueva berlina, para trabajar con el pintor (Canellas López, 1981: 283; y Ansón Navarro, 1995: 171).

Mariana de Pontejos, que era frágil de apariencia, pero de carácter firme, había nacido el 11 de septiembre de 1762 en Madrid y era hija única de Antonio Bruno de Pontejos y Sesma (Madrid, 1732-1807) y de María Vicenta de Sandoval y Blasco de Orozco (Madrid, 1741-1801), III marqueses de Casa Pontejos y VII condes de la Ventosa. Había sido educada en el colegio de las Salesas Reales de Madrid y, ya en 1787, recién casada, fue socia fundadora de la Junta de Damas de la Real Sociedad Económica Matritense. Su privilegiada vida a la sombra del poder duró poco, pues a partir del 19 de marzo de 1792 tuvo que padecer el defenestramiento y el destierro de la Corte de su marido, motivados por la caída de su hermano Floridablanca y que se prolongaron hasta la muerte de aquel hacia 1805 en Hellín. En lo personal, fue madre de una hija, María Vicenta Moñino y Pontejos (Hellín, Albacete, 1795 – Madrid, 1867), que sería V marquesa de Casa Pontejos, IX condesa de la Ventosa y II condesa de Floridablanca, y que casaría con el II marqués de Miraflores, importante prócer del reinado de Isabel II. Tras la muerte de su marido hacia 1805, Mariana de Pontejos se casaría dos veces más: en 1806 con Fernando de Silva y Meneses, caballero de la Orden de Carlos III; y en 1816 con Joaquín Vizcaíno y Martínez-Moles, dieciocho años menor que ella, que era caballero de la Orden de Santiago y militar de carrera de talante liberal y que llegaría a ser corregidor y jefe político de Madrid y fundador de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid ya a comienzos del reinado de Isabel II. Mariana, recién llegada de un largo exilio de más de diez años en París y Londres por las actividades políticas de su tercer marido, moriría en Madrid el 18 de julio de 1834, con casi 73 años (Vallejo García-Hevia *apud HH.DB-e: s. v. Francisco Moñino y Redondo*).

El retrato de la Pontejos es de una delicadeza y exquisitez extraordinarias. Goya se esmeró en su ejecución, pues la retratada era nada menos que la joven cuñada del jefe del gobierno de España, el conde de Floridablanca. Su figura aparece ante un paisaje de ambientación que le sirve de fondo, en concreto, un frondoso jardín primaveral a las horas de atardecer plagado de árboles verdes en varios planos de profundidad sugeridos mediante el juego con la luz y la sombra y el uso de una sutil perspectiva aérea. Sin duda, a la hora de resolver este paisaje, que realza la belleza y elegancia de Mariana, que tenía 24 años, el pintor tuvo en cuenta las ambientaciones paisajísticas de retratos ingleses de mediados y de la segunda mitad del siglo XVIII, además de guardar relación con los paisajes que por entonces él mismo estaba pintando en algunos de sus cartones para tapices, como el de *Las floreras* o *La Primavera* para el comedor del príncipe de Asturias en el palacio de El Pardo. De hecho, las margaritas que crecen en el suelo, en primer plano, son semejantes a las que Goya pintó en dicho cartón en idéntica ubicación.



Fig. 21. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Mariana de Pontejos y Sandoval», 1787. Óleo sobre lienzo, 210'3 x 127 cm. Washington, National Gallery of Art.

Viste Mariana de Pontejos un elegantísimo vestido a la polonesa, pero adornado a la inglesa, que destaca por sus sutiles transparencias y sus conseguidos reverberos lumínicos en suaves tonos grises muy matizados, logrados mediante una pincelada muy suelta y abocetada de gran modernidad. Abundan los abullonados de la falda decorados con cintas blancas de seda, capullos de rosas rosáceas y blancas, y plisados en la parte inferior, resultando así un traje que combina de manera equilibrada una cierta ostentación en telas y adornos propia de la moda francesa con un toque campestre netamente inglés que aporta ligereza y frescura. El peto ciñe el busto y se adorna con un sobrecuello de abundantes puntillas, resueltas mediante un delicado frotado hecho con el pincel cargado de poca pintura, y, bajo él, un remate perimetral de rosas semejantes a las de la falda. Una cinta de seda, también rosa, realza su talle, haciendo juego con el clavel también rosa que sostiene con su mano derecha, sintéticamente modelada. Bajo el plisado inferior de la falda destacan, colocados en V invertida, los delicados pies de la retratada calzados con chapines de seda gris bordados con hilo de plata [figs. 22 y 23].

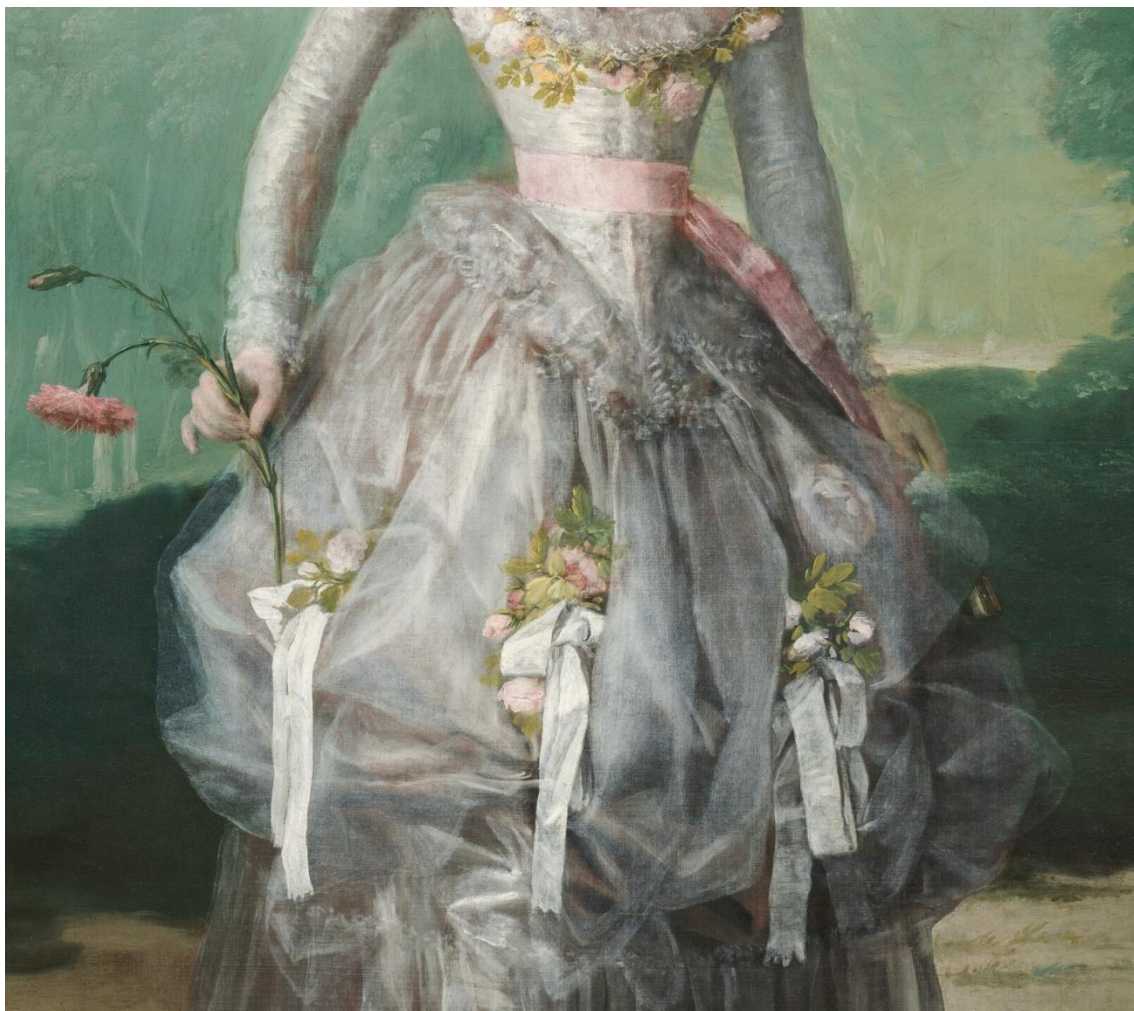


Fig. 22. Detalle de la falda y del peto del «Retrato de Mariana de Pontejos y Sandoval».



Fig. 23. Detalle de la mano derecha y del clavel del «Retrato de Mariana de Pontejos y Sandoval».

Goya supo destacar la belleza de la joven, de mirada seria y consciente de su protagonismo social, en un rostro modelado con delicadeza. La amplia cabellera gris cardada y empolvada, terminada en mechones con bucles rizados, responde a la moda parisina de 1785-1787, que era imitada por los peluqueros franceses asentados en Madrid siguiendo los figurines de moda femenina que se editaban en la capital francesa. Un amplio y elegantísimo sombrero pajizo de ala ancha a la inglesa de tipo pamela, con realces de gasa transparentes y un amplio lazo azul celeste bajo él, apoyando directamente sobre el pelo, completan la indumentaria de la dama [fig. 24].

Un perrito faldero, en este caso, un carlino con cinta rosa de triple cascabel al cuello y actitud de caminar hacia el espectador, colocó el pintor a los pies de la retratada en primer plano y en un escorzo muy conseguido, al igual que hizo en otros retratos femeninos de cuerpo entero, como algo anecdótico que sería del gusto de la dama y que sirve para sugerir vida y espacio, además de distinción aristocrática [fig. 25].

Goya realizó en este caso, sin duda, uno de sus mejores retratos femeninos tempranos, quedando reflejadas en él todavía la sensibilidad y la delicadeza del rococó, que iría abandonando en obras posteriores.



Fig. 24. Detalle de la cabeza del «Retrato de Mariana de Pontejos y Sandoval».



Fig. 25. Detalle de los pies y del pequeño perro carlino del «Retrato de Mariana de Pontejos y Sandoval».

«Retrato de María Ignacia Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga, condesa consorte de Altamira y marquesa consorte de Astorga, con su hija María Agustina» (óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm), 1788, *The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*⁹

María Ignacia Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga (Madrid, 1757-1795), condesa consorte de Altamira y marquesa consorte de Astorga, fue retratada por Francisco de Goya a la edad de treinta años, con su hija María Agustina, de poco más de un año, sentada sobre sus rodillas. La niña había nacido el 21 de febrero de 1787, como consta en la inscripción de la parte inferior del retrato. María Ignacia, nacida en Madrid el 31 de julio de 1757, era hija de los X marqueses de Villafranca del Bierzo y hermana de José Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga, XI marqués de Villafranca del Bierzo y duque consorte de Alba, y de Francisco de Borja Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga, futuro XII marqués de Villafranca del Bierzo. Casó en 1774 con Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán (Madrid, 1756-1816), XV marqués de Astorga y XI conde de Altamira, entre otros muchos títulos nobiliarios, y falleció joven, a los 38 años, el 8 de septiembre de 1795, también en Madrid (Gutiérrez Alonso *apud HH.DB-e: s. v. Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán*) [fig. 26].

La aristócrata se presenta sentada en posición frontal sobre un amplio canapé, en medio de una sala cuyo espacio recreó Goya de manera muy sintética, al modo velazqueño, con un fondo neutro agrisado muy matizado y utilizando el canapé como elemento de espacialidad para conferir, con su horizontalidad, sensación de calma y reposo. La dama lleva un elegante vestido vaquero de raso de seda de color asalmonado, con finos bordados de florecitas en la parte inferior del mismo y fichú cerrando el escote. La delicadeza de las telas se aprecia en la factura del vestido y en la tapicería de seda azul clara del canapé. El rostro de la retratada es serio, y su peinado, cardado y empolvado, también termina, como en otros retratos femeninos de Goya casi coetáneos, en mechones con rizo en la parte inferior, muy de moda en los años de 1785 a 1790. La niña, que viste un trajecito de seda blanca de dama adulta en miniatura, aparenta entre un año y año y medio de edad, por lo que la datación de este retrato habría que situarla ya en el año 1788, como propuso Camón Aznar (1981: II, 67), quien acotó la cronología tradicional de 1787-1788, la cual, no obstante, ha persistido hasta el presente entre la historiografía goyesca. Se trata, sin duda, de un retrato en el que Goya supo dejar contenta a la esposa de un excelente cliente, a quien había retratado poco antes con mucho acierto, disimulando con su pose su corta estatura, para la galería de retratos del Banco Nacional de San Carlos, del que el conde de Altamira y marqués de Astorga era uno de sus principales directores [fig. 27].

⁹ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Loga (1903: n.º 171), Beruete (1916: 115), Mayer (1924: n.º 201), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 341), Gassier y Wilson (1970: n.º 232), Gudiol Ricart (1970: n.º 250), Gassier (1980: n.º 210) y Camón Aznar (1981: II, 67).



Fig. 26. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de María Ignacia Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga, condesa consorte de Altamira y marquesa consorte de Astorga, con su hija María Agustina», 1788. Óleo sobre lienzo, 195 x 115 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 27. Detalle de la niña María Agustina en el regazo de su madre, del «Retrato de María Ignacia Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga, condesa consorte de Altamira y marquesa consorte de Astorga, con su hija María Agustina».

«Retrato de María Ramona de Barbachano y Arbaiza» (óleo sobre lienzo, 114'4 x 83'6 cm), 1788, colección particular vasca, depositado en el Museo de Bellas Artes, Bilbao¹⁰

Este retrato muestra a María Ramona de Barbachano y Arbaiza (Bilbao, 1760-1834), hija de José Antonio de Barbachano y Labrostegui y de María Josefa de Arbaiza y Berroeta, perteneciente a la más importante y adinerada familia de comerciantes de Bilbao, que mantenía negocios de importación, entre otros, con los puertos de Londres, Hamburgo, Burdeos, Nantes, Exon y Ámsterdam. Había casado el 19 de diciembre de 1787, en la capital vizcaína y en segundas nupcias –era viuda de un primo carnal, el teniente coronel de infantería Vicente Antonio de Icuza y Arbaiza, fallecido sin dejar descendencia en el Virreinato de Nueva Granada en 1785, dos años después de haberse casado con ella–, con Antonio Adán de Yarza y Tavira (Valladolid, 1761 – Bilbao, 1835), un distinguido caballero, huérfano de padre desde niño, formado en el Real Seminario de Nobles de Madrid y residente entonces en Bilbao, que era preboste y alférez mayor perpetuo de la villa marinera de Lequeitio, miembro de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País o de los Caballeritos de Azcoitia, y ante todo cabeza de un viejo e importante linaje de la baja nobleza vizcaína con casa solar en Lequeitio e importantes intereses económicos (Quadra Salcedo, 1936; Wilson-Bareau y Bray, 2019: 10-33; y Serrano Abad y Urizar, 2019: 66-79) [fig. 28].

Los contrayentes se trasladaron a Madrid después de su boda, sin duda ya en 1788 –con anterioridad no tuvieron tiempo para ello– que es cuando Francisco de Goya retrató a la dama y también a su esposo y a su suegra, Bernarda Tavira y Cerón (Antequera, Málaga, 1727 – Madrid, 1797), hija de los marqueses del Cerro de la Cabeza y viuda desde 1766 de Fernando Adán de Yarza y Vélez de Larrea, conformando un conjunto de tres retratos que debían colgarse juntos, con el de la matriarca Bernarda Tavira en el centro, lo que explica la disposición frontal un tanto forzada del de esta. Por tanto, la datación de 1787-1788 que se le ha dado al retrato de María Ramona, al igual que a los de su esposo y suegra, desde su exhibición en 2019 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, resulta demasiado amplia y debe acotarse a 1788. De hecho, el matrimonio se instaló en Madrid entre 1788 y 1794, en la céntrica calle de la Cruz Verde, pasando a residir posteriormente a caballo entre Bilbao, en la calle Bidebarrieta, arteria residencial de la burguesía bilbaína, y su casa-palacio solariega de Lequeitio, lugares ambos en los que Antonio Adán de Yarza ejercería importantes cargos político-administrativos a lo largo de su dilatada carrera, incluso durante la ocupación francesa y el Trienio Liberal, pues fue un destacado ilustrado que mutó en afrancesado y acabó siendo un acérrimo liberal (Quadra Salcedo, 1936; Wilson-Bareau y Bray, 2019: 10-33; y Serrano Abad y Urizar, 2019: 66-79).

¹⁰ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Beruete (1916: I, n.º 12), Mayer (1924: n.º 453), Quadra Salcedo (1936) y Wilson-Bareau y Bray (2019: 10-33).



Fig. 28. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de María Ramona de Barbachano y Arbaiza», 1788. Óleo sobre lienzo, 114'4 x 83'6 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes (en depósito de una colección particular vasca).

El retrato de María Ramona de Barbachano responde perfectamente al incipiente gusto burgués, pudiendo ser considerado incluso, a nuestro juicio, el primer retrato femenino de Goya, realizado por encargo, que muestra a una dama de este grupo social emergente que empezaba a descollar, si bien esta había emparentado por matrimonio con la baja nobleza rural. Está de pie, en posición frontal, pero con los brazos orientados hacia la derecha, pues la obra debía colocarse a la izquierda dentro de la composición de los tres retratos familiares, sobre un fondo neutro gris en gradación tonal de tradición velazqueña, sin silla complementaria, en un encuadre de tres cuartos de su altura. Viste una elegante *robe en chemise* o *chemise a la reine* de muselina blanca, un tipo de vestido ya muy moderno, en clara transición hacia la moda que llegará con la nueva década «revolucionaria», dotado de un gran cuello de cuatro volantes que le cubre el pecho y los hombros y que va a juego con los volantes más pequeños, de logrados efectos de transparencia, que le adornan las bocamangas, todo ello resuelto con pinceladas sueltas y empastadas de notable abocetamiento. La estrecha cintura se ciñe con una banda de raso de seda negra, de la que cuelgan como adorno dos relojes de repetición de oro adornados con cadenitas a juego apenas esbozadas con una técnica muy sintética. Los brazos se cubren con elegantes guantes blancos de seda y, sujeto con la mano derecha ligeramente apoyada en el regazo, un abanico cerrado, distintivo de su condición de mujer casada, orientado hacia abajo en diagonal; y, con la izquierda extendida en el vacío, una tarjeta de visita con su nombre escrito en negro a pincel por el propio Goya: *D.^a Maria / Ramona / de Barbachano* [figs. 29, 30 y 31].



Fig. 29. Detalle del gran cuello de cuatro volantes del «Retrato de María Ramona de Barbachano y Arbaiza».

Sin ser una mujer de belleza reseñable, su joven rostro, suavemente modelado por Goya, resulta agradable y equilibrado a sus 27 o 28 años, lo mismo que su mirada, con la que interpela directamente al espectador con franqueza y naturalidad, denotando serenidad. Su pelo gris está cardado y empolvado a la moda con mechones inferiores terminados en bucle o tirabuzón. Un elegante y amplio sombrero negro a la inglesa de tipo pamela, adornado con plumas y gasas semitransparentes del mismo color, completa la indumentaria de la retratada. Es un ejemplo de sencilla elegancia.



Fig. 30. Detalle del brazo derecho enguantado y de la falda del «Retrato de María Ramona de Barbachano y Arbaiza».



Fig. 31. Detalle de la mano izquierda enguantada, con inscripción autógrafa de Goya en la tarjeta de visita que porta, del «Retrato de María Ramona de Barbachano y Arbaiza».

«Retrato de Tadea Arias Morrondo de León» (óleo sobre lienzo, 191 x 106 cm), 1789-1790, Museo Nacional del Prado, Madrid¹¹

Nacida el 7 de abril de 1770 en Castromocho (Palencia), villa de señorío de los condes-duques de Benavente, en el seno de una familia hidalga, la joven Tadea Arias Morrondo (Castromocho, 1770 – Vélez-Málaga, 1855) pudo ser, quizás, dama de compañía de la Benavente-Osuna, pues mantuvo desde muy joven fuertes vínculos con dicha familia aristocrática. De hecho, casó hacia marzo de 1789, en torno a los 19 años de edad y con licencia real, con Tomás de León y Gámez (Jimena, Jaén, 1747 – Málaga, 1793), natural de la villa jienense de Jimena, señorío también de los Benavente, capitán retirado del regimiento de América, del que el duque de Osuna era coronel, secretario del propio duque desde su retirada de la milicia por motivos de salud en 1785 y persona muy allegada a la duquesa, con la que se carteó asiduamente hasta unos días antes de su muerte. Además, el cuñado de Tadea, Eugenio de León, administraba los bienes de los condes-duques de Benavente en Jabalquinto (Jaén). Los escudos de la parte inferior del retrato son los de ambos esposos (Ruiz García, 2014: 49-50) [fig. 32].

Tras enviudar prematuramente en la segunda quincena de julio de 1793, a la temprana edad de 23 años, Tadea Arias, que solo había tenido un hijo que falleció antes que su padre, volvió a casarse el 11 de diciembre de 1793 en Málaga, donde ya residía con su primer marido, en este caso con Pedro Antonio Enríquez y Bravo (Vélez-Málaga, 1765-1805), capitán de la compañía de Infantería de la Costa, en la que llegó a obtener el grado de teniente coronel de los Reales Ejércitos y regidor perpetuo de Vélez-Málaga, muy vinculado también a los Benavente-Osuna. De este segundo matrimonio nacieron siete hijos. Tras volver a enviudar prematuramente, aún se volvería a casar por tercera vez hacia 1810-1817 con Fernando de Villanueva y Prados (1782-1819), caballero de la Real Maestranza de Ronda, con el que tuvo a su noveno hijo y del que también enviudó prematuramente a pesar de ser mucho más joven que ella. Tadea Arias moriría ya anciana en Vélez-Málaga el 3 de diciembre de 1855, a los 85 años, una edad muy avanzada para la época (Ruiz García, 2014: 50-52).

En el inventario de bienes realizado a su muerte, con el n.º 11 figuró: «un retrato de cuerpo entero de la Sra. Dña. Tadea de Arias, valorado en cuatrocientos reales», pintura, premeditadamente infravalorada por motivos fiscales, que le correspondió a su hijo Juan Nepomuceno Enríquez y Arias, de quien la heredaron sus sobrinos Gabriel y Luisa Enríquez Valdés, residentes en Madrid, nietos a su vez de Tadea Arias, con motivo de la muerte de aquel el 2 de diciembre de 1876. La última de ellos, Luisa Enríquez Valdés, soltera y sin descendencia, se lo legó por disposición testamentaria de 11 de diciembre de

¹¹ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Viñaza (1887: 261, CXII), Loga (1903: n.º 205), Calvert (1908: lám. 27), Beruete (1916: 116), Mayer (1924: n.º 251), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 355), Gassier y Wilson (1970: n.º 336), Gudiol Ricart (1970: n.º 339), Angelis (1974: n.º 285), Gudiol Ricart (1980: n.º 292), Gassier (1980: n.º 273), Camón Aznar (1981: II, 118), Glendinning (1992: 142, n.º 15), Morales y Marín (1994: n.º 231), Moreno de las Heras (1996: 359, n.º 81), Mena Marqués (2000: 218 y 303), Mena Marqués (2006: 178-179, n.º 60) y Ruiz García (2014: 49-54).

1891 al Museo Nacional del Prado, donde ingresó a mediados de 1896, ya fallecida la legataria (Ruiz García, 2014: 52-54).

Sin duda, fue este un retrato de matrimonio, por lo que Francisco de Goya, que muy probablemente recibiría el encargo gracias a la recomendación o mediación de los Benavente-Osuna, grandes mecenas suyos, lo pintaría en 1789 o, como muy tarde, ya en 1790, dada su gran carga de trabajo, pues estaba realizando por entonces gran cantidad de retratos de los nuevos reyes Carlos IV y María Luisa, cronología que refrendan la indumentaria y la heráldica¹². Según Viñaza (1887: 261, CXII), el pintor cobró por él 10.000 reales de vellón, cantidad muy elevada indicativa de su gran ambición, pero acorde al precio de otros retratos de cuerpo entero del artista de la misma época, que le comunicaron los nietos de la retratada cuando aún poseían la pintura (Ruiz García, 2014: 53-54).

El influjo de retratos ingleses dieciochescos es evidente, especialmente, en aspectos como el fondo de paisaje densamente arbolado. Para Glendinning (1992: 142, n.º 15), Goya exageró el ambiente de jardín aristocrático (¿la Alameda de Osuna?) y la presencia del gran jarrón clasicista con escudo labrado del flanco derecho, pues Tadea Arias no era una aristócrata, aunque adopta esa ambientación nada convencional, que debió de pedirle expresamente al artista, que también incluyó a petición suya, saliéndose de lo habitual, su escudo de armas y el de su esposo, timbrados por yelmo aludiendo a su hidalguía, dentro de una filacteria en el ángulo inferior izquierdo. A pesar de la excelente calidad y de la clara factura goyesca de la obra, Manuela Mena (2000: 218 y 303) llegó a cuestionar su autoría por parte del pintor aragonés, proponiendo una posible autoría de Agustín Esteve que no se sostiene argumentalmente y que el propio Museo Nacional del Prado no apoyó, pues sigue manteniendo la autoría indiscutible de Goya para este excelente retrato, sin duda, uno de los mejores de sus primeros años como retratista¹³.

¹² La datación de este retrato por parte de los especialistas ha sido muy dispar. Viñaza lo fechó en 1793-1794; Gudiol Ricart, en 1790-1792; Gassier, en 1783-1784; Camón y Morales y Marín, en 1793-1794; y Glendinning y Moreno de las Heras, en 1790-1791. El Museo del Prado lo data actualmente hacia 1789, cronología que nos parece más ajustada que las anteriores, pues se vincularía con el primer matrimonio de la retratada, y que comparte la investigadora Purificación Ruiz García, gran especialista en la figura de Tadea Arias.

¹³ Manuela Mena, en 2000, en la misma publicación, llegó contradictoriamente a considerar este retrato como posible obra de Agustín Esteve y a datarlo hacia 1789 en la página 218, y como obra de Francisco de Goya de hacia 1790 en la página 303. La misma Mena, en 2006, volvió a proponer la posible autoría de Esteve para este retrato. Véase Mena Marqués, 2000: 218 y 303; y Mena Marqués, 2006: 178-179, n.º 60.



Fig. 32. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Tadea Arias Morrondo de León», 1789-1790. Óleo sobre lienzo, 191 x 106 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Tadea Arias, que se dispone de cuerpo entero en una posición de tres cuartos o de medio perfil hacia su derecha, pero girando el rostro hacia el lado contrario sin llegar a la frontalidad, muestra una actitud desenvuelta de gran distinción y clase que se acentúa con la refinada posición extendida de los brazos, muy bien resueltos y proporcionados, en actitud de ajustar con la enguantada mano izquierda parcialmente cerrada el largo guante blanco que le cubre el antebrazo derecho, que se proyecta hacia su derecha con los dedos elegantemente estirados en escalonamiento. El cuello y el rostro, muy bien modelados por Goya, resaltando la tez clara ligeramente sonrosada de la retratada, destacan por sus exquisitas proporciones, especialmente este último, que es de facciones muy equilibradas y bellas, aunque de gesto serio y de mirada pretendidamente distante, perdida en el horizonte, como correspondía a alguien que no pertenecía al círculo íntimo de clientes o amigos del pintor y que quería ser retratado con frío empaque. El peinado, por su parte, es ya una versión algo más desenfadada de los que habían estado vigentes en la segunda mitad de la década de 1780, pues, si bien sigue siendo un pelo gris cardado y empolvado con mechones colgantes con tirabuzones, presenta ya unos juguetones rizos que le restan pesadez y prescinde del habitual sombrero o tocado con plumas, lazos y flores [figs. 33 y 34].



Fig. 33. Detalle de los brazos enguantados del «Retrato de Tadea Arias Morrondo de León».

El vestido que porta Tadea Arias es una elegante *robe en chemise* de tul transparente, con bordados florales y bandas horizontales en el tercio inferior de la falda, que se dispone sobre un visado rosa que se vislumbra sutilmente gracias al juego de transparencia muy conseguido a base de sutiles pinceladas deshechas y de sugerentes toques de luz. Queda ceñida por un amplio cinturón o banda del mismo tejido, pero negra y muy matizada, con un gran lazo en la parte posterior. Un fichú transparente con florecillas blancas bordadas cubre el pecho contrastando con la puntilla negra de gasa que

ciñe el escote del vestido. Una gran medalla oval con lacito negro, probablemente una miniatura de su marido apenas esbozada, cuelga bajo el pecho. Además de largos guantes blancos en los brazos, en los pies lleva chapines forrados con seda blanca y con realces en hilo de plata que el pintor se ocupó de mostrar ostensiblemente, con una disposición en V invertida y el pie izquierdo algo adelantado [fig. 35].



Fig. 34: Detalle de busto del «Retrato de Tadea Arias Morrondo de León».

Se aprecia ya, como en el *Retrato de María Ramona de Barbachano y Arbaiza* previamente analizado, un claro proceso de transición en la vestimenta y el peinado femeninos hacia una mayor simplicidad y comodidad que había comenzado en los años finales de la década de 1780, determinado todavía por las pautas estéticas dictadas en la Corte francesa de Luis XVI y María Antonieta, pero que paradójicamente acabaría derivando en la asunción de las nuevas modas que se fueron imponiendo en la nueva Francia revolucionaria.



Fig. 35. Detalle de los pies y de la parte baja de la falda del «Retrato de Tadea Arias Morrondo de León».

5. RETRATOS FEMENINOS INFLUIDOS POR LOS CAMBIOS EN LA MODA DEL VESTIR EN LA FRANCIA REVOLUCIONARIA Y NAPOLEÓNICA (1795-1808)

Tras recuperarse lentamente de la grave enfermedad que padeció, entre finales de 1792 y principios de 1793, que estuvo a punto de llevarlo a la tumba y que lo dejó sordo, Francisco de Goya fue retomando progresivamente, a partir de 1795, su labor como retratista, que se había visto muy favorecida poco antes de contraer dicha enfermedad con su nombramiento en 1789 como pintor de cámara por parte del nuevo monarca, Carlos IV. Su vuelta a la actividad retratística coincidió con el final de la contienda bélica que había enfrentado a España con la Francia revolucionaria. Así, el 22 de julio de 1795 se firmó la Paz de Basilea entre el reino de España y la República Francesa, un tratado que puso fin a la llamada Guerra del Rosellón, de la Convención o de los Pirineos (1793-1795), desencadenada el 7 de marzo de 1793 tras la muerte en la guillotina del rey francés Luis XVI, pariente de los monarcas españoles. La guerra, que empezó muy bien para España gracias, en buena medida, a la pericia como estratega militar del capitán general

Antonio Ricardos y Carrillo de Albornoz (Barbastro, Huesca, 1727 – Madrid, 1794), había ido a peor a partir de 1794. Por otra parte, en Francia, la Convención jacobina, que había impulsado el conflicto bélico, había terminado abruptamente con la muerte en la guillotina de su líder Maximilien Robespierre (Arrás, 1758 – París, 1794) el 28 de julio de 1794 a raíz de la llamada Reacción de Termidor, que acabaría desembocando al cabo de un año en la instauración del régimen republicano del Directorio (1795-1799), una versión más moderada, conservadora e institucional de la Revolución. Dicha muerte acabó facilitando una salida al conflicto bélico con España, pues los revolucionarios franceses tenían a su vez frentes abiertos en sus fronteras orientales con Prusia y Austria, a los que era preciso prestar una atención prioritaria. La paz, que todavía se demoró casi un año, supuso la devolución a España de Guipúzcoa, ocupada por los franceses, y la cesión a Francia de la parte española de la isla de Santo Domingo. Manuel Godoy y Álvarez de Faria (Badajoz, 1767 – París, 1851), primer Secretario de Estado, recibió como recompensa el título de Príncipe de la Paz y se consolidó como el hombre fuerte del reinado de Carlos IV. Al año siguiente, el 19 de agosto de 1796, España firmó con la Francia del Directorio el Tratado de San Ildefonso, que estrechó considerablemente las relaciones políticas, sociales y culturales de la monarquía española con el Directorio francés, que se convirtió en un auténtico referente en muchos aspectos, incluida la moda del vestir.

Sin duda, estos acontecimientos políticos tuvieron una repercusión muy importante en la indumentaria española, especialmente en la femenina, tras más de dos años de aislamiento por culpa de la guerra. De hecho, a partir de mediados de 1795 la nueva moda francesa, tanto femenina como masculina, influyó rápidamente en la vestimenta española de las clases acomodadas, primero entre los jóvenes y enseguida a nivel general. La moda parisina había cambiado tras el golpe de Termidor, pues muy tempranamente se había hecho notar la reacción de una nueva élite estética, la de las *merveilleuses* parisinas y los jóvenes *incroyables*, que pretendía dejar atrás, a marchas forzadas, el uniformismo en el vestir de los años del jacobinismo. Tras la Paz de Basilea y la instauración oficial del régimen del Directorio en la segunda mitad de 1795, pronto llegaron a Madrid las *chemises* o túnicas a la griega o a la *volubilis*, llamadas en España *vestidos camisa* o simplemente *camisas*, muy del gusto neoclásico imperante en las artes, que se habían puesto de moda entre las esposas de los dirigentes del Directorio, como la española Teresa Cabarrús Galabert, conocida como Madame Tallien (Carabanchel Alto, Madrid, 1773 – Chimay, Bélgica, 1835), o la célebre Madame Récamier (Lyon, 1777 – París, 1849). Pronto se verá en el Madrid finisecular lucir *chemises* o túnicas a la griega a damas tan prominentes como la condesa de Montijo y sus hijas, la duquesa de Alba, la condesa-duquesa de Benavente, la marquesa de Camarasa –hija de la anterior–, la condesa de Sástago, o la joven marquesa de Villafranca –cuñada de la Alba–, muchas de las cuales encargarían retratos a Francisco de Goya luciendo estos novedosos vestidos a la moda, que inicialmente generarían, por su carácter rompedor y más desenfadado, amplias críticas, reflejadas a través de medios populares como las coplas, hasta el punto de

denominarse maliciosamente a las primeras damas que los portaron *Madamas de Nuevo Cuño* (Leira Sánchez, 2003: 5) [fig. 36].



Fig. 36. Grabado francés de en torno a la época del Directorio que muestra a cinco «merveilleuses» jugando despreocupadamente al juego de la gallinita ciega enfundadas en estilizadas «robes en chemise».

De telas vaporosas de muselina o gasa, las nuevas camisas o túnicas a la griega, mucho menos aparatosas que los anteriores vestidos *Ancien Régime*, pero no por ello menos elegantes, estilizaban los cuerpos femeninos al carecer de estructura interior –lo que permitía que se adivinasen las formas anatómicas– y al ceñirse con refinadas cintas bajo los senos. Con el paso de los años, y hasta el estallido de la Guerra de la Independencia en 1808, esta moda femenina de raíz francesa de nuevo cuño fue evolucionando, incorporando los cambios y mutaciones que se fueron introduciendo en la Francia napoleónica, durante el Consulado y el Imperio, unos cambios que fueron reflejados por Goya en muchos de sus retratos femeninos de finales del siglo XVIII y principios del XIX, algunos de los más brillantes de toda su carrera. No obstante, tampoco dejó de notarse la influencia de la moda inglesa, con los *spencer* o jubones que cubrían las espaldas y los brazos de las damas sobre esas *chemises* a la francesa, que se caracterizaban por abrigar poco (Leira Sánchez, 2003: 5).

«Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, de blanco y rojo» (óleo sobre lienzo, 194 x 130 cm), 1795, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Madrid¹⁴

El barón de Maldá, ya en 1784, cuando María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo (Madrid, 1762-1802), XIII duquesa de Alba de Tormes, vivía con su esposo José Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga (Madrid, 1756 – Sevilla, 1796) en Barcelona, la definió con precisión: «linda dama, afabilísima, de buena figura, airosa y brillante toda ella, muy jovial, petimetra a lo último¹⁵, amiga de chanzas y bromas» (March, 1961: 153-243). Era mujer sofisticada, atractiva, extravagante, aficionada a las artes, apasionada de la ópera y de la tauromaquia, y muy rica.

Goya le pintó a la duquesa en 1795 este monumental retrato frontal de cuerpo entero ambientado en Sanlúcar de Barrameda, con un bellissimo pero muy sintético paisaje de dunas y bosque del Coto de Doñana, singular paraje natural que pertenecía entonces a la Casa de Alba, de fondo, bajo un plomizo cielo gris encapotado que contribuye a realzar la figura de la dama. La aristócrata, que era la persona con más títulos nobiliarios del reino, muestra una actitud imperiosa al señalar en la arena, con su brazo derecho adelantado y extendido hacia abajo y el dedo índice levantado, mientras gira ligeramente la cabeza hacia ese mismo lado sin dejar de sostener la mirada al espectador, la inscripción de la dedicatoria de la pintura, que incluye la identificación de la retratada y la firma del pintor: «A la Duquesa / de Alba Fr.^{co} de / Goya 1795» [fig. 37].

La dama lleva una *robe en chemise* de talle alto y manga larga, de tul transparente blanco con bordados de topos, sobre el viso, un sobrio y elegante vestido, cercano ya a la moda estilo Directorio que se acabaría imponiendo poco después, que Goya resolvió con una técnica abocetada muy conseguida en sus transparencias y toques de luz. El bajo del vestido, que llega a tocar el suelo ocultándole los zapatos, está realzado con pasamanería y flecos de hilo de oro. Llama la atención la ancha faja-cinturón de seda roja, con lazo posterior, que le ciñe la cintura y el abdomen realzándole el busto, que va a juego con varios complementos de intenso color rojo que resultan muy efectistas: con el lazo que luce sobre el pecho; con la caramba que lleva prendida, algo ladeada, en el pelo; con el collar de bolas de coral de dos vueltas que porta alrededor el cuello; pero también con el lacito que luce en su pata trasera izquierda el perrito faldero blanco, sin duda un bichón maltés, que se dispone, como símbolo de distinción y fidelidad, a los pies de la retratada, justo delante de la inscripción de la arena en un conseguido escorzo [figs. 38 y 39].

¹⁴ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Matheron (1858), Yriarte (1867: 138), Viñaza (1887: 266), Loga (1903: n.º 63), Beruete (1916: 148), Mayer (1924: n.º 193), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 361), Gassier y Wilson (1970: n.º 351), Gudiol Ricart (1970: n.º 334), Angelis (1974: n.º 293), Gudiol Ricart (1980: n.º 322), Gassier (1980: n.º 283), Camón Aznar (1981: II, 120-121), Lafuente Ferrari (1983: 158-161, n.º 23), Baticle (1992: 225), Glendinning (1992: 121-122, n.º 16), Morales y Marín (1994: n.º 257) y Glendinning (2004: 361-362, n.º 61).

¹⁵ Para la historia del término *petimetra*, consúltase Ortiz (2025: 303-305) en este mismo monográfico.



Fig. 37: Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, de blanco y rojo», 1795. Óleo sobre lienzo, 194 x 130 cm. Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria.



Fig. 38. Detalle de los brazos, de la faja-cinturón y de la falda del «Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, de blanco y rojo».



Fig. 39. Detalle del pequeño perro bichón maltés del «Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, de blanco y rojo».

En cuanto a joyas, porta unos grandes pendientes colgantes de oro de forma circular con una piedra engastada. Además, sobre el codo de su brazo izquierdo, que se dispone estirado pegado al cuerpo, luce un brazalete de oro y esmalte con dos óvalos con las letras *ST*, iniciales de su apellido y del de su marido: Silva [Álvarez] de Toledo; y, en la muñeca del mismo brazo, una pulsera de oro a juego con las iniciales *MTS*, correspondientes a su nombre: María Teresa Silva, superpuestas en un círculo, que se acompaña de un cordón de oro enrollado. La vestimenta y las joyas las completa con la imponente presencia de su larga melena rizada negra, que luce suelta y con raya en medio, en todo su esplendor, cayéndole algunos mechones sobre los hombros y llegando su extremo a la altura de la cintura. Está resuelta con una técnica muy sintética, con nerviosas pinceladas filamentosas enroscadas.

De mirada intensa, pero gesto serio y distante, propio de una poderosa mujer por la que Goya sentía auténtica veneración, pero también un gran respeto, es, sin duda, uno de los mejores y más icónicos retratos femeninos pintados por el artista aragonés [fig. 40].



Fig. 40: Detalle de medio cuerpo del «Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, de blanco y rojo».

«Retrato de María del Rosario Fernández Ramos, “La Tirana”» (óleo sobre lienzo, 206 x 130 cm), 1799, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid¹⁶

María del Rosario Fernández Ramos (Sevilla, 1755 – Madrid, 1803), conocida en el ámbito teatral como «La Tirana», llegó a ser la mejor actriz española de teatro culto de las dos últimas décadas del siglo XVIII en España. De orígenes humildes, había nacido en Sevilla en 1755, formándose en la escuela de teatro fundada por el intendente y asistente Pablo de Olavide y Jáuregui en la capital hispalense, donde demostró muy pronto sus cualidades innatas para la representación sobre las tablas. Tal es así que, en 1773, con 18 años, se trasladó a Madrid para trabajar en la Compañía de José Clavijo y Fajardo, que actuaba en los teatros de los Reales Sitios, donde debutó. Poco después se casaría con el actor dramático Francisco Castellanos, conocido como «El Tirano» por los papeles de tirano que solía interpretar. De ahí que su esposa, a pesar de una valía muy superior, empezase a ser conocida como «La Tirana» (Águeda Villar, 2001: 13-14).

En 1777, al quedar disueltas las compañías teatrales de los Reales Sitios por orden del primer Secretario de Estado Floridablanca, «La Tirana» y su marido se trasladaron a Barcelona para trabajar y allí se abrieron camino intentando establecer un teatro propio. Sin embargo, reclamada en 1780 María del Rosario por parte de la Junta de Teatros de Madrid para que se instalara en la Corte, esta aceptó con la firme oposición de su esposo, del que acabaría divorciándose por sus fuertes desavenencias. En esos momentos muy difíciles, fue apoyada por la XIII duquesa de Alba, que le prestó indumentaria y alhajas para su primera representación en el Teatro del Príncipe, ya en 1781. A raíz de ello se forjó una estrecha amistad entre ambas damas, convirtiéndose la actriz en profesora de interpretación de la duquesa, muy aficionada al teatro (Ezquerro del Bayo, 1959 [1928]: 168). A partir de 1781, y hasta su prematura retirada de las tablas a principios de 1794 por una enfermedad pulmonar que arrastraba desde tres años antes, se integró en la prestigiosa compañía de Manuel Martínez como primera dama y, en esa condición, permaneció casi trece años, en los que desempeñó papeles dramáticos de gran complejidad en obras de autores tan relevantes como Comella, Cañizares, Calderón, Racine o Molière, con enorme éxito de público, convirtiéndose en la gran estrella del teatro madrileño, que contribuyó a renovar en sentido moderno tras el difícil periodo para lo teatral de los años finales del reinado de Carlos III (Cotarelo y Mori, 1897: 232, 246, 253, 255 y 259; y Águeda Villar, 2001: 14-18).

¹⁶ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Yriarte (1867: 132), Viñaza (1887: 243, n.º LXXV), Loga (1903: n.º 343), Calvert (1908: n.º 240), Beruete (1916: 171), Mayer (1924: n.º 434), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 384), Gassier y Wilson (1970: n.º 684), Gudiol Ricart (1970: n.º 315), Angelis (1974: n.º 370), Gudiol Ricart (1980: n.º 286), Gassier (1980: n.º 362), Camón Aznar (1981: II, 88-89), Glendinning (1992: 148-149, n.º 52), Morales y Marín (1994: n.º 297), Águeda Villar (2001), Luna Fernández (2008: 178-179, n.º 26) y Zozaya Álvarez (2021: 8-28).



Fig. 41. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de María del Rosario Fernández Ramos, “La Tirana”», 1799. Óleo sobre lienzo, 206 x 130 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Tras su temprana retirada pública en 1794 por motivos de salud y por la imposibilidad de competir en las tablas con la nueva estrella emergente, la joven Rita Luna (Málaga, 1770 – Madrid, 1832), segunda dama de su compañía, «La Tirana» se ganaría la vida con ciertas estrecheces, que no se aligeraron hasta 1797, en que pasó a ser cobradora de las lunetas o butacas de patio en el Teatro del Príncipe (Cotarelo y Mori, 1897: 262; y Águeda Villar, 2001: 17-18). Para poder subsistir, actuaba también esporádicamente, con carácter privado, en los salones y teatrillos particulares de la aristocracia. Una de sus protectoras aristocráticas de sus años de ocaso fue María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente y duquesa consorte de Osuna, en cuyo teatrillo de su palacio campestre de la Alameda de Osuna, centro neurálgico de la intelectualidad madrileña, actuaría «La Tirana» en los años finales del siglo XVIII como complemento económico en su retiro y manera de preservar su prestigio [fig. 41].

Precisamente en ese contexto aristocrático hay que entender el magnífico retrato de cuerpo entero que aquí nos ocupa, fechado en 1799, el segundo que Goya le dedicaba a la actriz, pues en 1794, con motivo de su retirada pública, le había pintado otro de tres cuartos de gran espontaneidad. Este de 1799 tiene características muy distintas, pues nos presenta a la retratada de pie de cuerpo entero, dispuesta de frente al espectador con el brazo derecho gallardamente flexionado y apoyado en la cintura y el izquierdo pegado al cuerpo y estirado, aunque ligeramente girada hacia su derecha para romper sutilmente la frontalidad, con un efecto general de gran aplomo y señorío, como si acabase de declamar, al caer la noche, ante un público selecto en la gran terraza posterior hacia el jardín del palacio de la Alameda de Osuna, donde parece estar ambientada la escena, a tenor de las grandes semejanzas que presenta el espacio representado como fondo paisajístico de anochecer con respecto a dicho enclave, todavía conservado¹⁷. De hecho, tanto la disposición elevada de la terraza con antepechos de hierro forjado a la francesa, como la escalinata de desembarco hacia el jardín del fondo, que apenas se intuye dada la ambientación nocturna, y la fuente con surtidor situada al pie de la misma, parecen estar inspirados en los que existían en dicho palacio, aunque sin literalidad, como solía ser habitual en Goya¹⁸.

«La Tirana», que queda iluminada por un foco de luz artificial no visible procedente de la izquierda, probablemente un velón o farol de uso teatral de escasa altura, que hace que su sombra se proyecte sobre el suelo hacia la derecha, se destaca ante el fondo casi neutro en que se convierte el paisaje en penumbra, que, no obstante, confiere una notable profundidad a la composición. Lleva una indumentaria de gran prestancia, acorde con una representación teatral para un público selecto. Viste un elegante vestido de talle alto de

¹⁷ Mercedes Águeda Villar (2001: 40) ya apuntó la posibilidad de que la pintura estuviera ambientada en la terraza de alguno de los nuevos palacetes campestres que se habían construido en el entorno de Madrid en la época de la Ilustración, señalando que el único conservado hoy es precisamente el de la Alameda de Osuna, pero sin llegar a identificarlo como el recreado por Goya en el retrato.

¹⁸ Cabe señalar, no obstante, que la ausencia del pórtico neoclásico de grandes columnas corintias que existe en la actualidad en la terraza del palacio de la Alameda de Osuna no se debió a una licencia de Goya, sino a que este elemento se añadió más tarde, en una reforma de hacia 1834-1838 debida al arquitecto Martín López Aguado y González Velázquez (Madrid, 1796-1866).

gasa blanca con motivos bordados en hilo de oro y pronunciado escote, que corresponde al tipo conocido como camisa o *robe en chemise* de estilo Directorio francés o a la griega. Sobre él porta cruzado un chal largo y estrecho, a modo de estola, de color asalmonado oscuro con detalles dorados bordados con hilo de oro (bandas transversales y perimetrales, cintas, flecos...) y calza elegantes chapines blancos forrados en seda con detalles dorados [fig. 42].

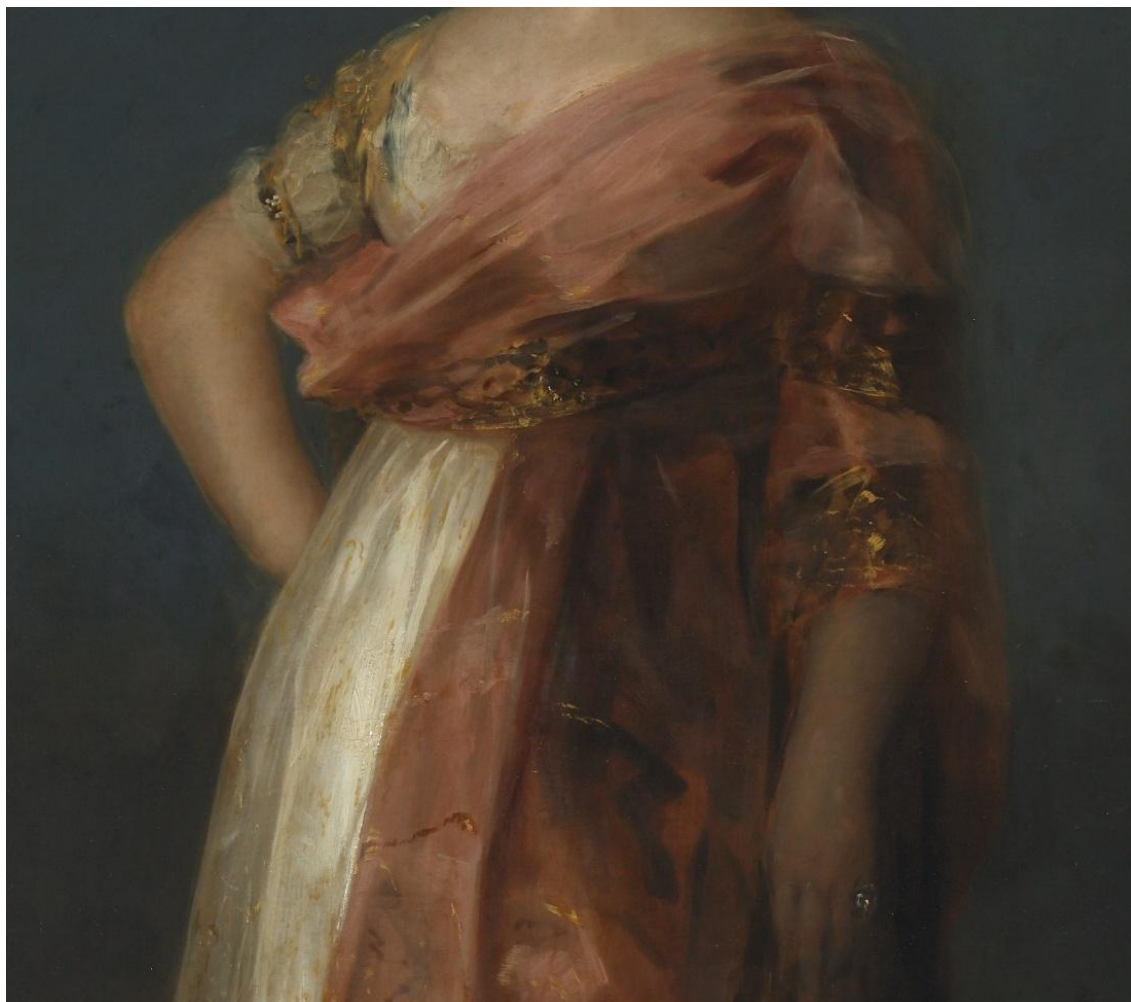


Fig. 42: Detalle de la indumentaria del «Retrato de María del Rosario Fernández Ramos, “La Tirana”».

El pelo, en su color natural castaño oscuro, lo lleva rizado cubriéndole la frente con mechones sueltos y recogido por detrás en un moño sujeto con una cinta entorchada de detalles dorados, dejando entrever sus pobladas cejas negras, muy características, y los elegantes pendientes de oro en forma de lágrima que porta. Estos se complementan con un llamativo anillo de oro con una gran piedra engastada en el dedo meñique de su mano izquierda. Corresponde esta indumentaria a esa moda francesa femenina, más desenfadada y clasicista en el talle, generalizada durante el largo periodo revolucionario, aunque no exenta por ello de elegancia y empaque, sino todo lo contrario. «La Tirana» se presenta como una auténtica reina, si bien del mundo ideal del teatro, tanto por la

ambientación palaciega del jardín de fondo, como por la prestancia y dignidad que transmiten su pose y su elegante indumentaria que, además, anticipan las que Goya utilizaría pocos meses después en los retratos que le haría a la reina María Luisa, tanto con traje de corte como de maja, retratos que coinciden tanto en pose como en actitud [fig. 43].



Fig. 43. Detalle de busto del «Retrato de María del Rosario Fernández Ramos, “La Tirana”».

Se trata sin duda de uno de los mejores retratos femeninos de Goya. El expresivo modelado del rostro realza la mirada inteligente e incisiva de la actriz, mujer de mucho carácter y valía. Por otra parte, la vestimenta está sugerida con una técnica soberbia, a base de grandes brochazos empastados y dinámicos, largos barrastrones estirados y densos frotados aplicados con la pintura casi seca, para sugerir ciertos detalles como los flecos dorados del chal, verdaderamente soberbios, todo ello dentro de una gama cromática terrosa, pretendidamente limitada, de la que el autor logra extraer toda la expresividad plástica gracias a su inigualable capacidad de matización [fig. 44].

En el ángulo inferior izquierdo aparece una inscripción sin terminar, simplemente esbozada tenuemente en negro a lápiz, sin duda autógrafa del pintor, que la dejó marcada con la intención de pintar encima un rótulo que finalmente no llegó a ejecutar. Dice lo siguiente: «La TIRANA / Por Goya à 1799». Sabemos que este retrato, tras la prematura muerte de la actriz en Madrid el 28 de diciembre de 1803, a los 48 años de edad, pasó a propiedad de su prima Teresa Ramos, que lo donó el 21 de febrero de 1816, para memoria de la actriz, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Águeda Villar: 8-10). Allí permanece como una de las joyas de su museo. Un retrato de este tamaño, prestancia y calidad, por el que Goya cobraría unos 8.000 o 10.000 reales de vellón, y que era más propio de una gran aristócrata que de una artista, difícilmente pudo ser encargado por la actriz. Más bien habría que pensar en el regalo de algún admirador, ya fuera individualmente o mediante aportación de varios mecenas deseosos de preservar su memoria y efigie para la posteridad. Entre esos admiradores cabría pensar en las duquesas de Osuna y de Alba, grandes protectoras suyas [fig. 45].

La actriz fue enterrada en la bóveda funeraria de la Iglesia de San José de carmelitas descalzos de Madrid, en la calle de Alcalá. Diez años antes, a finales de 1793, cuando se agravó su enfermedad pulmonar, había dictado testamento, en el que dejaba herederos a su madre, pues su cuarta y única hija viva había fallecido poco antes, y a Félix Colón de Larreátegui (Madrid, 1740 – Arnedillo, La Rioja, 1820), brigadier de los Reales Ejércitos y gran erudito, también retratado por Goya, y con el que sospechamos que mantenía una relación sentimental. De hecho, solo dos días antes de morir dictó un codicilo, modificando su anterior testamento, por el que Colón de Larreátegui quedaba como único heredero por el fallecimiento de la madre de la actriz (Cotarelo y Mori, 1897: 263; y Águeda Villar, 2001: 18-22).



Fig. 44: Detalle de los pies y de las partes bajas del vestido y del chal del «Retrato de María del Rosario Fernández Ramos, “La Tirana”». Se aprecia la soberbia técnica pictórica de Goya, sumamente sintética.

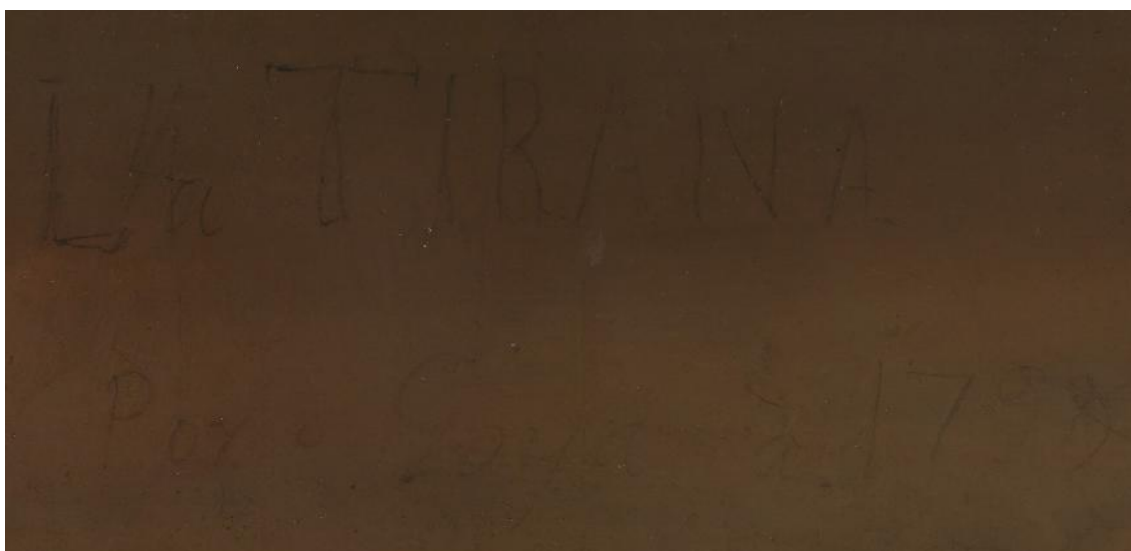


Fig. 45. Detalle de la inscripción inconclusa, autógrafa de Goya, del «Retrato de María del Rosario Fernández Ramos, “La Tirana”».

«Retrato de María Teresa de Borbón y Ballabriga, condesa de Boadilla del Monte y futura condesa de Chinchón» (óleo sobre lienzo, 216 x 144 cm), 1800, Museo Nacional del Prado, Madrid¹⁹

María Teresa Josefa de Borbón y Ballabriga (Velada, Toledo, 1780 – París, 1828), nacida en Velada el 26 de noviembre de 1780 y segunda hija del infante don Luis de Borbón y Farnesio y de su esposa María Teresa de Ballabriga y Rozas, tuvo una vida realmente complicada a pesar de su privilegiada cuna. Pasó sus primeros cinco años de vida a caballo entre las localidades de Velada, Cadalso de los Vidrios y Arenas de San Pedro, acompañando a sus padres en su dorado destierro de la Corte. Sin embargo, el fallecimiento de su padre el 7 de agosto de 1785 lo cambió todo, pues de orden del rey Carlos III, que se mostró implacable, fue apartada de su madre, que acabó instalándose en su ciudad natal de Zaragoza, y recluida, junto a su hermana pequeña María Luisa de Borbón y Ballabriga (Velada, 1783 – Madrid, 1846), en el convento cisterciense femenino de San Clemente de Toledo, de donde solo saldría doce años después, en 1797, a la edad de 17 años, directamente para casarse, el 2 de octubre de ese año, con el advenedizo y todopoderoso Manuel Godoy y Álvarez de Faria, primer Secretario de Estado, matrimonio que fue concertado por los nuevos monarcas Carlos IV y María Luisa, que perseguían con él el encumbramiento definitivo de su favorito, al que ya habían colmado de honores y títulos –entre ellos, el de Príncipe de la Paz, con tratamiento de Alteza Serenísima–, que de esa manera sería, nada más y nada menos, que pariente político suyo, pues su nueva esposa era su prima hermana (Rúspoli y Morenés *apud HH.DB-e: s. v. María Teresa de Borbón y Vallabriga*).

Su nueva situación personal, si bien le trajo una cierta libertad de la que antes había carecido, además de la recuperación de su dignidad y consideración social, personal y familiar –el rey Carlos IV, entre otras cosas, le concedió a ella y a sus hermanos el uso del apellido Borbón que se había retirado a su padre, y en 1799 le otorgó el título de condesa de Boadilla del Monte, que en 1803 completó con el de condesa de Chinchón, que le fue cedido por su hermano mayor–, supuso para María Teresa una fuente constante de malestar por la infelicidad de su matrimonio no deseado con un personaje detestable como Godoy, que la sometió desde el principio a constantes desprecios, infidelidades e incluso maltrato psicológico. Fruto del mismo nacería una sola hija, Carlota Luisa de Godoy y Borbón (Madrid, 1800 – París, 1886), que sería educada bajo la protección directa de la reina ante el aborrecimiento de su propia madre. Tras la caída y encarcelamiento de Godoy en la primavera de 1808 a raíz del Motín de Aranjuez, María Teresa no fue perseguida, pues era apreciada por el pueblo, que era consciente de sus

¹⁹ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Viñaza (1887: 229-230, n.º XLII), Loga (1903: n.º 156), Beruete (1916: 67), Mayer (1924: n.º 187), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 308), Sánchez Cantón (1951: 170), Gassier y Wilson (1970: n.º 793), Gudiol Ricart (1970: n.º 425), Angelis (1974: n.º 378), Gudiol Ricart (1980: n.º 404), Gassier (1980: n.º 371), Camón Aznar (1981: III, 122-123), Mena Marqués (1988: 252-254), Glendinning (1992: 116, n.º 9), Baticle (1992: 264), Morales y Marín (1994: n.º 307), Luna Fernández (1996: 380-381, n.º 104), Glendinning (2004: 363-364, n.º 64) y Mena Marqués (2008a: 188-190, n.º 29).

padecimientos. Huyó a Toledo para reunirse con su hermano cardenal y abandonó de por vida a su hija y marido, con quienes ya no marcharía al exilio durante la Guerra de la Independencia, que decidió pasar en España con enormes penurias que continuaron durante el reinado de Fernando VII, que depuró a su hermano por sus veleidades liberales. En 1824, tras el Trienio Liberal, y ya muerto su hermano, se exilió en París, donde vivió con estrecheces y tras una corta enfermedad murió prematuramente el 24 de noviembre de 1828, a punto de cumplir los 48 años (Rúspoli y Morenés *apud HH.DB-e: s. v. María Teresa de Borbón y Vallabriga*).

Este retrato, que se cuenta entre los cuatro o cinco mejores de Francisco de Goya y que probablemente sea el más sobresaliente de sus retratos femeninos, fue pintado por el aragonés en el mes de abril de 1800, pues dos cartas de la reina María Luisa de los días 22 y 24 de abril de ese año, escritas desde el Real Sitio de Aranjuez y dirigidas al valido Manuel Godoy, hacen referencia a su ejecución en curso. En la primera misiva, la reina, tras manifestar a Godoy que tanto ella como el rey se alegraban de que su mujer fuera retratada por Goya, le comunicaba a este que «el Rey dice que en acabando Goya el retrato de tu muger que venga a acer el retrato de todos juntos aquí [*Retrato de la familia de Carlos IV*]», mientras que en la segunda, refiriéndose al pintor, le comentaba que «muy bien me parece lo que le has dicho a Goya, pero déjale que conclua bien el retrato de tu muger» (Pereyra Gómez, 1935: 284-285) [fig. 46].

La joven condesa de Boadilla del Monte y futura condesa de Chinchón se dispone de cuerpo entero y en posición frontal, aunque con las piernas orientadas sutilmente hacia su derecha y la cabeza girada ligeramente hacia su izquierda para romper la rigidez, sentada con sencillez sobre una suntuosa silla de brazos, de estilo Carlos IV, de estructura de madera dorada con detalles en blanco y tapizado claro. Se emplaza en un interior palaciego completamente despejado, sin ningún elemento de ambientación, con la salvedad de un suelo marmóreo ligeramente esbozado y un fondo neutro en penumbra de color terroso oscuro, en gradación tonal muy conseguida, de clara inspiración velazqueña. De ese soberbio fondo neutro emerge refulgente, llena de luz, como una auténtica joya dentro de un camarín, la figura de la retratada, por la que Goya sentía un aprecio muy especial, pues la había retratado ya siendo una niña muy pequeña, de solo cuatro años de edad, en la segunda quincena de agosto de 1783, en el palacio de su padre, el infante don Luis de Borbón, en Arenas de San Pedro. Era el pintor muy consciente, además, de la complicada situación personal y anímica por la que ella estaba pasando a la sombra de su despótico e infiel marido. Sin duda, se esforzó por retratarla haciendo uso de sus mayores capacidades y sin precipitación, con el fin de fijar su imagen con acierto y maestría, además de contentar a la propia retratada y a su poderoso e influyente marido.

La condesa, que acababa de cumplir 21 años y estaba embarazada de casi cuatro meses de su futura hija Carlota Luisa de Godoy y Borbón, que nacería el 7 de octubre de 1800, lleva un amplio y elegante vestido de gasa blanca de talle alto ceñido al pecho, de tipo camisa o *robe en chemise*, de estilo Directorio o Consulado francés, dotado de un ligero escote semicircular, decorado con pequeñas flores en toda su superficie y realizado en su base con una cenefa romboidal de cintas azules de seda que le tapa los pies. Está

resuelto a base de magistrales toques de luz e irisaciones agrisadas muy conseguidas, lográndose unas calidades matéricas soberbias y unos pliegues muy vivos jugando con diferentes tonos de blanco y gris.



Fig. 46. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de María Teresa de Borbón y Ballabriga, condesa de Boadilla del Monte y futura condesa de Chinchón», 1800. Óleo sobre lienzo, 216 x 144 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

El peinado destaca por su graciosa sencillez, sacando partido a los rizos naturales de su poblada cabellera rubia, que asoman por la frente bajo la cofia de gasa blanca y cintas azules que le cubre la cabeza, que se ata de lado con un lazo blanco ceñido a la barbilla. El adorno principal de la cofia es un tocado de espigas verdes de trigo y flores de lavanda, propias de la estación primaveral en que se pintó el retrato, que son un claro símbolo de fecundidad alusivo al embarazo de la retratada, que se sugiere con sutileza, no solo a través de este tocado, sino también mediante la posición flexionada y convergente de los brazos con las manos enlazadas a la altura de su vientre grávido en su cuarto mes de gestación [fig. 47].



Fig. 47. Detalle de medio cuerpo del «Retrato de María Teresa de Borbón y Ballabriga, condesa de Boadilla del Monte y futura condesa de Chinchón».

La dama porta en sus antebrazos sendos brazaletes de oro, mientras que en sus manos son visibles dos sortijas también de oro, destacando especialmente la que lleva en el dedo corazón de su mano derecha, que incluye engastado un retrato ovalado en miniatura de notables dimensiones, pintado presumiblemente sobre marfil, con la efigie de su marido luciendo uniforme de capitán general y la banda de la orden de Carlos III, dos elementos que Goya simplemente esbozó. Con este retrato en miniatura, María Teresa pretendía reafirmar su fidelidad conyugal, que no era correspondida por su esposo, como todo el mundo sabía en la Corte y como Gaspar Melchor de Jovellanos recogió, escandalizado, en sus memorias. La otra sortija, colocada en el dedo meñique de su mano izquierda y mucho más pequeña y discreta, parece portar, no obstante, un diamante de importantes dimensiones.

En este retrato Goya supo reflejar magistralmente el carácter tímido, melancólico y lánguido de María Teresa, que, desde la muerte de su padre, cuando tenía cinco años, había vivido como un auténtico pájaro enjaulado, sometida constantemente a los intereses políticos de la familia real y, más tarde, de su marido, el todopoderoso Godoy. El pintor lo logró rehuyendo la interpelación directa al espectador de la mirada de la retratada, que esta desvía ligeramente hacia su izquierda como abstraída o ausente. Su rostro, modelado con una delicadeza inigualable, disimulando sutilmente, mediante un ligero ladeo, la cierta prominencia de su nariz típicamente borbónica, destaca por su refinada entonación cromática, que refleja un cierto rubor en las mejillas achacable al embarazo. El retrato está resuelto con una pincelada suelta y empastada muy sintética que se agudiza en la soberbia resolución del vestido a base de grandes brochazos blancos y grises, con los que Goya supo captar con maestría los efectos iridiscentes de la luz incidiendo sobre el tejido [fig. 48].



Fig. 48. Detalle de la parte baja del vestido del «Retrato de María Teresa de Borbón y Ballabriga, condesa de Boadilla del Monte y futura condesa de Chinchón». Se aprecia la soberbia técnica pictórica de Goya y su capacidad de trabajar con la luz.

«Retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero, marquesa consorte de Villafranca y duquesa consorte de Medina Sidonia, como pintora» (óleo sobre lienzo, 195 x 126 cm), 1804, Museo Nacional del Prado, Madrid²⁰

Este retrato, firmado y fechado por Goya en 1804, nos muestra a la destacada aristócrata de raíces aragonesas María Tomasa Palafox y Portocarrero (Madrid, 1780 – Nápoles, 1835), marquesa consorte de Villafranca del Bierzo y duquesa consorte de Medina Sidonia, a la edad de 24 años, seis años después de haber contraído matrimonio, el 29 de enero de 1798, con Francisco de Borja Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga (Madrid, 1763-1821), militar de carrera que se había convertido en el XII marqués de Villafranca del Bierzo y en el XVI duque de Medina Sidonia tras el prematuro e inesperado fallecimiento, a mediados de 1796, de su hermano mayor, esposo de la célebre XIII duquesa de Alba (Espigado Tocino *apud HH.DB-e: s. v. María Tomasa Palafox y Portocarrero*; y Martín-Lanuza *apud HH.DB-e: s. v. Francisco de Borja Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga*) [fig. 49].

María Tomasa Palafox había nacido en Madrid el 7 de marzo de 1780 en el seno de una familia aristocrática de gran nivel cultural, siendo hija de la VI Condesa de Montijo, María Francisca de Sales Portocarrero y Zúñiga (Madrid, 1754 – Logroño, 1808), y de su esposo, Felipe de Palafox y Croy d'Havré (San Sebastián, 1739 – Madrid, 1790), hijo segundón de los marqueses de Ariza y militar de carrera. A su vez, era hermana de la marquesa consorte de Lazán y del conde de Teba. De niña recibió una educación esmeradísima a cargo de su madre, la condesa de Montijo, que era una mujer muy culta y letrada, dotada de una gran inteligencia y de unas enormes inquietudes políticas, religiosas, sociales y culturales, hasta el punto de sostener una de las mejores tertulias o salones intelectuales de Madrid –a la que acudían personajes de la política, la administración, la literatura o el arte, de la talla de Jovellanos, Meléndez Valdés, Tavira, Iriarte, Moratín, Forner, Campomanes, Cabarrús, Urquijo, Mazarredo, Gravina, Llaguno, Bayeu o el propio Goya– y de ser socia fundadora y primera secretaria, durante 18 años, de la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País –implicada activamente en importantes programas de reforma social que tuvieron a la mujer como objeto de interés (educación femenina, mejora de las condiciones de inclusas y cárceles de mujeres...)– (Espigado Tocino *apud HH.DB-e: s. v. María Tomasa Palafox y Portocarrero*; y Diz Gómez *apud HH.DB-e: s. v. María Francisca de Sales Portocarrero y Zúñiga*).

²⁰ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Yriarte (1867: 134), Viñaza (1887: 270, n.º CLIII), Loga (1903: n.º 352), Beruete (1916: 157), Mayer (1924: n.º 444), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 435), Sánchez Cantón (1951: 79), Gassier y Wilson (1970: n.º 810), Gudiol Ricart (1970: n.º 490), Angelis (1974: n.º 420), Gudiol Ricart (1980: n.º 450), Gassier (1980: n.º 399), Camón Aznar (1981: III, 147-148), Glendinning (1992: 124, n.º 28), Morales y Marín (1994: n.º 334), Centellas Salamero (1996: 146-147), Reuter Paredes (2001a: 258-259, n.º 67) y Mena Marqués (2008b: 204-205, n.º 36).



Fig. 49. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero, marquesa consorte de Villafranca y duquesa consorte de Medina Sidonia, como pintora», 1804. Óleo sobre lienzo, 195 x 126 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

María Tomasa, también muy inquieta, además de complementar y continuar la labor social de su madre en la Junta de Damas y en la Sociedad Patriótica de Señoras de Fernando VII, de la que fue fundadora en 1811, canalizó sus intereses hacia el mundo de la ciencia y, especialmente, del arte, formándose como pintora, ámbito en el que llegó a ser nombrada académica de mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 25 de julio de 1805, alrededor de un año después de ser retratada por el mismísimo Goya²¹.

Precisamente, Goya la retrató como pintora, pero con una deliberada pose clásica marcadamente artificial, casi de estatua neoclásica femenina del escultor de moda Antonio Canova (Possagno, República de Venecia, 1757 – Venecia, 1822), que la hace semejar una alegoría o musa de las bellas artes, lo que se acentúa con su premeditada mirada absorta dirigida al infinito, como de estatua o buscando inspiración, que quizá le fuera solicitada expresamente a Goya por la propia retratada. La misma se muestra pintando el retrato de un gallardo militar de rotundas facciones y pelo largo gris empolvado que porta el uniforme militar de casaca de paño azul celeste intenso, con solapas, vueltas y cuello negros de terciopelo, forro y vivos rojos, flor de lis en los extremos del cuello y divisa en las vueltas (no visibles aquí), de jefe de infantería de línea (sargento mayor, teniente coronel o coronel) establecido por Real Orden de 8 de junio de 1802²², que se presenta abierto de manera desenfadada dejando ver el corbatín y la camisa blancos, un uniforme que permite descartar que el retratado sea su marido, como se ha venido afirmando tradicionalmente, pues este tenía desde el 2 de febrero de 1798 el rango de mariscal de campo, al que correspondía un uniforme muy diferente, y no formaba parte, por tanto, de un regimiento de infantería de línea. En concreto, la dama está retratando al personaje, sin duda allegado y que probablemente sería un familiar o amigo de la familia, en posición de tres cuartos y de formato de algo más de medio cuerpo sobre un gran lienzo que apoya en un caballete de madera y que ocupa el tercio izquierdo de la composición. En este sutil juego del cuadro dentro del cuadro, tan del gusto de Goya, el retratado parece mirarla fija e intensamente, sin duda con mucha más naturalidad que la que desprende el frío y distante rostro de ella [fig. 50].

²¹ Fue nombrada académica de mérito en la pintura, siguiendo el procedimiento de dispensa de examen establecido en la Real Orden de 27 de febrero de 1785 «para las personas de calidad que por gusto se ocupan en las Nobles Artes», en la junta ordinaria de la Real Academia de San Fernando del 25 de julio de 1805, tras haber presentado como mérito dos pequeños cuadros al óleo copiando sendos originales de Alonso Cano, en concreto, un *Crucifijo* y una *Sacra Familia* –esta última aún conservada y que, como consta en una inscripción de época en el reverso de su soporte, había realizado en 1801 a la edad de 21 años–, que se juzgaron de la calidad correspondiente por los profesores, de lo que se informó al viceprotector de la academia, y tras haber superado la votación de los vocales establecida en los estatutos por 26 votos a favor y dos en contra. Véase Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), *Libro de Juntas Ordinarias de la Real Academia de San Fernando* (1803-1818) (sign. 3-87), pp. 188-189 (Junta de 25-VII-1805).

²² Sobre la uniformidad de la infantería de línea española en la primera década del siglo XIX, véase Sorando Muzás (s. f.: en línea).



Fig. 50. Detalle del retrato que pinta la efigiada y de la paleta de pintora del «Retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero, marquesa consorte de Villafranca y duquesa consorte de Medina Sidonia, como pintora».

La joven dama, que sobre un viso ocre-anaranjado porta un elegante y vaporoso vestido de gasa blanca con florecillas blancas bordadas de talle alto de tipo camisa o *robe en chemise*, siguiendo la moda parisina de los inicios del Imperio, que destaca por sus conseguidos matices lumínicos y de transparencia y por sus sutiles detalles dorados en pecho, hombros y borde inferior, se dispone sentada sobre un gran butacón clasicista de madera dorada de amplísimo respaldo recto, tapizado en una intensa seda roja adamascada²³, que, dispuesto en diagonal, domina los tercios central y derecho de la composición sobre el suelo cobrizo apenas esbozado y el sintético fondo neutro grisáceo de tradición velazqueña que deja entrever la preparación rojiza del soporte [fig. 51].



Fig. 51. Detalle de medio cuerpo del «Retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero, marquesa consorte de Villafranca y duquesa consorte de Medina Sidonia, como pintora».

²³ Este butacón es presumiblemente uno de los que Goya utilizaba a principios del siglo XIX en su estudio para ambientar sus retratos, pues resulta similar a otros que aparecen en retratos suyos de la misma época como el *Retrato de Leonor de Valdés-Sorribas García de Barruso* (1805).

María Tomasa apoya sutilmente sus piernas cruzadas, orientadas hacia la izquierda, dejando ver en un escorzo muy conseguido su pie izquierdo calzado con un elegante chapín forrado de raso blanco con detalles dorados, sobre un mullido cojín o almohadón de seda roja adamascada a juego con la tapicería que actúa a modo de escabel. Mientras tanto sostiene con sus manos sendos instrumentos de trabajo propios de la actividad de pintora: con la izquierda, que apoya cerrada sobre el correspondiente reposabrazos flexionando ligeramente, su blanco brazo desnudo, un estilizado bastón de apoyo para su muñeca derecha; y, con la derecha, que descansa en el regazo, un pincel que coge con los dedos pulgar e índice, dos instrumentos que combina con otros que apoyan sobre un escueto velador de madera en su color y detalles dorados dispuesto casi en el centro de la composición, entre el brazo derecho del butacón y el retrato que está pintando, a saber: un cuenco para diluir o limpiar pinceles, un rascador, varios pinceles de distintos calibres y encima una paleta oval de madera, con agujero para el pulgar y óleos de distintos colores, en la que Goya incluyó, autógrafa, el nombre de la retratada: «Maria Tomasa / Palafox», el cual se complementa con la propia firma del pintor y la fecha de la realización de la obra, también autógrafa, que insertó camufladamente en el extremo derecho del reposabrazos izquierdo del butacón, sobre el tachuelado de la tapicería: «Goya. 1804» [fig. 52].

El rostro de la retratada, pretendidamente frío y distante, aunque esboza una media sonrisa, se dispone de tres cuartos o de medio perfil hacia la izquierda al igual que el resto de su cuerpo. Se caracteriza por su refinada tonalidad blanca rosácea, extensiva al cuello y al escote, y destaca por su sutil modelado conseguido a base de pequeñas pinceladas que realzan las equilibradas facciones de la dama, que peina su densa cabellera castaña en su color con un sencillo recogido, típicamente napoleónico, que deja el flequillo suelto con mechones irregulares sobre la frente y que se adorna con una simple cinta dorada que asoma por la parte superior.

El retrato, si bien neoclásico en su concepto y presentación, destaca ya por una técnica muy singular, genuina y avanzada, por una pincelada muy suelta, deshecha y empastada, de toques enérgicos, rápidos y visibles, especialmente en la indumentaria y el mobiliario, que ahonda en la senda abierta veinte años antes por el pintor en el ámbito del retrato, y por una tendencia a la sintetización de las formas ya muy acentuada que supone el abandono definitivo de un cierto preciosísimo que estaba todavía presente, aunque de manera cada vez menos acusada, en retratos anteriores, abriendo el camino a la evolución simplificadora que tendrá su retratística en las tres primeras décadas del siglo XIX.



Fig. 52. Detalle de las piernas del «Retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero, marquesa consorte de Villafranca y duquesa consorte de Medina Sidonia, como pintora».

«Retrato de Joaquina Téllez-Girón y Alonso-Pimentel, marquesa consorte de Santa Cruz» (óleo sobre lienzo, 124'7 x 207'7 cm), 1805, Museo Nacional del Prado, Madrid²⁴

Este magnífico retrato de Francisco de Goya, firmado y fechado en 1805, nos muestra a la joven marquesa consorte de Santa Cruz, Joaquina Téllez-Girón y Alonso-Pimentel (Madrid, 1784-1851), hija de la condesa-duquesa de Benavente y duquesa consorte de Osuna, María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, gran mecenas del pintor, poco antes de cumplir los 21 años. La joven dama, nacida en Madrid el 21 de septiembre de 1784 y que había casado el 11 de julio de 1801 con el culto José Gabriel de Silva y Waldstein (Madrid, 1782-1839), X marqués de Santa Cruz desde 1802 y que llegaría a ser, entre otras cosas, primer director del Museo del Prado (1817-1820), alcalde constitucional de Madrid (1821) y director de la Real Academia Española (1828-1839), ya había sido retratada por Goya en 1788-1789, siendo una niña de apenas cuatro años, dentro del gran retrato familiar que este hizo de los Benavente-Osuna (Ortuzar Castañer *apud* HH.DB-e: s. v. *Joaquina Téllez-Girón y Pimentel*; y Corral Raya *apud* HH.DB-e: s. v. *José Gabriel de Silva Bazán y Waldstein*) [fig. 53].

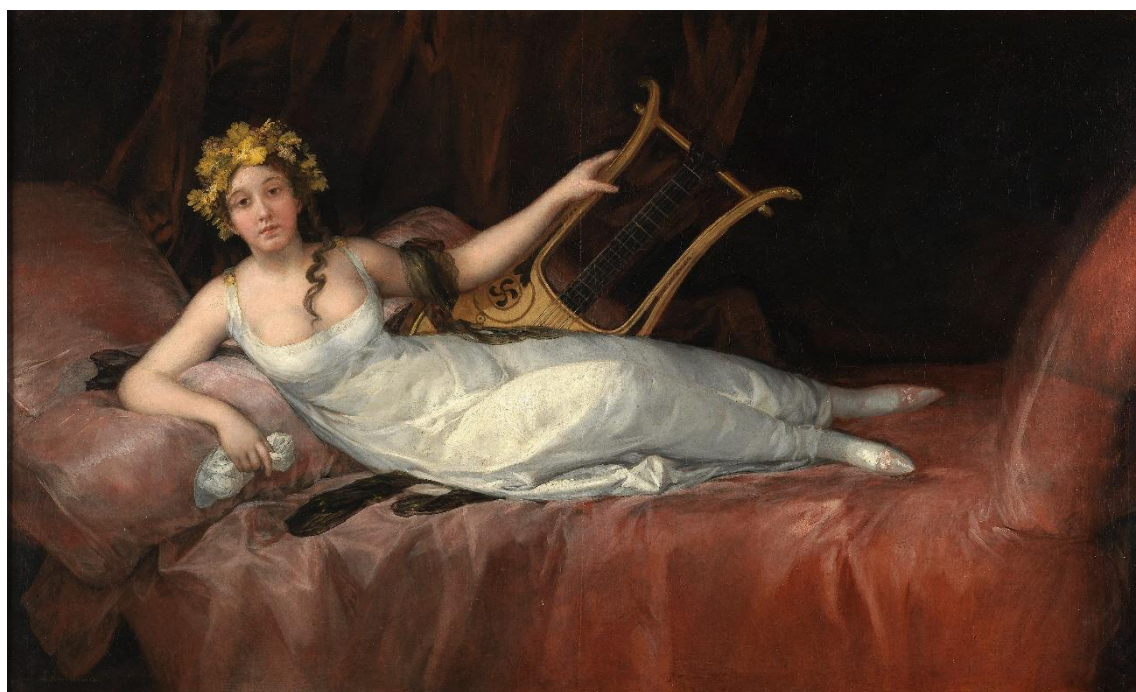


Fig. 53. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Joaquina Téllez-Girón y Alonso-Pimentel, marquesa consorte de Santa Cruz», 1805. Óleo sobre lienzo, 124'7 x 207'7 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

²⁴ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Yriarte (1867: 134), Viñaza (1887: 270, CXLIX), Loga (1903: n.º 329), Calvert (1908: n.º 229), Beruete (1916: 237), Mayer (1924: n.º 416), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 441), Sánchez Cantón (1951: 57 y 76), Gassier y Wilson (1970: n.º 828), Gudiol (1970: n.º 496), Angelis (1974: n.º 431), Gudiol Ricart (1980: n.º 457), Gassier (1980: n.º 424), Camón Aznar (1981: III, 150), Mena Marqués (1986: 61-66, n.º 19), Baticle (1992: 299-300), Morales y Marín (1994: n.º 352), Reuter Paredes (2001b: 192-193, n.º 37) y Díez García (2008: 206-208, n.º 37).

Este retrato femenino, sin duda uno de los más atrevidos, sensuales y de mayor calidad de la trayectoria de Goya, nos muestra a una joven muy atractiva y cultivada, que causaba auténtica sensación en la Corte por su belleza, distinción y privilegiada educación, representada como una de las nueve musas clásicas, quizás Erato, musa de la lírica coral y amorosa, o Terpsícore, musa de la danza, del canto coral y de la poesía ligera –los atributos que porta no coinciden plenamente con los de una musa concreta, por otro lado, muy indefinidos y repetidos–, o acaso como una auténtica musa moderna, en clara alusión a sus aficiones artísticas –era amante de la música y de la poesía–, que cultivó desde la niñez gracias al aliento de su madre, que le brindó una educación muy esmerada, empezando por las privilegiadas tertulias intelectuales de las que fue testigo directo en su hogar, por las que pasaban personajes de la talla de Iriarte, Moratín o el mismo Goya. Esa esmerada educación tendría posteriormente su reflejo, ya en la madurez, en su brillante trayectoria al servicio de la Corona, pues, gracias a la misma y a sus grandes dotes personales, llegó a ser en las décadas de 1830 y 1840, a caballo entre los reinados de Fernando VII e Isabel II, aya de la reina niña Isabel y de su hermana la infanta Luisa Fernanda y camarera mayor de palacio, ocupaciones que mantuvo (con una breve interrupción parcial por motivos políticos), respectivamente, hasta 1846, año del casamiento de ambas damas reales, y 1847, fecha de su jubilación. Moriría viuda en Madrid el 17 de noviembre de 1851 (Ortuzar Castañer *apud HH.DB-e: s. v. Joaquina Téllez-Girón y Pimentel*).

La dama se dispone, siguiendo la moda neoclásica del momento que llegaba de la Francia napoleónica (Antonio Canova...), recostada horizontalmente en un gran diván o canapé cubierto de un sugestivo raso de color rosado vinoso de efectos matéricos y lumínicos muy matizados y conseguidos, poblado de exuberantes almohadones a juego y enmarcado por un gran cortinaje rojizo en penumbra en último plano que actúa como auténtico fondo neutro de la composición realzando la presencia de la retratada. Esta se convierte en el indiscutible centro de atención, no solo gracias a la sugerente postura parcialmente incorporada y con sutil declinar de brazos y de hombros que adopta de frente al espectador, al que mira e interpela de manera directa, sino también mediante el espectacular vestido de seda blanca de tipo camisa o *robe en chemise*, de talle alto y estilo Imperio, que porta, ya de amplio escote y de finos tirantes con hebilla dorada en los hombros, que le permiten lucir, de manera muy atrevida para la época, su generoso busto despejado y sus brazos completamente desnudos, un vestido que, además, contrasta vivamente con el color rosado del diván y resalta su figura de una forma muy sensual, al ceñir su cuerpo dejando intuir su vientre, su ombligo y el perfil de sus piernas tendidas ligeramente flexionadas, una llamativa licencia, muy poco habitual en los retratos femeninos aristocráticos, en los que el recato más absoluto solía ser la norma, que sin duda se tomó Goya con la aquiescencia de la retratada o por deseo expreso de la misma, aprovechando la excusa del enfoque alegórico de la pintura, que habla muy a las claras del talante tremendamente seguro, moderno y transgresor de la comitente, propio de la avanzada educación que había recibido [fig. 54].



Fig. 54. Detalle de medio cuerpo del «Retrato de Joaquina Téllez-Girón y Alonso-Pimentel, marquesa consorte de Santa Cruz».

El vestido se complementa con una serie de aditamentos que completan tanto el sentido plástico como alegórico del retrato, empezando por los refinados chapines forrados de raso rosa con detalle de lazo que cubren los pies de la dama sobre calcetines blancos, y terminando por el vaporoso chal semitransparente de gasa negra con detalles dorados que cae sobre su brazo y su cadera izquierdos y que se desparrama juguetón por el diván apareciendo y desapareciendo bajo el vestido blanco, con el que genera un contraste cromático muy conseguido que rompe la horizontalidad y la monotonía. Entretanto, con la mano de su flexionado brazo derecho, que apoya con naturalidad sobre el almohadón principal denotando su peso por el conseguido hundimiento que genera en el mismo, sujeta un pañuelo blanco recogido resuelto a base de pinceladas sueltas y empastadas de logrados efectos lumínicos, mientras que con su brazo izquierdo extendido sujeta una gran lira de caja de madera dorada inclinada hacia la derecha, que emerge en segundo plano por detrás de sus caderas ocupando el centro exacto de la composición. Este instrumento recuperado y tan en boga en la época por su evocación clásica, alusivo

tanto a las aficiones artísticas de la retratada como a su representación como una musa, está dotado en el centro de un curioso mástil de guitarra con seis cuerdas –en realidad, no es una lira como tal, sino una recreación moderna del tipo lira-guitarra, frecuente a comienzos del siglo XIX– y se adorna a la izquierda con una esvástica de cuatro brazos curvos inserta en sendos círculos concéntricos que, a pesar de su coincidencia con el *cuatrisquel* o *lauburu* asociado a la tradición vasca y extendido por todo el norte español, debe entenderse simplemente como un mero motivo decorativo usado con un sentido historicista-clasicista, pues como constató José Luis Díez (2008: 206-208, n.º 37), su uso fue habitual en toda Europa en la ornamentación de liras-guitarra neoclásicas, sin duda, por considerarse un símbolo clásico, pues entonces se desconocía su origen presumiblemente céltico [fig. 55].

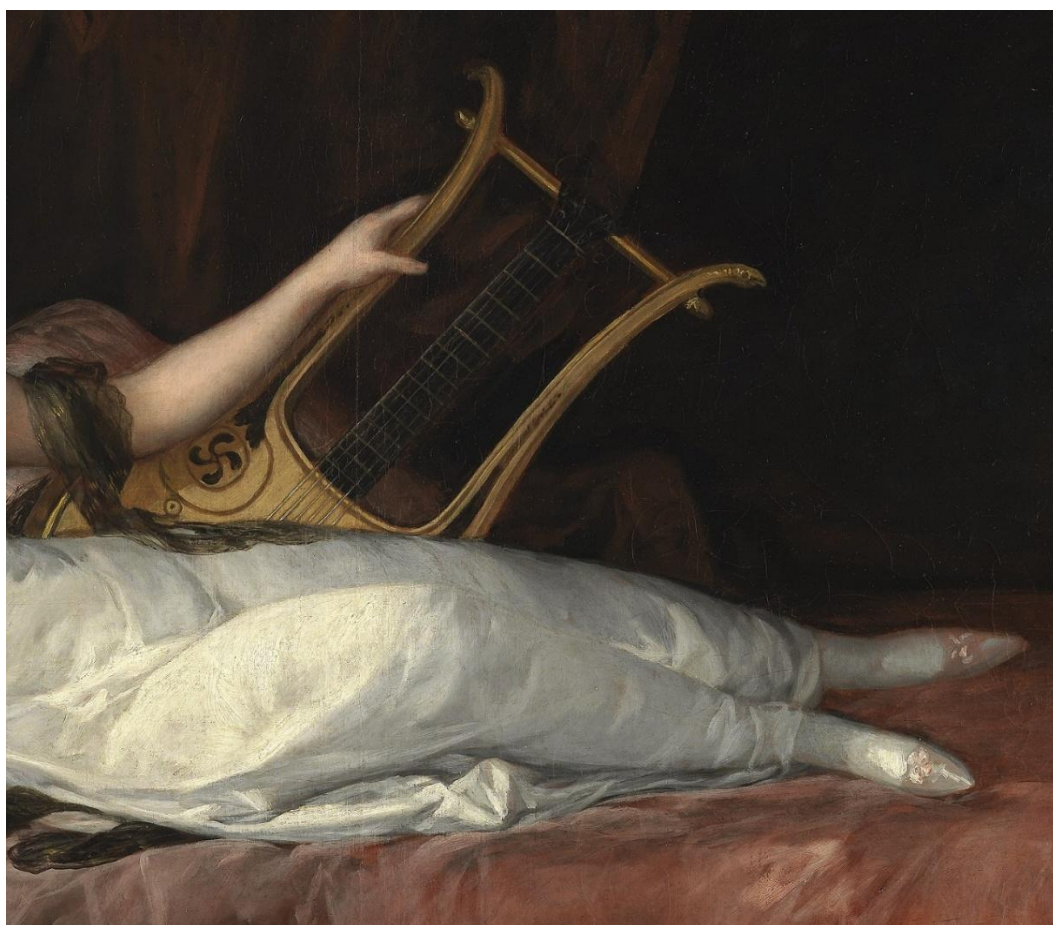


Fig. 55: Detalle de las piernas del «Retrato de Joaquina Téllez-Girón y Alonso-Pimentel, marquesa consorte de Santa Cruz».

El sentido alegórico de raíz clásica del retrato queda refrendado por otro complemento singular: el gran tocado de hojas de parra y racimos de vid de entonación amarilla-dorada que cubre el pelo castaño recogido de la dama²⁵, que apenas se aprecia

²⁵ La identificación de este tocado como de hojas de roble y bellotas, y su consiguiente interpretación simbólica, que recoge el Museo Nacional del Pardo en la ficha del cuadro alojada en su web, resultan erróneas e improcedentes, pues una visión en detalle del mismo no deja lugar a dudas de que este está

con la excepción del largo y sugerente tirabuzón que desde su izquierda le cae sobre el centro del escote con gran sensualidad. Dicho tocado enmarca de manera muy efectista el bello rostro de Joaquina, considerada una de las aristócratas más bellas de la Corte, cuyas aniñadas facciones supo captar Goya a la perfección resaltando todo su potencial de sensualidad y atrevimiento, pero sin dejar de lado una honda captación psicológica a través de su mirada directa, serena y segura, que transmite inteligencia y distinción, algo que pudo conseguir pues conocía a la retratada desde muy niña, la había tratado regularmente y sentía un gran aprecio por ella y por su familia [fig. 56].

Estudiosos pioneros de la obra de Goya como Beruete (1916: 237) resaltaron ya la excelente calidad del retrato y su clara raíz velazqueña en aspectos como su armonía de tintas, un vínculo que sería extensivo a otros aspectos como sus contrastes cromáticos muy conseguidos, sus soberbias calidades matéricas o su composición, vinculada esta última a la de la famosa *Venus del espejo de Velázquez*, pero también a la de la *Venus dormida* de Tiziano, como indicó Sánchez Cantón (1951: 57 y 76), que también destacó la relación con las propias *Maja desnuda* y *Maja vestida* de Goya, dos obras goyescas con las que presenta una evidente y fuerte relación compositiva, plástica y conceptual, hasta el punto de poder ser considerada prácticamente una tercera «maja», sin duda la mejor de las tres, no solo por su superior calidad plástica y expresiva, sino también por su más atinada, eficaz y sutil interpretación de la sensualidad femenina, pues con ella logró unos efectos similares, o incluso superiores, sin necesidad de ser tan explícito, recurriendo a la mera sugerencia de esa sensualidad a través de recursos como el tirabuzón del pelo, los brazos desnudos, el generoso escote o el realce de las curvas del cuerpo, pero también mediante elementos menos evidentes, como el exuberante tratamiento matérico y lumínico de las telas, pobladas de pliegues muy matizados y de toques de luz muy conseguidos en un sentido realista pero recurriendo a una técnica muy rápida, deshecha y empastada.

La obra, que presenta en el ángulo inferior izquierdo una inscripción autógrafa de Goya en dos renglones superpuestos con la identificación de la retratada, su autoría y la fecha de su realización («D.^a Joaquina Giron Marquesa de Santa Cruz / Por Goya 1805») se encuentra en un excelente estado de conservación, prácticamente en su estado original, pues no llegó a ser reentelada. De hecho, mantiene excepcionalmente su brillo primigenio, revelando la maestría y modernidad de la sintética, vigorosa y eficaz técnica pictórica, de deslumbrantes gradaciones y equilibrios tonales, del Goya retratista en la cumbre de su creatividad pictórica, justo antes de la Guerra de la Independencia, momento en que realizó muchos de sus mejores retratos.

Cabe señalar también que la pintura, propiedad originalmente de los marqueses de Santa Cruz y de sus descendientes, ingresó en abril de 1986 en el Museo Nacional del Prado tras su exportación ilegal, su intento de venta en subasta en Londres y su

compuesto de hojas de parra y pequeños racimos de uva, dos elementos cuyos rasgos morfológicos son perfectamente identificables. Es más, el tono amarillo-dorado que presentan las hojas corresponde al que adquieren las hojas de parra cuando empiezan a secarse, que nada tiene que ver con el que toman las hojas de roble.

recuperación por parte del Estado español previo juicio favorable y compensación de seis millones de dólares a su último propietario, lord Wimborne, con ayuda económica de diversas entidades y particulares. En Filipinas existe otra versión de la pintura, cuya autoría por parte de Goya ha sido cuestionada, que perteneció a los descendientes del duque de Wellington hasta 1965, año en que fue adquirida por Los Angeles County Museum of Art, que se desprendió de ella en 1978, siendo adquirida por la controvertida Imelda Marcos, entonces primera dama de Filipinas, a quien se la incautó el Estado filipino en 2014 (Rodríguez Vives, 2015: en línea).

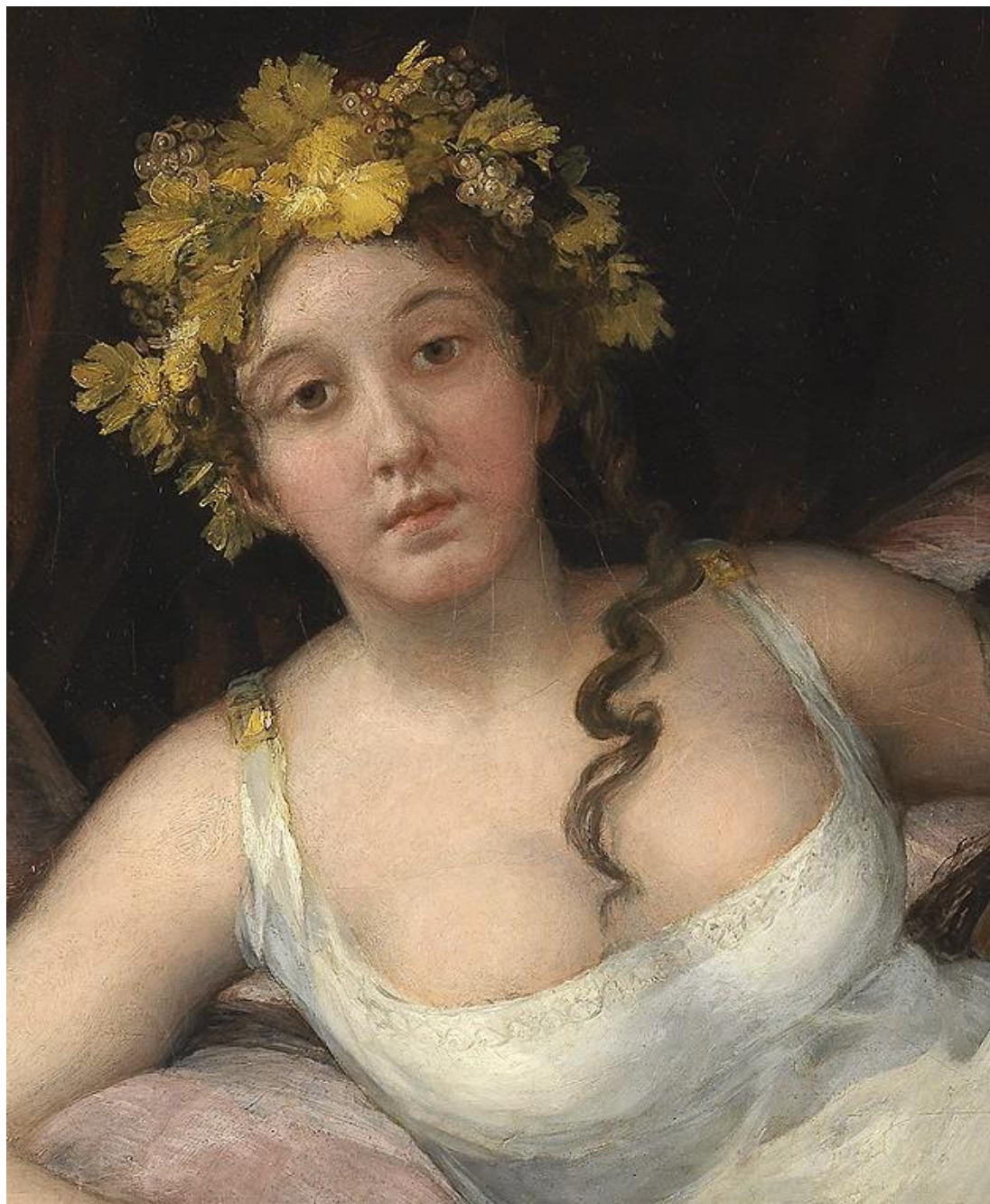


Fig. 56. Detalle de busto del «Retrato de Joaquina Téllez-Girón y Alonso-Pimentel, marquesa consorte de Santa Cruz».

«*Retrato de Leonor de Valdés-Sorribas García de Barruso*» (óleo sobre lienzo, 105'4 x 84'4 cm), 1805, colección particular;²⁶ y «*Retrato de María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas*» (óleo sobre lienzo, 105'4 x 84'4 cm), 1805, colección particular²⁷

Estos dos retratos de madre e hija, que forman pareja –algo más propio de los retratos matrimoniales, mucho más habituales– y que, en consecuencia, se analizan juntos, fueron firmados y fechados en 1805 por Goya, quien también identificó a las retratadas. Han sido considerados, desde su reaparición pública en 2008, de los primeros retratos de mujeres de extracción burguesa que el pintor aragonés realizó por encargo a lo largo de su carrera (Mena Marqués y Maurer, 2008: 210-212, n.º 39 y 40), una consideración que, como se evidenciará más adelante, habría que poner en cuestión, a nuestro juicio, al menos de manera estricta, dada la existencia de otros casos muy anteriores –*Retrato de María Ramona de Barbachano y Arbaiza*–, la pertenencia de las retratadas a sendos linajes nobles de muy rancio abolengo y su evidente conciencia estamental, reflejada en cuestiones como sus enlaces matrimoniales con varones de su misma condición hidalga o sus propios retratos, con los que pretendieron emular a la aristocracia, tanto en la forma como en el fondo, aunque dentro de un cierto comedimiento en el gasto –son retratos austeros y de mediano formato–. En concreto, nos muestran a sendas mujeres de la pequeña nobleza rural astur-riojana, Leonor o Leonora María Antonia de Valdés-Sorribas García de Barruso (San Andrés de Linares, Langreo, Asturias, 1760 – ¿?) y a María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas (Talavera de la Reina, Toledo, 1790 – Madrid, 1809), esposa y única hija, respectivamente, de Salvador Anselmo Barruso de Ibarreta (Pedroso, La Rioja, 1762 – Talavera de la Reina, 1814), un hidalgo riojano de alta alcurnia, afincado en la industriosa villa toledana de Talavera de la Reina, que unía a su condición noble la de rico comerciante de géneros textiles y próspero hombre de negocios [fig. 57].

La madre, Leonor de Valdés-Sorribas, había nacido el 20 de julio de 1760 en la parroquia asturiana de San Andrés de Linares, perteneciente entonces al concejo de Langreo y actualmente al de San Martín del Rey Aurelio (Mena Marqués y Maurer, 2008: 210-212, n.º 39 y 40; y Orihuela, 2023: en línea), en el seno de una familia hidalga de muy rancio abolengo perteneciente a una rama secundaria del linaje de los Valdés-Sorribas, «hidalgos notorios de casa y solar conocido, armas poner y pintar», señores del coto y jurisdicción de Lodeña –un señorío jurisdiccional de origen medieval concedido a sus antepasados por el rey Alfonso IX de León en 1215–, en el concejo de Piloña, y dueños y señores de la casa solariega y mayorazgo de Sorribas, en la parroquia de Cazanes,

²⁶ La bibliografía de referencia de este retrato es: Loga (1903: n.º 383), Beruete (1916: 186), Mayer (1924: n.º 209), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 442), Gassier y Wilson (1970: n.º 831), Gudiol (1970: n.º 499), Angelis (1974: n.º 435), Gudiol (1980: n.º 459), Gassier (1980: n.º 427), Camón Aznar (1981: III, 150), Morales y Marín (1994: n.º 355) y Mena Marqués y Maurer (2008: 210-212, n.º 39).

²⁷ La bibliografía de referencia de este retrato es: Loga (1903: n.º 384), Beruete (1916: 187), Mayer (1924: n.º 210), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 443), Gassier y Wilson (1970: n.º 830), Gudiol (1970: n.º 498), Angelis (1974: n.º 434), Gudiol (1980: n.º 460), Gassier (1980: n.º 426), Camón Aznar (1981: III, 150), Morales y María (1994: n.º 354) y Mena Marqués y Maurer (2008: 210-212, n.º 40).

concejo de Villaviciosa²⁸. En concreto, era hija del hidalgo Ignacio de Valdés-Sorribas (Langreo, c. 1742/43 – ¿?), notario del concejo de Piloña, quien, a su vez, era hijo segundón de Pedro de Valdés-Sorribas, cuyo padre Rafael Antonio y su hermano Fernando Luis fueron sucesivamente señores de Lodeña en el segundo cuarto del siglo XVIII y en la década de 1750²⁹. Su madre, también de familia hidalga, era María García Noriega, de la parroquia de Tiraña, concejo de Laviana. Tenía a su vez otros cuatro hermanos (Mena Marqués y Maurer, 2008: 210-212, n.º 39 y 40).

Hacia 1789, frizando ya los treinta años, una edad avanzada para la época, Leonor de Valdés-Sorribas se casó con el hidalgo y empresario textil riojano Salvador Anselmo Barruso de Ibarreta, nacido el 23 de abril de 1762 en la pujante e industrial villa de realengo de Pedroso, en la cuenca del río Najerilla, en la montuosa Rioja Alta, que, por aquel entonces, con alrededor de 1350 habitantes, estaba en lo más alto de su desarrollo demográfico y económico, que se basaba casi por entero en la manufactura textil, en concreto, en el hilado y tejido de paños y bayetas de lana para la exportación de proximidad pero también para el abastecimiento del ejército, realizándose en la localidad todo el proceso de trabajo de la lana: lavado, cardado, hilado, tintado, bataneo, tundido y perchado. En concreto, Salvador era hijo segundón del prestigioso hidalgo José Barruso Sáenz (Pedroso, 1704-1780) –hijo a su vez de otro hidalgo, José Barruso Hernández–, que había sido procurador síndico general de la villa en 1732 y alcalde de la misma en 1750, y de María Ibarreta Hernández, los cuales se habían casado en Pedroso el 20 de junio de 1756. Los Barruso, hidalgos de muy rancio abolengo, aunque asentados desde finales del siglo XVII en Pedroso, de cuya élite social y dirigente formaban parte, eran originarios de la vecina localidad de Anguiano, donde están documentados en los tres primeros cuartos del siglo XVII. A pesar de su reconocida condición noble, se dedicaban, como la mayoría de vecinos de la localidad, a la manufactura de la lana, lo que explicará posteriormente que Salvador Barruso se asiente en Talavera de la Reina para abrir un comercio y almacén de distribución textil que alcanzará una gran pujanza. Precisamente, ese establecimiento en Talavera, villa muy alejada de su Rioja natal, motivará que el 9 de diciembre de 1791, estando ya casado, inicie juicio ante la Real Chancillería de Valladolid para demostrar su hidalguía, condición que ya le era reconocida por tradición y herencia familiar en su localidad de origen (figuró como tal en el padrón de Pedroso de 1767 y en 1779 fue *alguacil cuadrillero* de la villa, cargo reservado a los hidalgos), un juicio que se resolverá favorablemente mediante Real Provisión de un mismo acuerdo de 8 de marzo de 1793³⁰.

²⁸ Archivo Municipal de Villaviciosa (AMV), Padrones históricos, Padrones de distinción de estados, tomos 274-285 (1730-1808), s. f. (consultados a partir de las transcripciones de Antoine Massin, publicadas en línea como *Villaviciosa. Quien vivía en el concejo*).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Sala de Hijosdalgo, Caja 1002, 49 (Pleito de hidalguía de Salvador de Barruso Ibarreta); y Caja 1073, 11 (Pleito de hidalguía de José Barruso Hernández).



Fig. 57. Composición haciendo «pendant» del «Retrato de María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas» [izda.] y del «Retrato de Leonor de Valdés-Sorribas García de Barruso» [dcha.], ambos pintados por Goya en 1805.

Con Salvador Barruso tuvo Leonor de Valdés-Sorribas a su única hija, María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas, el 27 de octubre de 1790 en la ya mencionada villa de Talavera de la Reina (Mena Marqués y Maurer, 2008: 210-212, n.º 39 y 40), muy distante no solo de La Rioja sino también de Asturias, en la que se estableció el matrimonio tras su boda y en la que ya debía de residir Salvador, aunque desde hacía poco tiempo, dada la evolución de sus negocios. Se había instalado en tierras toledanas para abrir un potente negocio de comercio y distribución textil, tanto al por mayor como al por menor, no solo para dar salida y proyección a las empresas de manufactura lanar de su familia y allegados, sino también buscando la inmediatez de una potente manufactura real de carácter textil allí emplazada, especializada en sedas, brocados, terciopelos, tafetanes, damascos, flequillos de oro y plata, entorchados de oro, cintería, pañuelos e incluso medias: la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina (1748-1862) —de la que no llegó a ser empleado, sino solo cliente o colaborador externo—, una vez que esta había pasado a ser gestionada, desde 1785, por la Compañía General y de Comercio de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, una poderosa entidad mercantil en la que empresarios textiles vascos y riojanos tenían un peso preponderante, siendo además riojanos muchos de sus trabajadores. Sin embargo, no solo abastecerá su próspero negocio textil con paños y bayetas riojanas y sedas y terciopelos talaveranos, sino que también se surtirá de refinados géneros asiáticos de importación (China, India, Indias Orientales...), como cambases, muselinas, estopillas o rasos, a través de la Real Compañía de Filipinas, fundada en 1785 a partir de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, de la que se convertirá en comisionado y almacenista en Talavera entre 1792 y su fallecimiento en

1814, llegando a ser uno de sus principales distribuidores en la meseta castellana (Parrón Salas, 1998: 1697, 1708-1709, 1714 y 1719)³¹.

La temprana prosperidad de su *tienda de ropas*, convertida en una potente empresa de comercio textil, que proporcionó a la familia una posición social y económica privilegiada ya en la década de 1790, impulsará a Salvador Barruso a explorar nuevas vías de negocio, que abarcaron desde las inversiones inmobiliarias y la compra y explotación de propiedades rústicas (viñas, olivares...), pasando por la gestión de patrimonios y haciendas ajenas –fue administrador en Talavera del rico hombre de negocios navarro establecido en Cádiz Juan Bautista Uztáriz Gaztelu, I conde de Reparaz, antiguo concesionario de la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata y con muchos intereses en la villa–, hasta el incipiente y lucrativo negocio del crédito bancario, pues, al menos desde 1795 y hasta su muerte, ejerció de corresponsal o comisionado en Talavera del poderoso Banco Nacional de San Carlos³² –el primer banco moderno del reino– moviendo cantidades de dinero muy importantes, y posteriormente también de responsable de la Real Caja de Amortización en tierras de Talavera, en cuya céntrica calle de Mesones, en un amplio inmueble unifamiliar, residía la familia ya en 1797 y lo seguía haciendo en 1802, cuando fue empadronada haciendo constar su pertenencia al estamento nobiliario (Yanel, 2008: en línea; y Gallego, 2018: en línea).

Este fulgurante éxito económico de los Barruso Valdés-Sorribas fue un complemento muy adecuado a la reconocida nobleza familiar, sólida e incuestionable al proceder de las dos ramas conyugales, y, sin duda, favoreció el futuro de la única heredera del matrimonio, María Vicenta, que debía ser la garante, mediante su matrimonio y el engendramiento de descendencia, de la continuidad del linaje y de la fortuna familiar, culminación indudable del proceso de encumbramiento iniciado a principios de la década de 1790. Por ello, en la consecución de un brillante matrimonio para su hija se centraron hacia 1804-1805 los Barruso Valdés-Sorribas, un periodo en el que no se detectan movimientos de capital de Salvador Barruso en su condición de comisionado del Banco Nacional de San Carlos³³, lo que pudo deberse a una interrupción de dichas labores por encontrarse fuera de Talavera, negociando quizá, junto a su mujer, el futuro enlace matrimonial de su hija, que se concertó muy probablemente en dichas fechas, como así lo sugieren precisamente los dos retratos de madre e hija de Goya, fechados en 1805, probablemente hacia el final de la primavera o ya en el verano, que deben entenderse, a

³¹ Entre 1792 y 1793, al establecerse como comisionado y almacenista-distribuidor de la Real Compañía de Filipinas en Talavera, llegó a adquirir géneros textiles a la sede central de la compañía en Madrid por la abultadísima cuantía de 164.759 reales de vellón. El surtido que adquirió fue muy amplio: pañuelos de diversas clases, cambases, muselinas pintadas y bordadas, jamanes de terciá, estopillas, guingones, pintados del Puerto de Santa María, astas, emertis, tansebs anundi, teridans, rasos, tafetanes de Bengala, casas, algunas confecciones (colchas de dos paños...), abanicos, una cantidad pequeña de otros géneros (segrí, pequi, organdís...) e incluso canela. Véase Parrón Salas (1998: 1708-1709).

³² Archivo Histórico del Banco de España (AHBE), Actas impresas de las Juntas del Banco Nacional de San Carlos de los años: 1793, no consta; 1794, no consta; 1795, p. 56; 1796, p. 46; 1797, p. 72; 1798, p. 62; 1799, p. 67; 1800, p. 84; 1801-1803, v. p.; 1804-1805, no figura; 1806-1808, v. p.; 1809-1814, no consta; 1815, p. 48; 1816, p. 46; 1817, p. 50; y 1818, no figura.

³³ *Ibidem*, años 1804-1805.

nuestro juicio, como el recordatorio perenne, en la casa de los Barruso Valdés-Sorribas, del éxito alcanzado en dicha trascendental misión.

Efectivamente, el matrimonio concertado por los Barruso Valdés-Sorribas para su hija, en el que la madre, Leonor, jugó sin duda un papel fundamental, debe considerarse todo un éxito, pues les permitió entroncar de manera directa con la rama principal del linaje asturiano de los Valdés-Sorribas y con el marquesado de Vista Alegre. En concreto, el escogido como esposo de María Vicenta fue un distinguido caballero asturiano perteneciente a la baja nobleza y algo más de una quincena de años mayor que ella, algo muy habitual en la época, que a la sazón era primo segundo de su madre Leonor, pues los padres de ambos eran primos hermanos y, por tanto, tío segundo de la propia María Vicenta: el hidalgo y militar de carrera Francisco Javier de Valdés-Sorribas y Antayo (Cazanes, Villaviciosa, c. 1773/76 – ¿?),³⁴ que no Andayo, como se ha venido señalando erróneamente desde 2008 (Mena Marqués y Maurer, 2008: 210-212, n.º 39 y 40).

Francisco Javier de Valdés-Sorribas y Antayo era hijo segundón del «hidalgo notorio de casa y solar conocido, armas poner y pintar» Rafael de Valdés-Sorribas de la Concha (Villaviciosa, 1738 – c. 1797-1801), que desde finales de la década de 1750 era señor *de horca y cuchillo* del coto y jurisdicción de Lodeña (además de dueño de su casa solariega), en el concejo de Piloña, dueño y señor de la casa solariega y mayorazgo de Sorribas, en la parroquia de Cazanes, concejo de Villaviciosa, dueño de la casa solariega de La Riera de Colunga, además de ser, desde finales de la década de 1760, regidor perpetuo de la villa y concejo de Villaviciosa y alférez mayor del concejo de Cabranes³⁵, dos cargos municipales de mucha influencia (Sánchez Pascual, 2020: 288, 292 y 294-295); y de su esposa María Ignacia de Antayo y Bermúdez de Espinaredo, hija por su parte del I marqués de Vista Alegre (título español), Antonio Agustín de Antayo y Monterde-Antillón (Ciudad de México, 1723 – Oviedo, 1794), a su vez señor del Coto de Viyao y de la casa de Rubianes, en el concejo de Piloña, y de su mujer María Teresa Bermúdez de Espinaredo y Rivero. Por tanto, Francisco Javier era nieto del I marqués de Vista Alegre y sobrino del II marqués de Vista Alegre, Vicente de Antayo y Bermúdez de Espinaredo (Cerceda, Piloña, Asturias, 1753-1826), hermano mayor de su madre, ambos militares de carrera de muy alta graduación que sin duda tuvieron mucho que ver en su orientación hacia la milicia y además en un destino de gran prestigio. De hecho, Francisco Javier de Valdés-Sorribas y Antayo unía a su encumbrado linaje otra característica privilegiada que sin duda debió de atraer a los Barruso Valdés-Sorribas: su condición de militar de carrera al servicio directo de los reyes Carlos IV y María Luisa, con residencia en la Corte madrileña (donde tenía casa) y en los Reales Sitios, al ser, desde 1794, guardia de corps (con rango de oficial) en la Compañía Española de las Reales Guardias de Corps (Mena Marqués y Maurer, 2008: 210-212, n.º 39 y 40),³⁶ unidad de caballería de élite de los Reales Ejércitos integrada únicamente por nobles españoles y que se encargaba, junto

³⁴ AMV, Padrones históricos, Padrones de distinción de estados, tomos 274-285 (1730-1808), s. f. (consultados a partir de las transcripciones de Antoine Massin, publicadas en línea como *Villaviciosa. Quien vivía en el concejo*).

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, tomo 284 (1801), s. f.

a las compañías valona, italiana y americana, de la guardia y custodia de los reyes y de la familia real.

Concertado el matrimonio de María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas con Francisco Javier de Valdés-Sorribas y Antayo hacia la primavera o el verano de 1805, la boda no tuvo lugar, sin embargo, hasta el 3 de febrero de 1807 en Talavera de la Reina, pues hubo que esperar a que la novia alcanzara la edad mínima para contraer nupcias, establecida entonces en 16 años (Mena Marqués y Maurer, 2008: 210-212, n.º 39 y 40). De hecho, esta se casó apenas tres meses después de haber cumplido esa edad, siendo todavía una adolescente, en claro contraste con su marido, quien, sin ser excesivamente mayor, con alrededor de 33 años, le duplicaba la edad. En adelante, la nueva pareja debió de fijar su residencia a caballo entre Madrid, donde ya residía Francisco Javier antes de la boda debido a su profesión castrense, que también le obligaba a asentarse a temporadas en los distintos Reales Sitios siguiendo a la familia real, y Talavera de la Reina, donde disponía de dos casas en propiedad en la calle del Carmen, colindantes con las Reales Fábricas y sus talleres de tintes y con la propia casa familiar de los Barruso Valdés-Sorribas de la calle de Mesones, que Salvador Barruso le había entregado a Francisco Javier como dote de su hija (Mena Marqués y Maurer, 2008: 210-212, n.º 39 y 40).

A los pocos días de la boda, María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas quedó embarazada del que acabaría siendo su único hijo y el sucesor de su linaje: Salvador Valdés y Barruso (Madrid, 1807-1868), que vino al mundo en Madrid en noviembre de 1807 y que se crio prácticamente bajo la única tutela de su padre, y probablemente también de su abuela materna, que debió de cubrir diligentemente sus largas ausencias, pues su madre, María Vicenta, falleció prematuramente en Madrid el 29 de diciembre de 1809, cuando el niño tenía apenas dos años y ella 19 recién cumplidos, en plena Guerra de la Independencia, mientras su marido, ausente de casa, combatía a los franceses en Cádiz en el cuerpo de ejército comandado por el Duque del Infantado (Mena Marqués y Maurer, 2008: 210-212, n.º 39 y 40). Salvador Valdés y Barruso, que compartía nombre de pila con su abuelo materno, fue, como su padre, un destacado militar de carrera, aunque de mayor brillo, pues llegó a alcanzar el honor de caballero laureado de San Fernando y el rango de mariscal de campo, habiéndose distinguido desde muy joven por su arrojo y decisión en el campo de batalla, que demostró en numerosas acciones de la I Guerra Carlista que le supusieron diversos honores y ascensos y la confianza del poderoso general y político liberal Baldomero Espartero (Granátula de Calatrava, Ciudad Real, 1793 – Logroño, La Rioja, 1879), de quien siempre sería un apoyo muy cercano y fiel, llegándole a acompañar a su exilio londinense en el verano de 1843, recién obtenido el grado de coronel de infantería. Posteriormente se instalaría en México y Cuba, de donde regresaría rehabilitado a la España peninsular en 1848, siendo designado ayudante de campo del citado general Espartero. Fue promovido al grado de brigadier en 1852 y al de mariscal de campo en 1862, mismo año en que fue nombrado segundo cabo de la Capitanía General de Filipinas, archipiélago del que llegaría a ser gobernador interino poco antes de regresar a la península, por motivos de salud, en 1864. Aún sería nombrado comandante general de la segunda división del Ejército de Castilla La Nueva en 1866, su

último destino antes de fallecer en Madrid el 20 de febrero de 1868, con poco más de 60 años, estando en posesión de las Grandes Cruces de Isabel la Católica (1860) y de San Hermenegildo (1866) (Isabel Sánchez *apud* HH.DB-e: s. v. *Salvador Valdés Barruso*; y Azcuénaga Vierna, 2009-2010: 74 y 153).

Precisamente, el brillante militar Salvador Valdés y Barruso sería quien heredaría los dos retratos de Goya que nos ocupan directamente de su abuela Leonor de Valdés-Sorribas, al carecer esta de más descendientes, pasando estos posteriormente a su fidelísima viuda, Carmen Corcuera y Vega, hija de José Corcuera Fernández y de Eleuteria Vega y Molina, que 37 años después de su muerte, poco antes de fallecer ella misma, seguía poniéndole una esquila y se ocupaba de que se celebraran misas en su memoria en la madrileña parroquia de San José (Azcuénaga Vierna, 2009-2010: 153), y que sin duda no se desprendió de las pinturas en vida por respeto a su difunto marido. Fueron sus herederos, ya hacia 1905, quienes vendieron los dos cuadros de Goya al prestigioso modisto francés afincado en Madrid Pierre Orossen (Misson, Francia, 1864 – Dax, Francia, 1933), más conocido por su nombre artístico de Stanislas O’Rossen, proveedor de la Real Casa Española y de Eduardo VII de Inglaterra y posteriormente activo en París y Biarritz³⁷, quien llegó a ser un gran coleccionista de obras de Goya, hasta el punto de que atesoró hasta trece obras atribuidas al maestro aragonés, que pudo adquirir en parte gracias al privilegiado acceso que su exclusiva clientela de Madrid, donde se inició profesionalmente, le dio a numerosas colecciones privadas españolas, y que exhibió a caballo entre sus salones de costura de la plaza Vendôme de París, su *hôtel particulier* de la parisina plaza de Petrarca y su villa de veraneo de Biarritz (Chastel-Rousseau, Gerard Powell y Pérez, 2022: 57).

Casi medio siglo después de la adquisición de los dos retratos por Pierre Orossen, su viuda Eugénie Creuzot (Gorcy-Cussigny, Francia, 1881 – París, 1961) –o, en su defecto, su hijo Paul Orossen–, se desprendió de ellos, a través de un tal «Azoulay», mediante una venta en la Galerie Charpentier de París anunciada el 23 de mayo de 1951 (lotes 24 y 25). Ambas fueron adquiridas a dicha galería a través de la prestigiosa firma de compraventa de obras de arte Thomas Agnew & Sons Ltd de Londres, el 24 de mayo y el 4 de junio de 1951 –las dos pinturas presentan en el centro del travesaño de su bastidor la etiqueta de estos marchantes de arte londinenses–, pasando a un mismo coleccionista privado³⁸. En 1970 Pierre Gassier y Juliet Wilson (1970: n.º 830 y 831) situaron ambas obras en la colección del magnate minero judío sudafricano Harry Oppenheimer (Kimberley, Sudáfrica, 1908 – Johannesburgo, Sudáfrica, 2000), en Johannesburgo. Posteriormente estuvieron en una colección privada londinense que se mantuvo en el anonimato y que, en 2008, a través de Michael Tollemache Fine Art, permitió su primera exhibición pública, que tuvo lugar en el Museo Nacional del Prado de Madrid (Mena Marqués y Maurer, 2008: 210-212, n.º 39 y 40). Ambos retratos permanecieron en esa

³⁷ Véase «Portrait of Doña María Vicenta Barruso Valdés, seated on a sofa with a lap-dog; and Portrait of her mother Doña Leonora Antonia Valdés de Barruso, seated on a chair holding a fan», en *Old Masters* (catálogo de subasta), Christie’s, Nueva York, 25-I-2023, lote 138.

³⁸ *Ibidem*.

colección privada hasta ser subastados conjuntamente en la sala Christie's de Nueva York el 25 de enero de 2023, en que se vendieron juntos, a un mismo comprador no identificado, por la abultadísima cuantía de 16.420.000 dólares³⁹, récord absoluto de venta en subasta –que no de venta directa– de una obra de Goya, aun siendo esta doble.

Los retratos de *Leonor de Valdés-Sorribas García de Barruso* y de su hija *María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas*, ambos de mediano formato y de encuadre de tres cuartos, conforman, dentro de su aparente sencillez y sobria contención general, una magnífica y equilibrada pareja de gran potencia y fuerza expresiva en la que Goya volcó con franqueza todo su talento y capacidad como retratista a pesar de ser obras de encargo y carecer este, por tanto, de vínculo personal con las retratadas, cuya singular y atractiva personalidad supo captar y reflejar magníficamente, por encima de lo habitual en este tipo de creaciones, hasta el punto de conseguir dos de sus mejores retratos femeninos de los años iniciales del siglo XIX, un periodo especialmente brillante, aunque de transición, dentro de su retratística.

En relación con lo anterior, cabe señalar que la manera en que los Barruso Valdés-Sorribas llegaron a contactar con Goya para encomendarle sus retratos resulta difícil de establecer a ciencia cierta, siendo poco atendible, a nuestro juicio, la hipótesis planteada por Mena y Maurer (2008: 210-212, n.º 39 y 40) de una posible relación de parentesco de Leonor, por coincidencia de su segundo apellido y por proximidad geográfica, con el tesorero real y destacado godoyista Julián Antonio Noriega de Bada y Llerandi (Castañera, Ariondas, Asturias, 1769 – Badajoz, 1808), retratado por Goya en 1801 y que, a su juicio, habría podido interceder ante el pintor. Más bien habría que pensar simplemente, para la elección de Goya, en la gran fama y prestigio que precedía al artista como primer pintor de cámara y mejor retratista de la Corte, autor además de dos retratos del asturiano más admirado de la época y perteneciente, a su vez, a la baja nobleza rural como los Barruso: Gaspar Melchor de Jovellanos, que sí podía constituir un auténtico modelo de referencia para ellos a la hora de elegir retratista. Más no necesitaban, pues la alcurnia y el dinero los traían consigo.

El retrato de la madre, que está pensado para colgarse a la derecha, con orientación de la figura hacia el centro de la composición que conforman las dos pinturas haciendo *pendant*, aparece identificado, firmado y fechado en el ángulo inferior derecho, con escritura autógrafa a pincel de Goya, de la siguiente manera: «D.^a Leonor Valdes / de Barruso. / Por Fr.^{co} Goya. año / 1805». El de la hija, que debía disponerse a la izquierda, con orientación también hacia el centro, incluye otra inscripción autógrafa en óleo negro similar, en este caso en el ángulo inferior izquierdo, manteniendo la simetría general: «D.^a Maria Vizenta / Baruso Valdes. / P.^r Fr.^{co} Goya año 1805». No puede descartarse, como apuntaron Mena y Maurer (2008: 210-212, n.º 39 y 40), que existiera originalmente un tercer retrato de Goya, el del padre, Salvador Anselmo Barruso de Ibarreta, de orientación frontal y pensado para disponerse en el centro entre los dos femeninos, pues existen otros casos de retratos familiares triples dentro de la trayectoria de Goya, como el que conforman el ya analizado *Retrato de María Ramona de Barbachano y Arbaiza* en

³⁹ *Ibidem*.

combinación con el de su esposo y el de su suegra, aunque el hecho de que ese hipotético retrato del padre no se vendiera conjuntamente con los otros dos y que no haya rastro de su posible existencia lo hace poco probable. Cabe matizar también que la cronología de 1805 que indican las inscripciones autógrafas de Goya puede precisarse algo más en función de la fresca indumentaria que portan las retratadas, que permite situar la realización de ambas pinturas en el final de la primavera o ya en el verano de ese año [figs. 58 y 59].

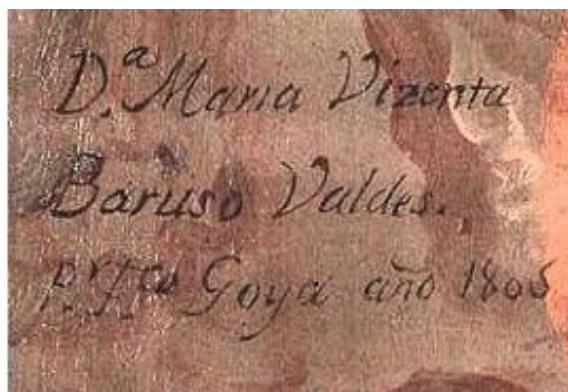
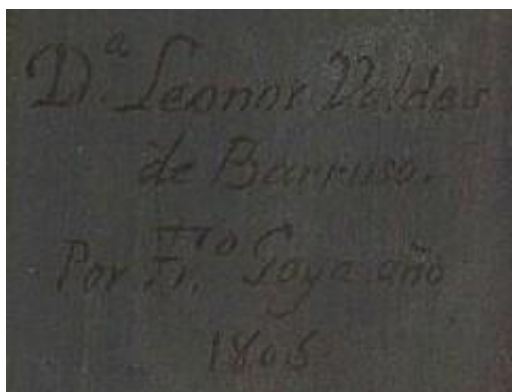


Fig. 58. Inscripción autógrafa de Goya del «Retrato de Leonor de Valdés-Sorribas García de Barruso».

Fig. 59. Inscripción autógrafa de Goya del «Retrato de María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas».

El equilibrio compositivo entre ambos retratos, haciendo *pendant* entre sí, fue resuelto por Goya de manera muy conseguida sin necesidad de caer en la exactitud o repetición estricta ni de los elementos de ambientación ni de las actitudes de las retratadas. De hecho, si bien ambas figuras, vestidas y peinadas de manera similar, se disponen sentadas en sendas butacas clasicistas de madera dorada y de vistoso tapizado de seda roja carmesí adamascada, en una análoga posición de tres cuartos o de medio perfil orientada hacia el centro de la composición general, confluyendo entre sí, y las dos con la cabeza girada parcialmente en sentido contrario sin llegar a la frontalidad y mirando directamente al espectador con aplomo y seguridad, nada en ellas resulta absolutamente idéntico, sino sutilmente diferente para romper la monotonía. Eso ocurre empezando por las propias butacas en las que se sientan, que, si bien corresponden a un mismo juego y, por tanto, comparten materiales, calidades y colores⁴⁰, lo que permite mantener un efecto general de sintonía, son de formato diferente: la de Leonor, más alta y estilizada, y, la de María Vicenta, más baja pero más compacta y envolvente y de mayor desarrollo horizontal⁴¹, lo que contribuye a disimular la menor estatura y corpulencia de la

⁴⁰ No obstante, dentro de un mismo color carmesí, logrado con un magnífico pigmento natural carmín, la tapicería de la butaca en la que se sienta María Vicenta resulta algo más apagada en su tonalidad.

⁴¹ Estos butacones clasicistas de notable aparato no son otros que aquellos que Goya usaba en su estudio madrileño en los primeros años del siglo XIX para ambientar sus retratos, pues raramente se desplazaba ya a las casas de los clientes salvo que estos fueran realmente excepcionales. De hecho, la butaca en la que se sienta Leonor es a todas luces la misma que el pintor había utilizado poco antes en el *Retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero, marquesa consorte de Villafranca y duquesa consorte de Medina Sidonia, como pintora*, aunque siempre introducía ligeras variaciones para disimular el uso del mismo elemento de mobiliario en diferentes obras.

muchacha, todavía adolescente y en proceso de configuración corporal, sin necesidad de llegar a enmascararla u ocultarla, sino más bien todo lo contrario, pues Goya no renunció a incidir sutilmente en las diferencias biométricas entre ambas, especialmente acusadas en aspectos como el busto, muy prominente en el caso de la madre, o las facciones, mucho más duras y angulosas en el caso de esta última, que a sus 45 años seguía manteniendo, no obstante, un aire general muy juvenil y de notable empaque [figs. 60 y 61].

A la sutil elegancia de ambos retratos contribuyen tanto el fondo neutro gris azulado oscuro, que deja entrever la preparación rojiza del soporte y que es de clara tradición velazqueña, el cual permite destacar la luminosa y colorida presencia de las figuras en primer plano, como la distinguida posición erguida, neoclásica en su concepto, con la que se sientan las dos retratadas, sin apoyar la espalda en el respaldo de su correspondiente butacón, que, colocado en diagonal atravesando el primer plano, queda premeditadamente muy visible en las dos pinturas, en un auténtico alarde de la potencia cromática y del efecto lujoso de la seda adamascada carmesí de su tapicería, posible alusión velada al negocio familiar. Además, dicho butacón permite rellenar visualmente, de una manera sencilla, pero efectista, la mitad inferior del plano compositivo en combinación con las piernas, también en diagonal, de las damas, cuyo tronco y cabeza quedan exactamente en el eje del encuadre, una solución compositiva que Goya ya había ensayado previamente en una obra muy relacionada con estas dos en su resolución plástica: su magnífico *Retrato de Teresa Luisa de Sureda* (c. 1803-1804), de la National Gallery of Art de Washington, esta sí paradigma de mujer burguesa, y que también utilizó en otros retratos femeninos de tres cuartos inmediatamente anteriores a la Guerra de la Independencia, muy próximos a su vez a los de las Barruso en sus características pictóricas, como el *Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea* (c. 1805), del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el *Retrato de mujer joven con abanico* (c. 1806-1807), del Musée du Louvre de París, el supuesto *Retrato de Lorenza Correa* (c. 1802-1803), de colección particular francesa, o el *Retrato de la condesa de Frutos* (c. 1804-1808), de colección privada estadounidense. De hecho, estos tres últimos retratos comparten con los de las Barruso, especialmente con el de Leonor, otro aspecto: la colocación flexionada en ángulo casi recto y confluyente sobre el regazo de los dos brazos, pero adquiriendo uno de ellos un gran protagonismo en primer plano, sujetando un abanico cerrado hacia arriba, con una ligera inclinación [figs. 62, 63, 64 y 65].



Fig. 60. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas», 1805. Óleo sobre lienzo, 105'4 x 84'4 cm. Colección particular.



Fig. 61. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Leonor de Valdés-Sorribas García de Barruso», 1805. Óleo sobre lienzo, 105'4 x 84'4 cm. Colección particular.



Fig. 62. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Teresa Luisa de Sureda», c. 1803-1804. Óleo sobre lienzo, 119'7 x 79'4 cm. Washington, National Gallery of Art.



Fig. 63. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de mujer joven con abanico», c. 1806-1807. Óleo sobre lienzo, 103 x 84'5 cm. París, Musée du Louvre.



Fig. 64. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Lorenza Correa», c. 1802-1803. Óleo sobre lienzo, 80 x 58 cm. Francia, colección particular.



Fig. 65. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de la condesa de Frutos», c. 1804-1808. Óleo sobre lienzo. EEUU, colección particular.

Madre e hija van vestidas de manera similar, prácticamente como aristócratas –no hay que olvidar que la familia llevaba muy a gala su condición noble, que pretendía mejorar por matrimonio–, siguiendo la refinada y estilizada moda Imperio que llegaba de Francia: con un vaporoso vestido de verano de talle alto, manga corta y amplio escote, de tipo camisa o *robe en chemise*, realizado con gasa blanca con florecillas bordadas del mismo color, que deja entrever debajo, con matices lumínicos y de transparencia muy conseguidos a base de pinceladas tremendamente rápidas, sueltas y empastadas, un viso de color muy vivo, rosa en el caso de Leonor y amarillo en el de María Vicenta, que introduce una nota cromática de gran potencia plástica que confiere a ambas obras una luminosidad y una sensación general de alegría muy distintivas, que las diferencia de otros retratos femeninos coetáneos del pintor. Especialmente llamativa resulta la resolución del vestido de Leonor, cuyo viso rosa llega a sugerirse, en ciertas zonas en penumbra, simplemente dejando visible sin cubrir la preparación rojiza del lienzo, un singular recurso habitual en la obra de Goya desde su juventud. Sin duda, en esta especial recreación en los efectos plásticos de los tejidos debió de tener mucho que ver el origen «textil» de la fortuna familiar, que Goya explicitó de esta manera tan especial, probablemente a petición de las propias retratadas y del comitente de las obras: su marido y padre, Salvador Anselmo Barruso de Ibarreta [fig. 66].

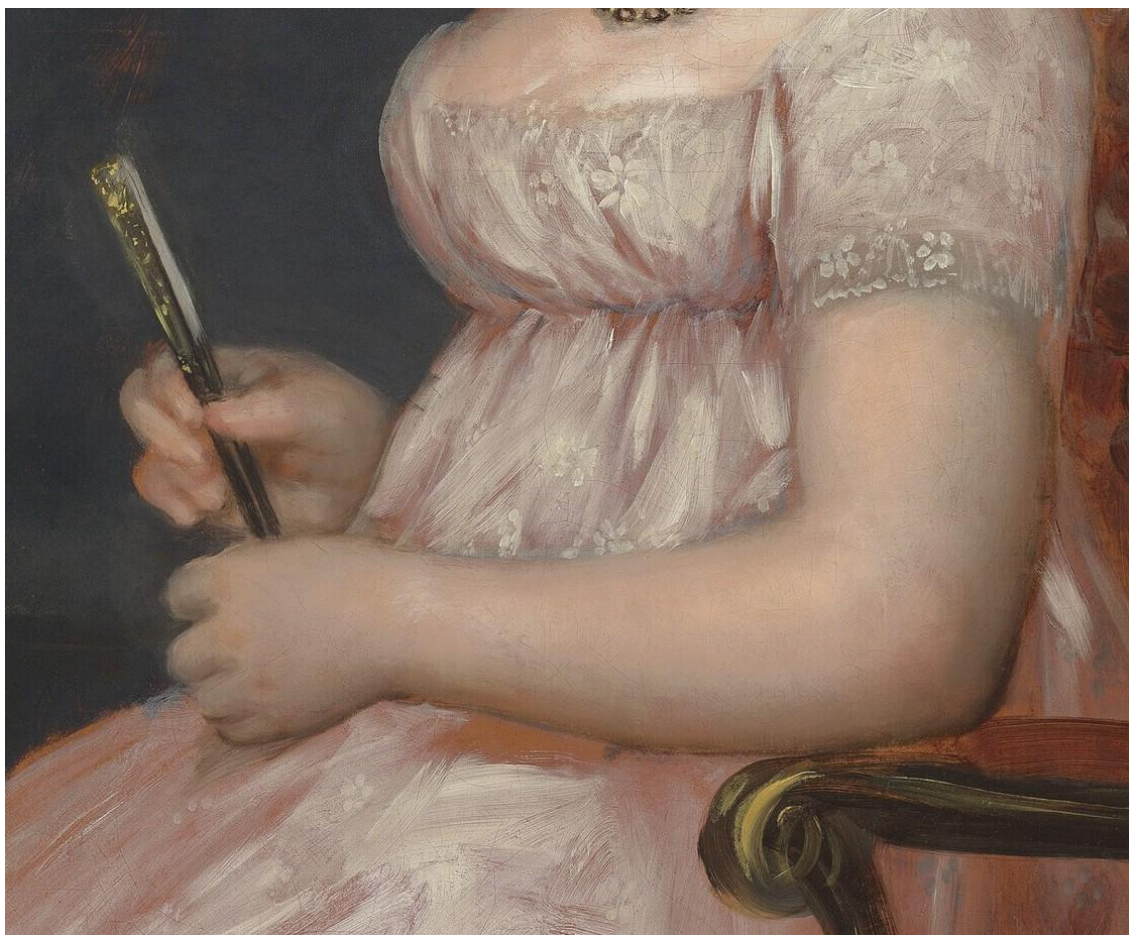


Fig. 66. Detalle del brazo izquierdo, de las manos y del vestido del «Retrato de Leonor de Valdés-Sorribas García de Barruso».

En contraste con la resolución muy sintética y abocetada de las telas, extensible también a las tapicerías de las butacas, las partes visibles de los cuerpos de ambas retratadas, fundamentalmente brazos, escote y cabeza, están resueltos con una pincelada mucho más estirada y matizada, en una línea más neoclásica, aunque sin renunciar a una cierta síntesis en zonas como las manos o las orejas. Especialmente sutiles en su modelado resultan los rostros de ambas damas, los dos de una exquisitez excepcional, hasta el punto de encontrarse estos, sin duda, entre los mejores rostros femeninos del pintor. En el de Leonor, de una característica tez sonrosada, Goya supo sacar partido a sus facciones angulosas, duras y muy bien definidas, que, en combinación con una mirada de ojos claros verdosos tremendamente firme, que interpela directamente al espectador sin miramiento alguno, acompañada de unas pobladas cejas y una media sonrisa apenas esbozada, permiten reflejar su potente personalidad de mujer fuerte, decidida y orgullosa de los logros alcanzados: fundamentalmente su destacada posición social y económica y el futuro matrimonio de su única hija. Por su parte, al resolver el rostro mucho más tierno, de facciones suaves, de María Vicenta, en el que no olvidó detalles tan sutiles como un

lunar sobre la ceja derecha⁴², Goya supo captar el candor, la dulzura y la inocencia adolescentes todavía presentes en la muchacha, pero sin dejar de lado la evidente serenidad, firmeza y decisión de su joven carácter, todavía en proceso de configuración a sus quince años, que se refleja en su incisiva, aplomada e interpelante mirada de ojos castaños, propia de alguien que no se arredra al posar ante nada más y nada menos que el primer pintor de cámara de Su Majestad [figs. 67 y 68].



Fig. 67. Detalle de la cabeza del «Retrato de Leonor de Valdés-Sorribas García de Barruso».

⁴² Tampoco olvidó reflejar, como rasgo distintivo de la retratada, un segundo lunar, en este caso, en el escote, sobre el pecho derecho.



Fig. 68. Detalle de la cabeza del «Retrato de María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas».

Ambas mujeres van peinadas de manera similar, con su pelo castaño rizado, más oscuro el de la hija, recogido en un moño alto y dejando caer varios bucles enroscados sobre la frente siguiendo la moda napoleónica, un tipo de peinado visible también en otros retratos femeninos de Goya de la misma época, como el *Retrato de Mariana de Silva-Bazán y Waldstein, condesa consorte de Haro* (c. 1802-1803), de colección particular madrileña, que también presenta paralelismos con los de las Barruso en la pose y la indumentaria; el ya mencionado *Retrato de Teresa Luisa de Sureda* (c. 1803-1804), o el ya analizado *Retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero, marquesa consorte de Villafranca y duquesa consorte de Medina Sidonia, como pintora* (1804) [fig. 69].

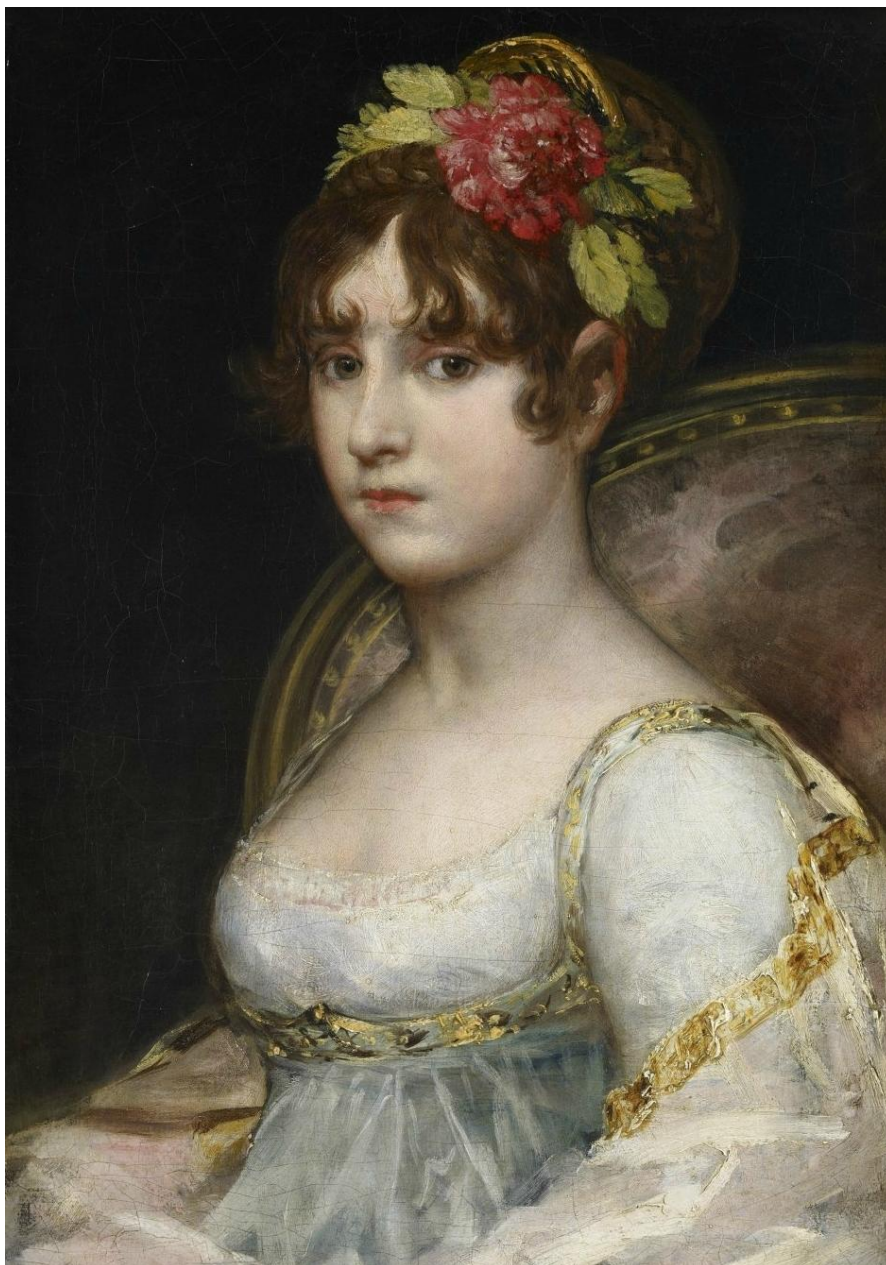


Fig. 69. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Mariana de Silva-Bazán y Waldstein, condesa consorte de Haro», c. 1802-1803. Óleo sobre lienzo, 59 x 36 cm. Madrid, Colección Alicia Koplowitz-Grupo Omega Capital.

Siguiendo la moda de evocación clásica de principios del siglo XIX, madre e hija complementan el recogido capilar con sendos tocados de hojas y pequeñas flores de vivos colores, montados, según parece, sobre una fina diadema dorada, al menos el de la hija. El de la madre, más concentrado y de menor variedad cromática, se compone de amarillentas hojas secas de roble y de flores blancas y moradas, mientras que el de la hija, más deslavazado y colorido, presenta hojas todavía verdes y flores lilas, amarillas y rojas con manchas claras, estas últimas probablemente rosas, un tipo de flor alusiva al amor y, por ende, al compromiso matrimonial que presumiblemente acababa de acordarse y que precisamente parecen conmemorar ambos retratos, especialmente el de María Vicenta.

De hecho, en el retrato de la jovencísima dama se refuerza el mensaje alusivo a su compromiso matrimonial mediante otros elementos, como el magnífico anillo de oro blanco con gran brillante engastado que porta en el dedo meñique de su mano derecha, sin duda de pedida, o el pequeño perro de largo pelaje blanco liso y de vistoso collar rojizo de cascabeles dorados, indudablemente un bichón maltés –no un perro de lanas, como se ha venido diciendo con notable falta de precisión–, una raza canina muy querida por las aristócratas españolas y europeas de la época y muy presente en otros retratos femeninos de Goya, empezando por el ya analizado *Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, de blanco y rojo*, que se dispone recostado en su regazo girando la cabeza para mirar directamente al espectador y que esta acaricia con ambas manos con gran ternura, denotando un carácter cariñoso y afable. En este caso, el perrito, resuelto con una técnica sintética magistral, además de actuar como un elemento de distinción de evidente emulación aristocrática, es un claro símbolo de fidelidad conyugal [fig. 70].



Fig. 70. Detalle del vestido, de los brazos y del pequeño perro bichón maltés del «Retrato de María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas».

María Vicenta complementa lo anterior con otros tres elementos de adorno aparentemente más inocuos: una cinta negra de gasa semitransparente con joya de oro prendida –que no brazalete, como se ha venido diciendo– que lleva anudada a su antebrazo derecho cerca del codo, un juego de pendientes de azabache en forma de berenjena o gota de agua, con engaste de oro, prendidos a las orejas –solo se ve el de su oreja derecha–, y un gran collar de cuentas negras de azabache, entre pequeñas bolitas de oro, de dos vueltas, que le ciñe el cuello y le cae ligeramente sobre la pechera, similar al que lleva su madre, aunque el de esta tiene mayor caída. Leonor combina dicho collar negro de dos vueltas con unos pendientes similares a los de su hija, pero algo más grandes, y con un abanico cerrado, como corresponde a una mujer casada, que sujeta en posición vertical con ambas manos, especialmente con la derecha, aunque ligeramente inclinado hacia su derecha, es decir, hacia el centro de la composición general que generan ambos cuadros, una manera de coger el abanico que permite agrupar los brazos con naturalidad sobre el regazo y que no resulta excepcional en la obra de Goya, sino todo lo contrario, pues la reprodujo, con distintas variantes, en muchos de sus retratos femeninos de principios del siglo XIX, tanto de damas aristocráticas como burguesas o de clase media, especialmente en los de tres cuartos, pudiéndose destacar, por su semejanza en portar este complemento, el *Retrato de la condesa de Frutos* (c. 1804-1808).

6. RETRATOS FEMENINOS CON MANTILLA NEGRA A LA MODA ESPAÑOLA (1796-1808)

A partir de mediados de la década de 1790, y hasta la Guerra de la Independencia, Francisco de Goya produjo una auténtica serie de retratos femeninos con traje a la española, en la línea del *majismo*, siguiendo esa moda castiza madrileña, muy del gusto de ciertas damas de la aristocracia y de la burguesía cortesanas, incluida la reina María Luisa, que buscaba entroncar con lo popular, pero sin renunciar por ello al lujo y a la calidad en las telas, adornos y complementos.

Este traje a la española solía ser de encaje negro, contando con una basquiña o falda negra de blonda de seda, un corpiño también negro, y, sobre la cabeza, espalda y hombros de la dama, una amplia mantilla negra, a su vez de fina y transparente blonda con bordados. De este tipo de traje nos dejó Goya magníficos ejemplos en algunos de sus mejores retratos de cuerpo entero de damas de esos años finiseculares, como el *Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, con basquiña y mantilla negras* (1797); el *Retrato de Mariana de Waldstein, marquesa consorte de Santa Cruz, con basquiña y mantilla negras* (c. 1797); o el *Retrato de la reina María Luisa de Borbón con mantilla* (1799). Pronto, fueron otras mujeres jóvenes, tanto nobles como esposas de altos funcionarios reales y de familia burguesa, las que solicitaron a Goya que las retratase de cuerpo entero con mantilla negra sobre la cabeza y traje negro de encaje, pero ya a la moda francesa del Consulado o del primer Imperio. Dos ejemplos magníficos de cuerpo entero son el *Retrato de Joaquina Candado Ricarte* (c. 1802-1803), del Museo de Bellas Artes de Valencia, y el *Retrato de María Vicenta Solís Lasso de la*

Vega, condesa consorte de Fernán Núñez, firmado y fechado en 1803 y conservado aún por sus descendientes [figs. 71, 72 y 73].



Fig. 71. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de la reina María Luisa de Borbón con mantilla», 1799. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real.



Fig. 72. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Joaquina Candado Ricarte», c. 1802-1803. Óleo sobre lienzo, 169 x 118'3 cm. Valencia, Museo de Bellas Artes.



Fig. 73. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de María Vicenta Solís Lasso de la Vega, condesa consorte de Fernán Núñez», 1803. Óleo sobre lienzo, 211 x 137 cm. España, colección particular.

A su vez, Goya también realizó retratos de tres cuartos y de medio cuerpo de damas luciendo vistosas mantillas negras, siendo buen ejemplo de ello dos que se dan a conocer en este estudio: *Retrato de dama joven con vestido rosa y mantilla negra* (c. 1797-1798) y *Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico* (c. 1801-1803), pero también otros ya conocidos, como el *Retrato de Isabel Lobo Velasco de Porcel* (c. 1805), de la National Gallery de Londres; el identificado como *Retrato de la actriz Rita Molinos*, de la colección Bertrán de Caralt de Barcelona, que se ha venido datando con mucha amplitud, desde 1800-1802 hasta 1815, y que, en nuestra opinión, estaría más cercano a los primeros años de esa amplia horquilla cronológica; el *Retrato de la actriz Antonia Zárate* (c. 1805), de la National Gallery of Ireland, en Dublín; el ya mencionado *Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea*, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, obra indudable del maestro aragonés y cuya cronología habría que adelantar hacia 1805, tanto por la indumentaria que porta la retratada como por su ejecución; o el conocido como *Retrato de «La Madrileña»*, conservado en The Clark Art Institute de Williamstown, Massachusetts, también datable hacia 1805 y muy relacionado en su concepto plástico y compositivo con el *Retrato de Isabel Lobo Velasco de Porcel*, cuya excelente calidad comparte, a pesar de lo cual ha llegado a ser descatalogado como obra de Goya de manera totalmente inexplicable e injustificada [figs. 74, 75 y 76].

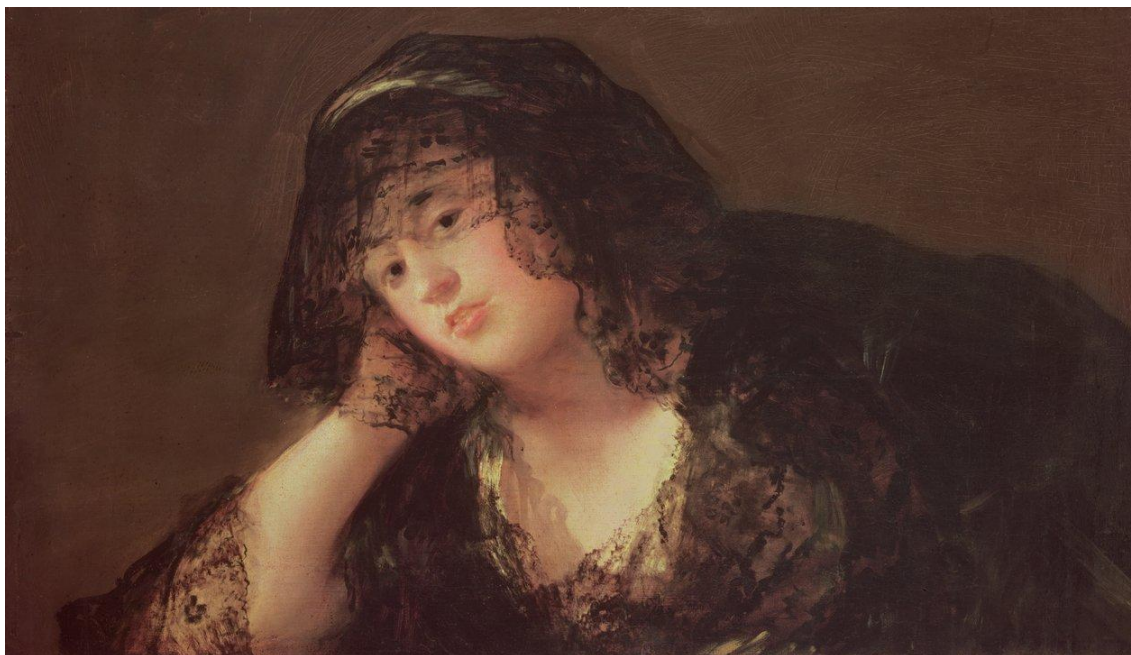


Fig. 74. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de la actriz Rita Molinos», c. 1802-1808. Óleo sobre lienzo, 45 x 76 cm. Barcelona, Colección Bertrán de Caralt.



Fig. 75. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de la actriz Antonia Zárate», c. 1805. Óleo sobre lienzo, 103'5 x 82 cm. Dublín, National Gallery of Ireland.



Fig. 76. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de “La Madrileña”», c. 1805. Óleo sobre lienzo, 77 x 54'8 cm. Williamstown (Massachusetts, EEUU), The Clark Art Institute.

«Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, con basquiña y mantilla negras» (210'2 x 149'3 cm), 1797, *The Hispanic Society of America, Nueva York*⁴³

Francisco de Goya le hizo este retrato a la XIII duquesa de Alba cuando, tras enviudar en Sevilla de su esposo, el marqués de Villafranca, esta se retiró a sus posesiones de Sanlúcar de Barrameda, donde el pintor aragonés la visitó y acompañó entre enero y marzo de 1797, o quizás ya en Madrid, a su regreso de Andalucía, entre marzo y abril de ese año. No hay seguridad de que el retrato llegara a pertenecer a la Alba, pues se inventarió entre las pinturas que estaban en la casa de Goya en Madrid y que le correspondían a su hijo Javier en la escritura de partición de bienes entre ambos otorgada el 28 de octubre de 1812, tras la muerte de la esposa del pintor, Josefa Bayeu y Subías (Zaragoza, 1747 – Madrid, 1812), acaecida el 30 de junio de ese año en Madrid, con el número de relación *X 14* y una tasación sorprendentemente baja de 400 reales de vellón⁴⁴. Glendinning (1992: 121-122, n.º 21) supuso que a la muerte de la duquesa en 1802 sus herederos le devolverían el retrato al pintor. También cabe la posibilidad de que el artista lo realizara con la intención de quedárselo para su placer y contemplación, lo que explicaría que no fuera propiedad de los Alba en 1812 [fig. 77].

La duquesa viuda se ha detenido en su paseo por el arenal del Coto de Doñana y mira al espectador con mirada incisiva mientras posa ligeramente de tres cuartos o de medio perfil. Bajo la mantilla negra de tul y encajes, resuelta con una técnica muy sintética realmente magistral, sobre todo en la sugerencia de las transparencias de la prenda, lleva un jubón amarillo mostaza de antebrazos adornados con galón e hilo de oro formando una trama enrejada; basquiña negra de tafetán con abultados encajes florales, también negros, cosidos a la mitad inferior de ella; fajín rojo, con bandas y flecos dorados en los extremos, anudado a la cintura; y chapines blancos de alto tacón bordados con filigrana de oro. Una caramba o gran lazo blanco con detalles dorados se ve bajo la mantilla que le cubre la cabeza y el pecho. Lleva dos sortijas de oro en los dedos índice y corazón de su mano derecha. El del corazón, ovalado, porta sobre una gran perla plana engastada el nombre *Alba*, es decir, el de su título nobiliario, y el del índice lleva el apellido *Goya* grabado en el oro [fig. 78].

⁴³ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Loga (1903: n.º 165), Beruete (1916: 149), Mayer (1924: n.º 194), Ezquerro del Bayo (1959 [1928]: 197-199), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 374), Gué-Trapier (1964: 14), Gassier y Wilson (1970: n.º 355), Gudiol Ricart (1970: n.º 371), Gudiol Ricart (1980: n.º 344), Gassier (1980: n.º 302), Camón Aznar (1982: III, 23), Baticle (1992: 226), Glendinning (1992: 121-122, n.º 21) y Glendinning (2004: 361-362, n.º 62).

⁴⁴ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (AHPNM), protocolo n.º 22.879, f. 302 v. (Relación de *quadros y estampas* incluida en la escritura de partición de 28-X-1812). La pintura se recogió en el inventario de la siguiente manera: 14. *retrato de la de Alba con el número catorce, en 400* [reales de vellón]. Véase también Sánchez Cantón (1946: 105), Gassier y Wilson (1970: ap. I, 381) y Matilla Tascón (1978: 19).



Fig. 77. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, con basquiña y mantilla negras», 1797. Óleo sobre lienzo, 210'2 x 149'3 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America.



Fig. 78. Detalle de busto del «Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, con basquiña y mantilla negras».

Precisamente con el dedo índice de la mano derecha la aristócrata señala al suelo con gesto imperioso, llamando la atención sobre la controvertida inscripción autógrafa del pintor escrita sobre la superficie de la arena: «Solo Goya», que se presenta orientada del revés respecto a la mirada del espectador para sugerir que acaba de ser escrita por la propia retratada. Va acompañada por delante, también sobre la arena y en este caso con orientación canónica, por otra inscripción autógrafa alusiva a la fecha de creación del cuadro: 1797. La palabra *Solo* estuvo cubierta durante mucho tiempo, probablemente por iniciativa del propio Goya, o de su hijo Javier, pues podía dar pie a interpretaciones erróneas e indeseables para la reputación de ambos, artista y musa, y solo se supo de su existencia cuando en 1960 se procedió a una restauración del retrato, en que apareció subyacente, tal y como lo dio a conocer cuatro años más tarde Elisabeth du Gué Trapier (1964: 14). Su reaparición, unida a la gestualidad de la propia retratada, alimentó todavía más la supuesta relación sentimental entre el pintor y la aristócrata, de larga tradición en la historiografía goyesca desde Charles Yriarte (1867: 33-35) y Joaquín Ezquerro del Bayo (1959 [1928]: 197-199) y apoyada por estudiosos modernos como Pierre Gassier (1980: n.º 302 y 1984: 116) y Nigel Glendinning (1992: 121-122, n.º 21), pero negada por otros como Jeannine Baticle (1992: 226). Que Goya se encaprichó de la Alba resulta evidente, aunque su relación debió de quedar en el ámbito de lo meramente platónico, sin llegar a consumarse más allá de un simple tonto superficial o juego de salón, como ya apuntó Sánchez Cantón (1951: 56-57), y apoyaron Xavier de Salas (1980: 74) y José Gudiol (2008 [1984]: 46, 50 y 57) [fig. 79].

El hijo del pintor, Javier Goya, que había recibido el retrato en 1812 a raíz del reparto de pinturas entre padre e hijo con motivo de la muerte de Josefa Bayeu, acabó desprendiéndose de él veinticuatro años más tarde, en junio de 1836, cuando se lo vendió al barón Taylor para el rey de Francia Luis Felipe de Orleans, de cuya famosa galería española llegó a formar parte. Tras diversas compraventas, desde su misma inauguración el 20 de enero de 1908 se exhibe en la Hispanic Society of America de Nueva York, para la cual fue adquirido y donado en 1907 por su impulsor, Archer Milton Huntington.



Fig. 79. Detalle de la basquiña y del brazo derecho señalando la inscripción en la arena del «Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, con basquiña y mantilla negras».

«Retrato de Mariana de Waldstein, marquesa consorte de Santa Cruz, con basquiña y mantilla negras» (óleo sobre lienzo, 142 x 97 cm), 1797, Musée du Louvre, París⁴⁵

Esta obra de gran calidad plástica y fuerte carga expresiva se ha venido datando hacia 1797-1799. Probablemente fuera realizada en la primavera de 1797, al poco de regresar Francisco de Goya de Andalucía, atendiendo a la ambientación paisajística y a la indumentaria, dos aspectos que la relacionan estrechamente con el *Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, con basquiña y mantilla negras*, realizado en los primeros meses de 1797 y del que es claramente deudor [fig. 80].

Mariana de Waldstein (Viena, 1763 – Fano, Italia, 1808), dama de origen austriaco nacida en Viena el 30 de mayo de 1763, era hija del conde Emanuel Philibert von Waldstein und Wartenberg (Viena, 1731 – Trebitsch, Moravia, 1775), consejero privado de la emperatriz María Teresa y del emperador José II, y de la princesa Maria Anna Theresia von Liechtenstein (Liechtenstein, 1738 – ¿?, 1814). Casó en 1781 en Viena con el IX marqués de Santa Cruz, José Joaquín de Silva-Bazán y Sarmiento (Madrid, 1734 – Aranjuez, 1802), viudo desde 1762, a quien acababa de conocer poco antes en el marco de un largo viaje que este estaba realizando por Italia y Centroeuropa. Pasó los años centrales de su vida en España, donde llegó a ser una de las damas más prominentes de la Corte por su gran independencia, cosmopolitismo y cultura. Con inquietudes artísticas, se formó en las bellas artes bajo la dirección del escultor, dibujante y grabador Isidro Carnicero Leguina (Valladolid, 1736 – Madrid, 1804), llegando a practicar con notable destreza el dibujo, el pastel, la pintura al óleo y la miniatura, esta última estudiada en Madrid con Dubois, aunque también conoció al pintor miniaturista sajón Heltz. De hecho, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la nombró en su junta ordinaria del 1 de diciembre de 1782 «académica y directora honoraria de este cuerpo en la clase de pintura» por la copia de un retrato al pastel que presentó a la misma, que sustituyó posteriormente por una miniatura copia de un retrato de Rubens. Realizó numerosas miniaturas y copió obras de grandes maestros, desde Murillo y Caravaggio a Rafael y Tiziano, tanto en España como en Italia. Dama de mucho mundo, tras enviudar en 1802 dio rienda suelta a su pasión por los viajes, desarrollando un intenso ciclo viajero que la llevó por lugares como Italia, Francia y Austria y que le permitió perfeccionarse como artista, siendo nombrada académica de mérito de la Academia de Florencia y de la de San Lucas de Roma. Precisamente durante uno de esos viajes, mientras se dirigía a Viena desde Roma, de la que había marchado precipitadamente tras la invasión napoleónica de la ciudad, le sorprendió prematuramente la muerte el 8 de junio de 1808 a los 46 años de edad, concretamente en la pequeña ciudad costera de Fano, perteneciente a los Estados Pontificios, a consecuencia de una hidropesía que padecía. Los principales diarios de

⁴⁵ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Beruete (1916: 171), Mayer (1924: n.º 350), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 385), Gassier y Wilson (1970: n.º 678), Gudiol Ricart (1970: n.º 340), Baticle (1977: 153-163), Gudiol Ricart (1980: n.º 392), Gassier (1980: n.º 307), Baticle (1992: 254 y 283), Glendinning (1992: 127-128, n.º 20), Morales y Marín (1994: n.º 266), Luna Fernández (1996: 370-371, n.º 87) y García Cueto (2016: 147-148).

Roma se hicieron eco de su fallecimiento y elogiaron su figura (García Cueto, 2016: 140-159; y Navarrete Martínez *apud HH.DB-e: s. v. Mariana Fernanda Waldstein*).

Mujer decidida, sensible e inteligente, Goya supo destacar en este retrato de cuerpo entero con fondo paisajístico la soltura y resolución de la dama mediante una original pose en torsión helicoidal que rompe la rigidez con notable gracia al disponerse con las piernas casi frontales, el torso girado hacia su izquierda con los brazos cruzados bajo el pecho, y la cabeza, muy bien modelada, orientada en sentido contrario mirando directamente al espectador casi de manera frontal, pero, sobre todo, con su mirada de ojos verdosos, que resulta muy viva, desenfadada y un tanto pícara, propia de alguien que manejaba sus relaciones personales con una sorprendente libertad para la época, incluso en el ámbito conyugal, algo de sobra conocido en el ámbito cortesano.

Al igual que la Alba, Mariana de Waldstein viste basquiña negra y mantilla del mismo color a juego que le cubre la cabeza y los hombros y le cae por delante hasta la altura de las rodillas, ambas prendas, muy bien resueltas en sus efectos lumínicos y de transparencia, de gasa con topes, pasamanería enrejada y bordes acabados en picos con borlas. Además, debajo de la citada mantilla, porta un jubón rosáceo, del que se ve su manga derecha con vistosos bordados de plata en el antebrazo, resuelto con una magistral pincelada rápida, deshecha y empastada. Dicho jubón va a juego con la llamativa caramba de raso, también rosácea, que la dama luce prendida sobre su cabello castaño oscuro recogido, justo entre los mechones sueltos del flequillo y el borde superior de la mantilla, un complemento que contribuye a romper con efectismo la monotonía y seriedad del dominante negro. Cruza los brazos sobre el vientre sujetando los cabos de la mantilla y sujeta entre los dedos índice y corazón de su mano izquierda un abanico blanco calado cerrado, como corresponde a una mujer casada, que se inclina hacia abajo en diagonal en un distinguido gesto. Unos chapines forrados de seda blanca bordada en oro, que asoman sutilmente bajo la basquiña formando una V invertida, completan la indumentaria [fig. 81].

El fondo de paisaje montuoso y arbolado de los alrededores de Madrid, con una gran casa de campo a la derecha y un cielo plomizo encapotado encima, que, con su notable amplitud y luminosidad uniforme, actúa prácticamente a modo de fondo neutro en gradación tonal, está resuelto con maestría, haciendo uso de una técnica sintética muy abocetada con la que Goya logró unos efectos atmosféricos muy conseguidos que permiten destacar la monumental presencia de la dama, que se emplaza en primer plano en una explanada terrosa muy matizada lumínicamente sobre la que proyecta su sombra hacia la derecha.



Fig. 80. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Mariana de Waldstein, marquesa consorte de Santa Cruz, con basquiña y mantilla negras», 1797. Óleo sobre lienzo, 142 x 97 cm. París, Musée du Louvre.



Fig. 81. Detalle de medio cuerpo del «Retrato de Mariana de Waldstein, marquesa consorte de Santa Cruz, con basquiña y mantilla negras».

«Retrato de dama joven con vestido rosa y mantilla negra» (óleo sobre lienzo, 63 x 50 cm), c. 1797-1798, colección particular, Italia

Este retrato ovalado de pequeño tamaño, que conserva su magnífico marco original clasicista tallado y dorado, con copete de cintas y flores, típico de finales del siglo XVIII, es un óleo sobre lienzo de 63 x 50 cm que, en la actualidad, se conserva en una colección particular de Italia, a donde llegó hace más de cuarenta años, habiendo sido adquirido en un anticuario de Génova. Se trata de una obra inédita de Goya que aquí se da a conocer. En el extremo inferior izquierdo aparece la firma autógrafa: «f ° Goya», que presenta la grafía que utilizaba el pintor para escribir su apellido en los años finales de la década de 1790. Además, dicha firma es estrictamente coetánea de la pintura, pues sus pigmentos están fusionados y contaminados con los del fondo [figs. 82 y 83].

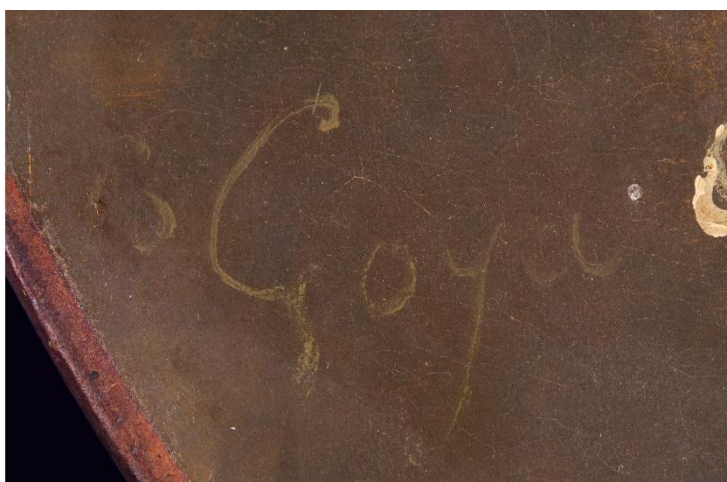


Fig. 82. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de dama joven con vestido rosa y mantilla negra», c. 1797-1798. Óleo sobre lienzo, 63 x 50 cm. Italia, colección particular. Se aprecia el magnífico marco original clasicista tallado y dorado, con copete de cintas y flores, típico de finales del siglo XVIII.

Fig. 83. Detalle de la firma autógrafa de Goya del «Retrato de dama joven con vestido rosa y mantilla negra».

La joven dama retratada es casi una muchacha, dada su juventud, pues aparenta tener unos 18 años, edad casadera o de compromiso matrimonial. ¿Estamos ante un retrato hecho con motivo de su próximo matrimonio? Su espontaneidad y su mirada franca e ingenua así lo sugieren. La retratada aparece sentada sobre una silla clasicista de respaldo acolchado aterciopelado de perfil curvo de madera dorada, de la que solo se aprecia el borde superior a la derecha. El fondo sobre el que Goya pintó a la joven es neutro, de color ocre verdoso. La dama tiene el cabello entre castaño claro y rubio, aunque queda prácticamente oculto por la mantilla negra que porta, y un rostro de perfil redondeado un tanto ovalado. Sus facciones presentan unos pómulos algo regordetes y sonrojados, pues, seguramente, le había sido aplicado un suave maquillaje para dar viveza al rostro. La nariz es ancha y algo chata, y la barbilla, poco saliente y redondeada. Su frente es amplia y despejada, y sus ojos grandes tienen una mirada dulce e ingenua. La sonrisa que inicia, en consonancia con la mirada, denota timidez [figs. 84 y 85].



Fig. 84. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de dama joven con vestido rosa y mantilla negra», c. 1797-1798. Óleo sobre lienzo, 63 x 50 cm. Italia, colección particular.



Fig. 85. Detalle de busto del «Retrato de dama joven con vestido rosa y mantilla negra».

El modelado del rostro es magnífico y presenta las características pinceladas que Goya aplicaba para resolverlo. También se aprecia su peculiar manera de pintar los ojos, con el realce en suave claroscuro de los párpados y las cejas, y la resolución de las vívidas pupilas con un sutil punto de luz; lo mismo que la nariz, con el sombreado de su borde y sus caños. Las pinceladas amplias y más claras de la frente y de las órbitas de los ojos son características de los retratos de Goya, al igual que la manera de resaltar la comisura de los labios mediante una línea más oscura, que casi parece dibujada con carboncillo [fig. 86].

Lleva esta dama pendientes alargados de oro, que, en parte, quedan tapados por la mantilla negra. El peinado de su pelo, rizado y abultado hacia arriba, está recogido bajo la mantilla negra con una doble cinta de raso blanco, atada por fuera, que confluye en un vistoso lazo plisado de la misma tela algo ladeado hacia su izquierda, resuelto en los brillos y luces con blancas pinceladas alargadas muy efectistas. La mantilla que porta es de blonda negra, con ondulaciones en los bordes o *puntas de castañeta*, como se denominaban entonces. La misma, que recoge todo el cabello bordeando la cabeza y cayendo sobre los hombros, reposa también sobre el brazo derecho, que apenas se aprecia. Dicha mantilla, que responde a un modelo que se puso de moda en España entre las damas de la nobleza y de la alta burguesía a finales del siglo XVIII, está resuelta de manera magistral, con una demostración de síntesis plástica asombrosa, pues está realizada con pinceladas y frotados tremendamente abocetados y simplificados pero que causan un efecto general de semitransparencia, propio del encaje, muy conseguido.

El cuello y el pecho despejado de la dama aparecen realzados con un vistoso collar de oro, a juego con los pendientes. Está formado por una triple cadena de eslabones planos y ovals, enlazados por dos chapitas ovals y que sujetan una placa o chapa, también de oro, en forma de media luna alargada, en cuya superficie se atisban levísimos toques que el pintor dio para sugerir, posiblemente, el nombre grabado de la joven o de su prometido o marido.

El vestido primaveral que porta la joven es de seda rosa y de él solo se ve la parte superior, correspondiente al busto, cerrada a modo de corpiño con una delgada cinta de seda blanca entrecruzada. Está bordeado en la pechera por una ancha y vaporosa puntilla blanca de encaje con motivos de topos que fue recreada por Goya con toques nerviosos y serpenteantes dados con pintura blanca y con leves sombreados grises. En la zona más baja del corpiño se aprecia la parte superior de la banda o faja de seda negra con la que se ciñe el vestido a la cintura haciendo juego con la mantilla, siendo muy visible la parte superior del gran lazo con el que se anuda dicha banda en el lado izquierdo de la retratada [fig. 87].

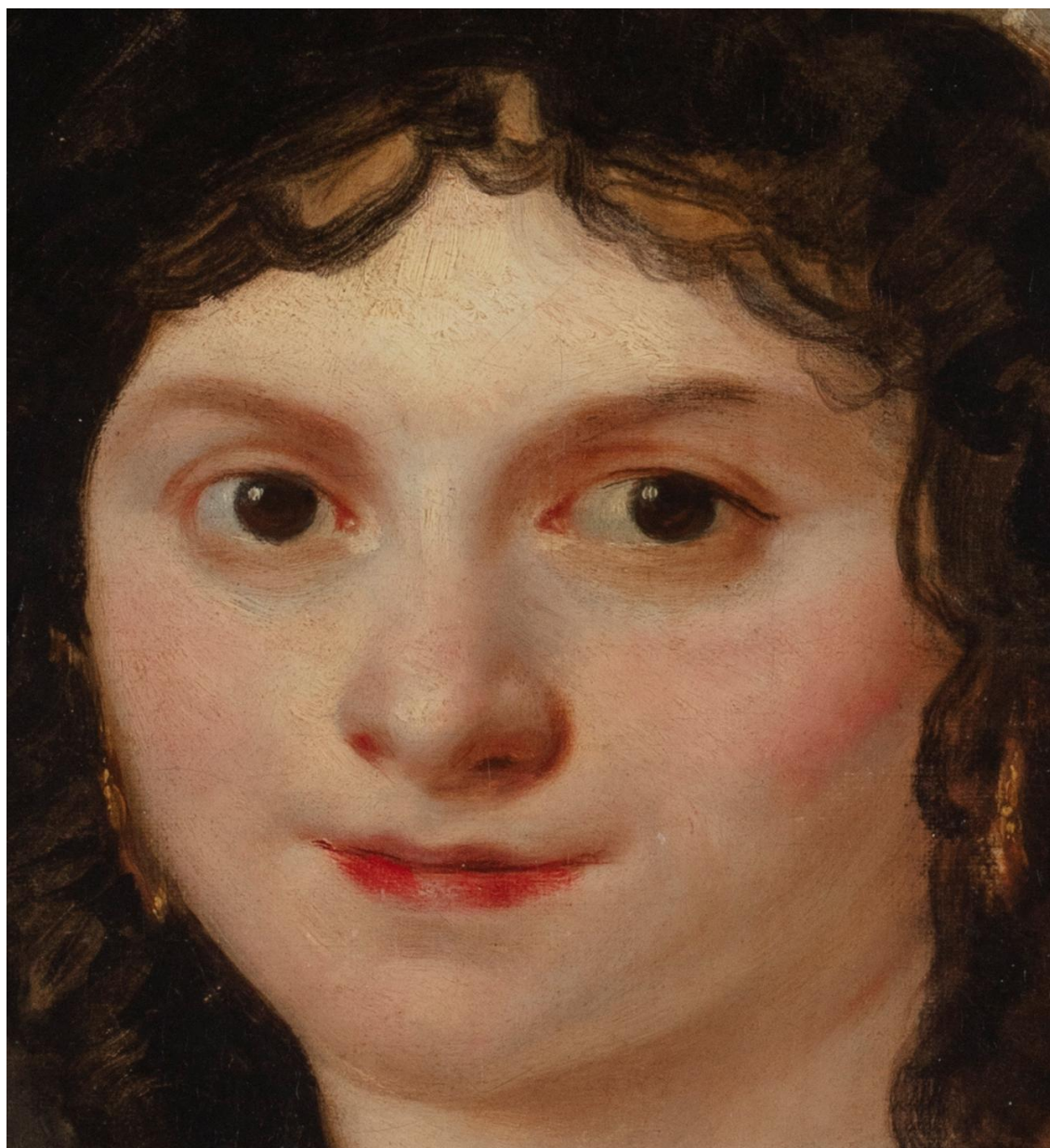


Fig. 86: Detalle del rostro del «Retrato de dama joven con vestido rosa y mantilla negra».

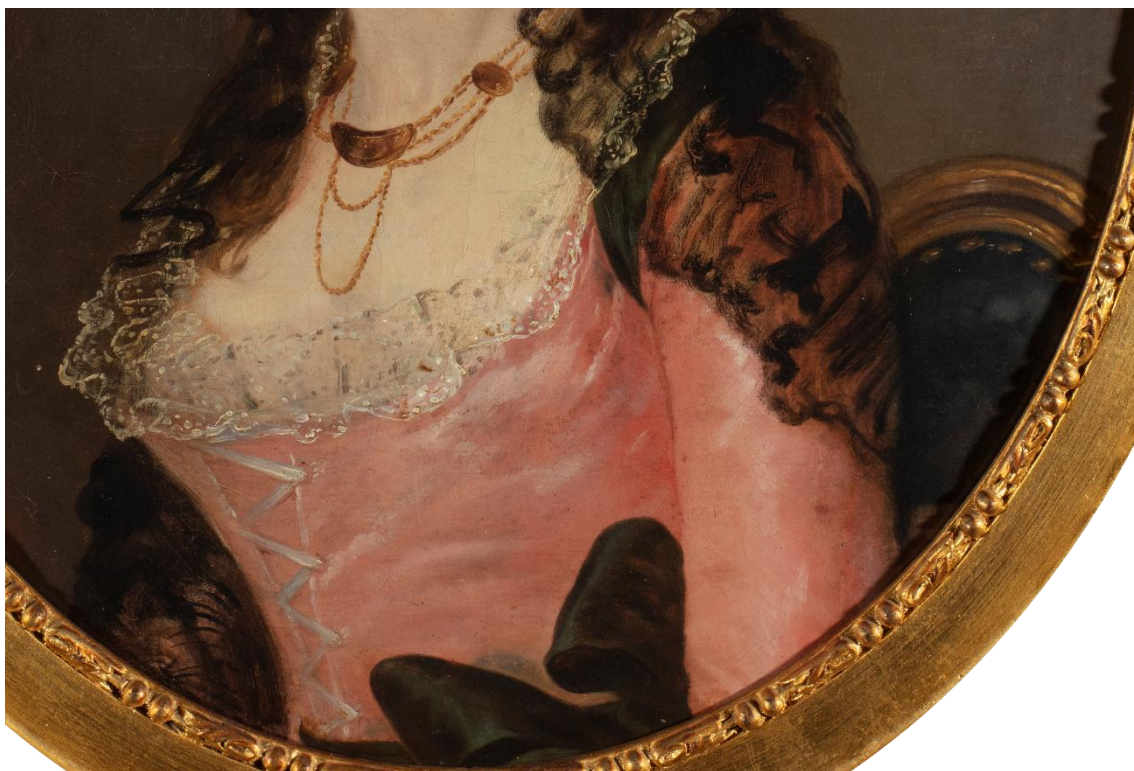


Fig. 87. Detalle del corpiño del «Retrato de dama joven con vestido rosa y mantilla negra».

La joven viste siguiendo la moda española de finales del siglo XVIII. Por el tipo de vestido que porta, pero especialmente por la mantilla de blonda negra que lleva, por su peinado y por el lazo con que lo adorna, hay que poner esta pintura en relación con algunos retratos que Goya pintó, de cuerpo entero y con mantilla también negra, por esos años: el *Retrato de Mariana de Waldstein, marquesa consorte de Santa Cruz, con mantilla y basquiña negras* (c. 1797), del Musée du Louvre, en el que la aristócrata lleva un lazo rosa sobre la mantilla con la que cubre su cabello, también en el lado izquierdo; el *Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, con mantilla y basquiña negras* (1797), de la Hispanic Society de Nueva York, en el que la duquesa porta un lazo visible en igual posición bajo la mantilla; o el *Retrato de la reina María Luisa de Parma con mantilla* (1799), de la colección del Patrimonio Nacional de España, en el que la reina lleva un vistoso y amplio lazo sobre la cabeza, más centrado, prendido a la mantilla. En estos tres casos las damas retratadas visten basquiña, también de blonda de seda negra como las mantillas.

Todas estas semejanzas que acabamos de destacar, tanto en la indumentaria, a la moda española, como en el peinado con mantilla y vistoso lazo, nos llevan a situar la datación de este *Retrato de dama joven con vestido rosa y mantilla negra* hacia 1797-1798, una cronología acorde con las características formales de la ejecución plástica del retrato por parte de Francisco de Goya.

«Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico» (óleo sobre lienzo, 29'5 x 23'7 cm), c. 1801-1803, colección particular

El pequeño *Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico*, pintado al óleo sobre lienzo y con unas dimensiones de 29'5 x 23'7 cm, es una obra indudable de Francisco de Goya. Tanto la tela como el bastidor son los originales y la pintura se halla en perfecto estado de conservación. Recientemente se procedió a limpiar la suciedad superficial y a remover los retoques y barnices antiguos que presentaba [fig. 88].⁴⁶

El retrato, apenas conocido, fue catalogado como obra de Goya en 1916 por Aureliano de Beruete (1916: 176, n.º 165) y, más recientemente, en 1974, por Christopher Wright (1974: 49-50, n.º 12). Su procedencia y propietarios están perfectamente establecidos en el siglo XX. En el siglo XIX debió de estar en colecciones españolas, sin que se pueda concretar cuándo salió de España. En 1912 el retrato pertenecía a la señora Jenny Basch, coleccionista que vivía en Berlín, que el 29 de marzo de 1912 se lo vendió al prestigioso coleccionista y marchante de arte holandés activo en Estados Unidos y Europa Michel van Gelder (Ámsterdam, Países Bajos, 1864 – Uccle, Bélgica, 1929), que lo tuvo en su Château Zeecrabbe, en la localidad belga de Uccle. Tras el fallecimiento de Irma van Gelder (1881 – c. 1969), viuda de Michel van Gelder, que debió de suceder hacia 1969, salió a la venta el 14 de mayo de 1971 en la sala Christie, Manson & Woods de Londres, en la subasta que se denominó *Fine Pictures by Old Masters*. Figuró en la página 34 del catálogo de dicha subasta en el lote 100, con el título de «*Portrait of a young lady*», *small half-length, wearing a white and yellow dress and a mantilla*, siendo considerada obra de Francisco de Goya⁴⁷. El nuevo propietario sacó a subasta la pintura poco tiempo después, el 20 de julio de 1973, asimismo como *Portrait of a young lady* y como obra de Goya, de nuevo en Christie, Manson & Woods de Londres, en la licitación *Fine Pictures by Old Masters*, en el lote 230. Fue comprado en la citada subasta por los coleccionistas Jack V. Feather (1927-2017) y su esposa Eileen Feather (1938-2017), norteamericanos de Omaha, Nebraska, pero asentados en California al poco de casarse. El retrato lo llevaron a su propiedad de Bridney Manor, en Worplesdon, Surrey (Reino Unido), cerca de Londres. Después de 1989, el retrato lo trasladaron a su mansión de Pebble Beach en California, su residencia habitual, donde permaneció hasta su muerte, que tuvo lugar con poco tiempo de diferencia: en enero de 2017 falleció Eileen Feather y en diciembre de ese mismo año Jack V. Feather. Los hijos de ambos, como herederos, sacaron la obra a la venta en Sotheby's de Nueva York en la subasta *Old Masters on line. Old masters Paintings*, que se celebró del 10 al 24 de abril de 2018, con el n.º 6 del

⁴⁶ La restauradora Laura Amorosi, con estudio de restauración en Florencia (Italia), se encargó de limpiar el retrato de *Giovane donna con mantiglia e eventaglio* y, en su detallado informe, redactado en febrero de 2025, señaló que la pintura se halla en óptimo estado de conservación.

⁴⁷ En la breve ficha de catalogación consta el retrato como obra de Francisco de Goya y Lucientes y se añade una referencia a la carta-certificación hecha en 1912 por el Dr. Wilhem von Bode, director de los Museos de Berlín, que acompañaba a dicha pintura: «Sold with a certificate from Dr. Bode, Mar. 26, 1912». De ello se deduce que en mayo de 1971 esa carta existía y acompañaba al retrato.

catálogo⁴⁸. El comprador del retrato lo vendió, poco tiempo después, a su actual propietario⁴⁹.

El *Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico*, dadas sus reducidas dimensiones, su factura abocetada y su ejecución rápida, es sin duda un estudio de retrato para una obra de mayor tamaño, muy posiblemente de medio cuerpo o de tres cuartos. Fue realizado por Goya presumiblemente en una sola sesión. No sabemos si llegó a pintar ese retrato definitivo y de mayor tamaño al que este serviría de punto de partida o modelo. De cualquier forma, se trata de una obra de gran belleza plástica, inmediatez, fuerza expresiva y maestría de ejecución, tanto en el rostro de la bella joven como en su indumentaria, plasmada de manera muy sintética.

Pertenece al grupo de retratos de damas de la aristocracia y de la burguesía representadas por Goya con una vistosa y peculiar vestimenta a la española que derivaba del traje de maja, pero más fina y elegante, que utilizaban algunas señoras de la alta sociedad madrileña en los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, y que, desde entonces, se ha venido denominando *traje elegante a la española* o *de manola*.

Al tratarse de un estudio, el *Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico* tiene un tamaño reducido y sería ejecutado por Goya en una única sesión de unas tres horas como máximo, de la misma manera que procedió con los estudios que hizo de las cabezas y bustos de los infantes de España en 1800 para el gran cuadro de *La familia de Carlos IV* (1800-1801) del Museo Nacional del Prado. Compárese este boceto con los realizados por el pintor aragonés para la *Infanta María Isabel de Borbón*, estudiado y dado a conocer por Arturo Ansón Navarro en 2024⁵⁰, o para el *Infante don Antonio de Borbón*, del Museo Nacional del Prado, entre otros. En este tipo de estudios Goya dejaba visible la preparación rojizo-anaranjada del lienzo y pintaba con leves pinceladas de tonos verdosos o azulados las zonas circundantes de la cabeza y del busto de los retratados, pues lo único que quería plasmar en tan corta sesión de trabajo eran los rasgos físicos y la expresión de los personajes, en este caso de una joven [figs. 89 y 90].

⁴⁸ Figuró en el catálogo de la subasta como *Portrait of a young lady, half-length, wearing a white and yellow dress and a mantilla*, 29'2 x 23'5 cm. Sorprendentemente, la obra compareció como pintura de *follower of Francisco José de Goya y Lucientes*. La adjudicación del retrato a un «seguidor de Goya» la realizó, presumiblemente, el gabinete de catalogación de la sala Sotheby's, sin dar argumentos científicos ni una autoría alternativa justificada. Estamos en completo desacuerdo con esta adjudicación a un autor desconocido y supuesto seguidor de Goya.

⁴⁹ Agradecemos a los investigadores italianos Alberto Marchesin y Beatrice Rosa su colaboración en la recopilación de los datos con los que hemos podido establecer la procedencia del retrato en el siglo XX, sus sucesivos poseedores y las subastas en que compareció.

⁵⁰ Véase «Portrait-sketch of the infanta Maria Isabel (1789-1848), later queen of the Two Sicilies, half-length, for de Portrait of the Family of Carlos IV» en *Old Masters Paintings* (catálogo de subasta), Dorotheum, Viena, 24-IV-2024, lote 152.



Fig. 88. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico», c. 1801-1803. Óleo sobre lienzo, 29'5 x 23'7 cm. Colección particular.



Fig. 89. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de la Infanta María Isabel de Borbón (estudio)», 1800. Óleo sobre lienzo, 71'8 x 59'1 cm. Colección particular.



Fig. 90. Detalle de la cabeza del «Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico».

El rostro de la dama está realizado con indiscutible maestría y realismo. Es una joven muy hermosa, de facciones delicadas y suaves, que aparenta tener una edad de unos dieciocho años. Goya supo captar la belleza natural de la muchacha. Quizás el estudio fuera para hacer un retrato de joven novia o de recién casada. Su mirada es serena y penetrante, con los ojos, que son muy expresivos, plasmados con viveza y transmitiendo cierta ingenuidad. Están pintados con un modo de ejecución que Goya seguía en todos sus retratos: primero pintaba el iris y la pupila; después perfilaba las pestañas superiores; a continuación, rellenaba de blanco la esclerótica del ojo, quedando algunos espacios de ella sin cubrir, viéndose la base cromática ocre; y, por último, daba el peculiar toque de luz o brillo en las pupilas. Las pestañas y los bordes de los párpados inferiores apenas los sugiere con ocre-rosáceo y suaves frotados de blanco bajo ellos, confiriendo así a la mirada viveza y expresión. Los ojos de este *Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico* están pintados como los del mencionado *Retrato de la Infanta María Isabel de Borbón*, ejecutado en mayo-junio de 1800, o los del *Retrato de María Teresa de Borbón y Ballabriga, condesa de Boadilla del Monte y futura condesa de Chinchón*, que Goya realizó a la esposa de Manuel Godoy en abril de 1800 [figs. 91 y 92].

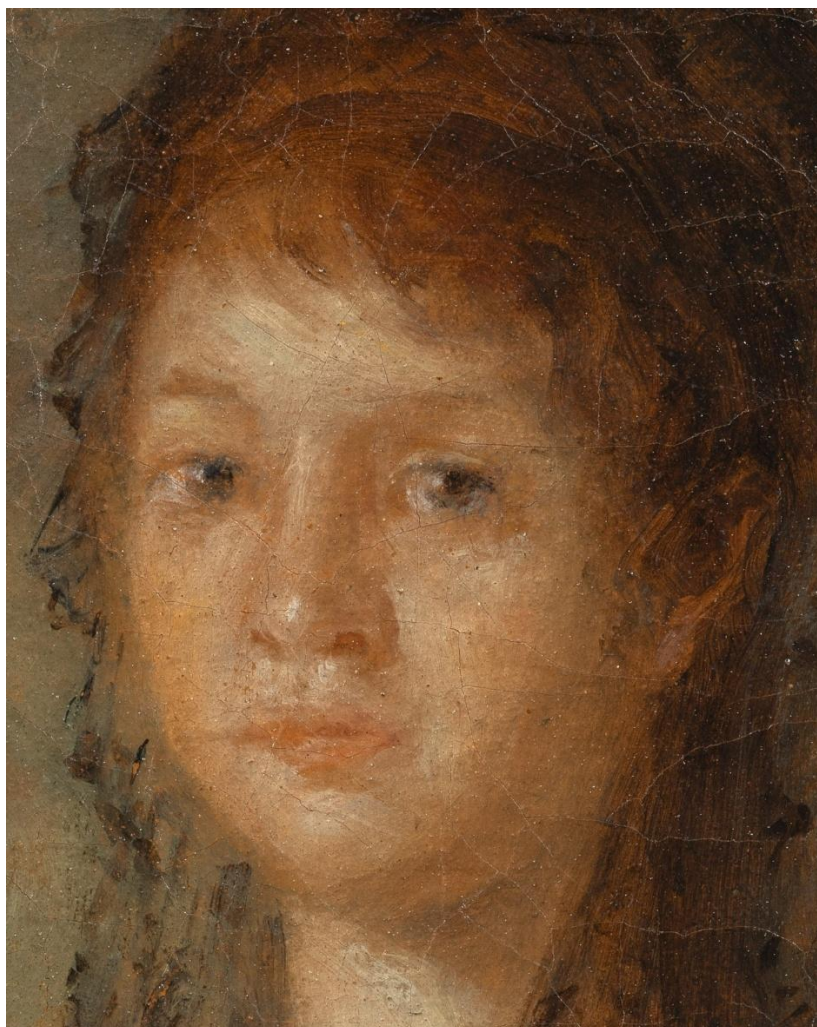


Fig. 91. Detalle del rostro del «Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico».

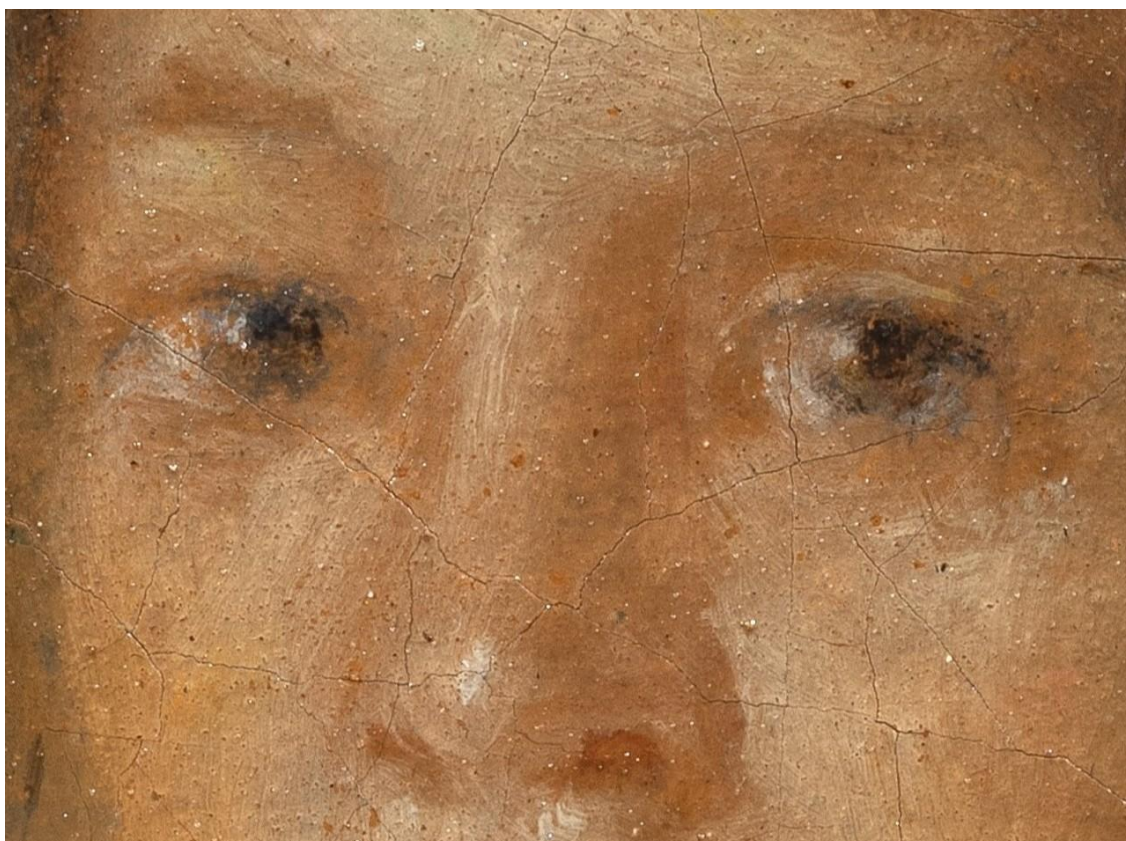


Fig. 92. Detalle de la mirada del «Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico».

Mediante pocas, sueltas y rápidas pinceladas de color superpuestas ejecutó Goya la *chemise* blanca, tipo Consulado francés, que viste la joven dama, que sobre la cabeza y los hombros lleva una finísima y delicada mantilla negra semitransparente, resuelta con trazos tremendamente sintéticos, que queda recogida bajo el pecho, y largos guantes de gamuza, apenas esbozados, que le cubren las manos y la casi totalidad de los brazos. La joven va peinada a la moda, siendo su peinado el adecuado para llevar una mantilla. Una trenza transversal y mechones que caen sobre la frente se aprecian perfectamente, mientras el resto de su cabello castaño, recogido por detrás en un moño, se transparenta bajo las ligerísimas pinceladas de la mantilla. El brazo derecho lo sugirió Goya en un magnífico escorzo, trazándolo esquemáticamente, con mínimos toques de pincel, con el puño cerrado y los dedos de la mano sujetando un abanico cerrado, indicativo de su compromiso conyugal, previo o inmediatamente posterior a su matrimonio. No se podrían haber esbozado de una forma más rápida, sintética y eficaz una mano y un abanico. Estamos ante un clarísimo distintivo de la maestría de Goya [figs. 93 y 94].

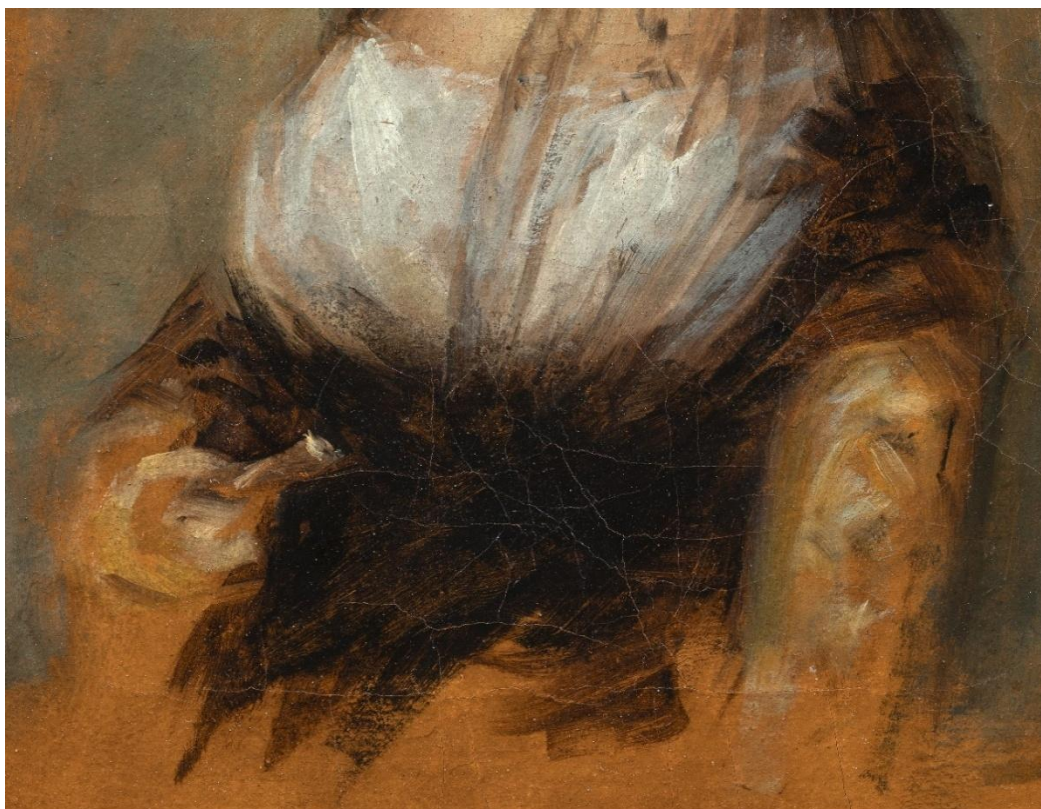


Fig. 93. Detalle del torso del «Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico».

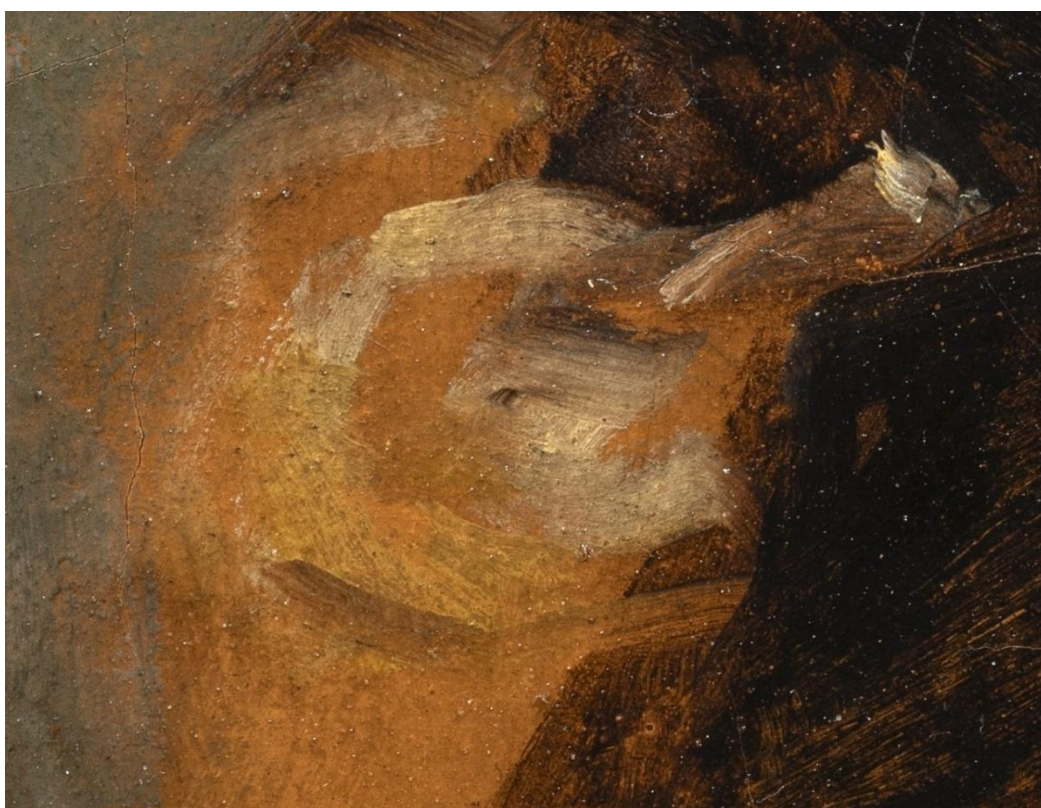


Fig. 94. Detalle de la mano derecha y del abanico cerrado, apenas esbozados, del «Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico».

La pose que adopta esta *Dama joven con mantilla negra y abanico*, de tres cuartos o de medio perfil, con el busto girado hacia su derecha y la cabeza ligeramente hacia su izquierda, sin llegar a alcanzar una posición frontal, es exactamente igual a la que utilizó Goya en su *Retrato de Joaquina Candado Ricarte*, del Museo de Bellas Artes de Valencia, fechable hacia 1802-1803, si bien este es de cuerpo entero y la dama aparece sentada sobre un gran tronco de árbol. Además, a esa semejanza hay que añadir que la indumentaria y el peinado de la joven, con un recogido de la mantilla prendido al moño posterior, resultan muy similares a los que presenta Joaquina Candado. Aunque ambas no son la misma persona, pues esta *Dama joven con mantilla negra y abanico* es una decena larga de años más joven que Joaquina Candado, las semejanzas, tanto en la postura que adoptan como en la vestimenta, nos llevan a considerar que los dos retratos fueron realizados con muy poca diferencia de tiempo [fig. 95].

A tenor de todo lo expuesto, una datación de este bellísimo retrato prácticamente desconocido en los años que van de 1801 a 1803, nos parece la más adecuada y, posiblemente, con una cierta prelación temporal respecto al *Retrato de Joaquina Candado Ricarte*.



Fig. 95. Composición comparativa, en formato de busto, del «Retrato de dama joven con mantilla negra y abanico» [izda.] y del «Retrato de Joaquina Candado Ricarte» [dcha.], ambos de Goya.

«Retrato de Isabel Lobo Velasco de Porcel» (óleo sobre lienzo, 82 x 54'6 cm), c. 1805, National Gallery, Londres⁵¹

La dama retratada, Isabel Lobo Velasco de Porcel (Ronda, Málaga, 1780 – Granada, 1842), perteneciente a la élite funcional y a la alta burguesía administrativa, había nacido en la ciudad andaluza de Ronda en 1780, siendo hija de Joaquín Lobo de Cabrilla y Bermudo (Ronda, Málaga, 1744 – ¿?), regidor perpetuo de Ronda, y de su mujer, María Mercedes Velasco Mendieta y Retana (Ronda, 1757 – ¿?). Era a su vez la segunda esposa del jurista y alto funcionario real Antonio Porcel Román (Mairena de las Alpujarras, Granada, 1755 – Madrid, 1832), caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, con el que había casado en Madrid el 6 de febrero de 1802, a la edad de 22 años, y con el que llegó a tener cuatro hijos que llegaron a la edad adulta: Rafael, María Isabel, Josefa y Fausto (Orozco Díaz, 1966: 59-70; y López Castellano, 1993: 251-276) [fig. 96].

Antonio Porcel Román, bachiller en Leyes por la Universidad de Granada (1771-1775), abogado de los Reales Consejos desde 1779, funcionario regio en la Secretaría de Gracia y Justicia de Indias, de la que llegó a ser oficial mayor, desde 1784, y perteneciente al círculo político de Gaspar Melchor de Jovellanos cuando este desempeñaba la Secretaría de Estado de Gracia y Justicia, era desde finales de 1798 secretario del Consejo y Cámara de Indias. Había accedido a tan alta responsabilidad gracias, en parte, al apoyo del político asturiano, pero también a su larga y reconocida trayectoria como alto funcionario real y a sus grandes capacidades como gestor, reconocidas por un personaje tan relevante como el todopoderoso Manuel Godoy, que las elogió en sus memorias. Destacado intelectual –entre otras cosas, era académico de número de la Real Academia Española desde 1787 con la letra Q–, era buen amigo de Jovellanos, quien sin duda le presentaría a Francisco de Goya, que llegó a trabar una estrecha relación de amistad con el matrimonio Porcel, como lo demuestra la profunda intimidad y gran espontaneidad de los retratos que les dedicó tanto a ella, hacia la primera mitad de 1805, como a él, en 1806, este último, lamentablemente destruido en 1953 en el saqueo e incendio intencionado del Jockey Club de Buenos Aires, firmado de la siguiente manera en el ángulo superior izquierdo: «D. Antonio Porcel por su amigo Goya, 1.806» (Orozco Díaz, 1966: 59-70; Girón y de las Casas, 1978: II, 91; López Castellano, 1993: 251-276; y Urquijo Goitia *apud* HH.DB-e: s. v. *Antonio Porcel Román*).

⁵¹ La bibliografía de referencia de este retrato es: Viñaza (1887: 285, n.º CIII), Lefort (1897: 67-69), Loga (1903: n.º 308), Calvert (1908: n.º 208), Beruete (1916: 190), Mayer (1924: n.º 391), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 453), Gassier y Wilson (1970: n.º 817), Gudiol (1970: n.º 509), Angelis (1974: 427), Gudiol (1980: n.º 473), Gassier (1980: n.º 409), Camón Aznar (1981: III, 154), Glendinning (1992: 138, n.º 49), Morales y Marín (1994: n.º 345) y Reuter Paredes (2001c: 262-263, n.º 70).



Fig. 96. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Isabel Lobo Velasco de Porcel», c. 1805. Óleo sobre lienzo, 82 x 54'6 cm. Londres, National Gallery.

Después de la Guerra de la Independencia, Antonio Porcel, tras haber sido diputado por Granada y miembro de la Comisión de Hacienda en las Cortes de Cádiz, sería jubilado de manera forzosa como funcionario real en 1813, a los 58 años, así como detenido en mayo de 1814 con la instauración del absolutismo fernandino, lo que no impidió que fuera un destacado liberal moderado y que llegara a ser Ministro de Ultramar y Ministro interino de Gobernación en 1820, durante los primeros meses del Trienio Liberal, siendo considerado el ministro con más «talento y mundo» del gabinete, así como Consejero de Estado entre 1821 y 1823. A finales de 1823, tras la reinstauración del absolutismo, fue depurado, por lo que decidió dictar su testamento, nombrando albacea a su propia mujer por su «notorio juicio, virtud y discreción» –algo poco habitual y que es indicativo de las grandes cualidades personales de esta–, aunque en 1828 fue recuperado para la administración fernandina como miembro y secretario de la Comisión del Código de Comercio. Tras la muerte de su esposo en Madrid a principios de enero de 1832, Isabel Lobo se retiró a Granada con sus dos hijas, habitando el magnífico carmen de Peñapartida o del Paraíso de Colón, adquirido años atrás por el matrimonio y ubicado junto a la Alhambra, al suroeste de la misma, en lo alto de un promontorio de la colina del Mauror, lugar donde murió el 22 de abril de 1842 y donde estuvieron colgados los retratos de ella y de su esposo pintados por Goya hasta 1887, en que fueron vendidos por sus descendientes (Orozco Díaz, 1966: 59-70; Girón y de las Casas, 1978: II, 91; López Castellano, 1993: 251-276; y Urquijo Goitia *apud HH.DB-e: s. v. Antonio Porcel Román*).

En su magnífico retrato, Isabel Lobo Velasco de Porcel, captada por Goya a la edad de veinticinco años, se dispone en primerísimo plano, en un interior completamente despojado de referencias arquitectónicas o de mobiliario, sobre un fondo neutro de color verdoso oscuro en suave gradación tonal, a la manera velazqueña, un recurso muy habitual en los retratos del pintor de finales del siglo XVIII y principios del XIX con el que buscaba fijar toda la atención del espectador en el personaje retratado, evitando distracciones. Se trata de un retrato de algo más de medio cuerpo en el que la dama aparece sentada sobre una banqueta o silla baja, pues no se aprecia respaldo alguno, en una posición de tres cuartos o de medio perfil hacia su izquierda con los brazos en jarras pero girando el rostro hacia el lado contrario, sin mirar al espectador, con la mirada perdida en el horizonte, con el fin de resaltar sus grandes ojos y su arrebatadora belleza por encima de su carácter psicológico, que aquí queda en un segundo plano de interés, algo semejante a lo que había hecho solo un año antes, en 1804, en el *Retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero, marquesa consorte de Villafranca y duquesa consorte de Medina Sidonia, como pintora*, cuyo rostro presenta, en su disposición y resolución plástica, notables paralelismos con el de la Porcel. De hecho, Goya quiso en este caso centrar toda la atención en la belleza natural de la retratada, que no era preciso idealizar sino potenciar de manera sutil, poniendo en valor la perfección de sus facciones a través de la pose que adopta, que resulta muy efectista y elegante y que permite mostrarla como una mujer muy segura de sí misma y orgullosa de su belleza, su inteligencia y el estatus social alcanzado, algo que Goya reflejó con gran libertad y espontaneidad, dada la

reconocida amistad que le unía al matrimonio Porcel, alejando esta pintura de lo habitual en sus retratos de encargo, más convencionales y contenidos en la pose [fig. 97].



Fig. 97. Detalle de busto del «Retrato de Isabel Lobo Velasco de Porcel».

La dama va vestida a la española, con una mantilla negra de encaje que le cae con gracia sobre los hombros y que recoge en la cabeza con un llamativo tocado formado por lazos negros dispuestos sobre el moño con el que peina su bello pelo castaño, que queda perfectamente visible, especialmente el grácil flequillo de mechones rizados que le caen sobre la frente y las sienes. Probablemente llevara una peineta baja, que no se ve, para poder mantener erguido el citado tocado. Bajo la mantilla se vislumbra un jubón o *spencer* rosáceo claro de manga larga prolongada sobre el dorso de las manos, que se combina

con un pañuelo blanco al cuello que se mete dentro del jubón para disimular sutilmente el pronunciado escote. Desde el talle se aprecia el arranque de la basquiña negra que porta, que le llegaría hasta los pies. Todos los elementos de indumentaria, especialmente la mantilla y el pañuelo, están resueltos de manera muy sintética y enérgica, casi abstracta, con pinceladas sueltas y empastadas en las que se manifiesta la mano magistral de Goya [fig. 98].

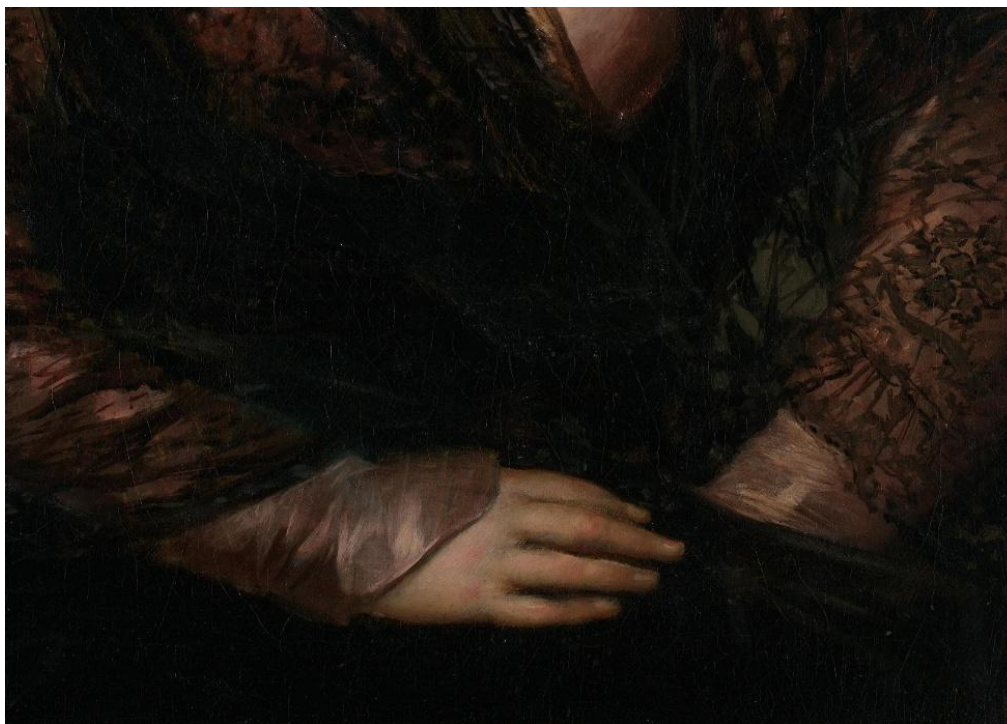


Fig. 98. Detalle de la mano derecha y de la mantilla del «Retrato de Isabel Lobo Velasco de Porcel».

El retrato destaca especialmente por la capacidad que demostró el pintor para captar magistralmente la belleza natural de la dama y la armonía de sus facciones, que puso de relieve mediante el giro lateral de la cabeza y el juego con la incidencia de la luz sobre su tez clara, ligeramente sonrosada en los pómulos, que están muy bien modelados, al igual que el resto del rostro, siguiendo sus estilemas habituales en la ejecución de rostros femeninos en los primeros años del siglo XIX. Los ojos castaños de la retratada, muy grandes y vivos, miran lateralmente, sin interpelar directamente al espectador, pero captando igualmente su atención, y están en consonancia con la nariz, muy proporcionada, casi de perfil clásico, y unos sensuales labios carnosos que esbozan una leve sonrisa. Sin duda, estamos ante uno de los rostros más hermosos pintados por Goya, que se lució especialmente en este retrato, en el que ya se atisba una novedosa actitud estética y expresiva que anticipa el romanticismo. Goya lo pintó con plena libertad, sin condicionantes previos, dada la amistad que le unía al matrimonio Porcel, que, sin duda, quedó muy satisfecho con el resultado, igual que el propio pintor, que llegó a exponer el retrato públicamente en el verano de 1805 [figs. 99 y 100].

Se trata indudablemente de uno de los mejores retratos femeninos de Goya, unánimemente tenido como tal por todos los grandes estudiosos de la obra del pintor. No obstante, de manera completamente infundada, el retrato fue retirado de la exposición celebrada entre el 7 de octubre de 2015 y el 10 de enero de 2016 en la National Gallery de Londres, *Goya. The Portraits*, comisariada por Xavier Bray con la asesoría de Juliet Wilson-Bareau, exhibiéndose, en paralelo a la citada exposición, en la sala I de dicha institución, con el siguiente título: *Goya's Portrait of Doña Isabel de Porcel: A Question of Attribution*, al ponerse en entredicho la autoría de Goya (Bray, 2015; Salomon, 2015: 865-867; y Mano Mora, 2015: 259-261). Dicho cuestionamiento carece, en nuestra opinión, de base alguna, a tenor de la soberbia calidad y de la procedencia impecable del retrato, documentado como obra indiscutible de Goya desde que se exhibiera por primera vez durante la primera quincena de agosto de 1805, al poco de ser pintado, en la exposición anual de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, como obra del pintor aragonés. Allí figuró como *Retrato de la señora esposa del Sr. D. Antonio Porcel, pintado por el mismo Sr. Goya* (Sentenach y Cabañas, 1923: 172; y Navarrete, 1999: 469).⁵² Con posterioridad permaneció en posesión de la propia retratada y de sus hijos y descendientes, la familia Porcel y Zayas de Granada, que en 1887 lo vendió al destacado rentista, bibliófilo y coleccionista de arte Isidoro Urzáiz y Garro (La Habana, 1831 – Madrid, 1894), pasando a su muerte, acaecida a principios de 1894, a su hijo Andrés Urzáiz Salazar (Madrid, 1866-1912), que lo vendió en 1896, como obra de Goya, por 405 libras esterlinas, a la National Gallery de Londres, donde todavía permanece expuesto en la sala 39, como obra del pintor aragonés (NG 1473), pero con una aclaración en su ficha que, traducida del inglés, dice lo siguiente: «A pesar de estar pintado con gran refinamiento y ser considerado durante mucho tiempo uno de los retratos más deslumbrantes de Goya, recientemente han surgido dudas sobre si realmente es obra de Goya».

Aquellos que cuestionan la autoría de Goya sin argumentos y sin alcanzar conclusiones, además de ignorar la trayectoria impecable de la pintura, no tienen en cuenta el sólido argumento de que subyacente presenta un retrato masculino de hacia mediados de la década de 1790, a todas luces obra indiscutible del pintor aragonés. Dicho retrato subyacente, fruto de haber reaprovechado Goya un lienzo suyo ya pintado, práctica que se ha demostrado muy habitual en su manera de trabajar, fue descubierto en 1980 al realizársele a la pieza un concienzudo estudio técnico que incluyó la retirada del reentelado (Wyld, 1981: 38-43), que reveló, a su vez, en el reverso del lienzo original, una inscripción manuscrita a tinta, muy significativa, con grafía, ortografía y puntuación claramente de principios del siglo XIX: «La Exm^a S^a D^a Ysabel Lobo de Porcel. / Pintado por Goya», incorporada muy probablemente en 1805 cuando el retrato se expuso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que viene a corroborar tanto la identificación de la retratada, como su autoría por parte de Goya y la trayectoria perfectamente trazada y establecida de la pintura desde su misma realización.

⁵² *Gazeta de Madrid* (Madrid, 30-VII-1805), 655-656; y ARABASF, 55-2/1, *Obras que se han presentado en las salas de la Real Academia de San Fernando en el presente año de 1805*.

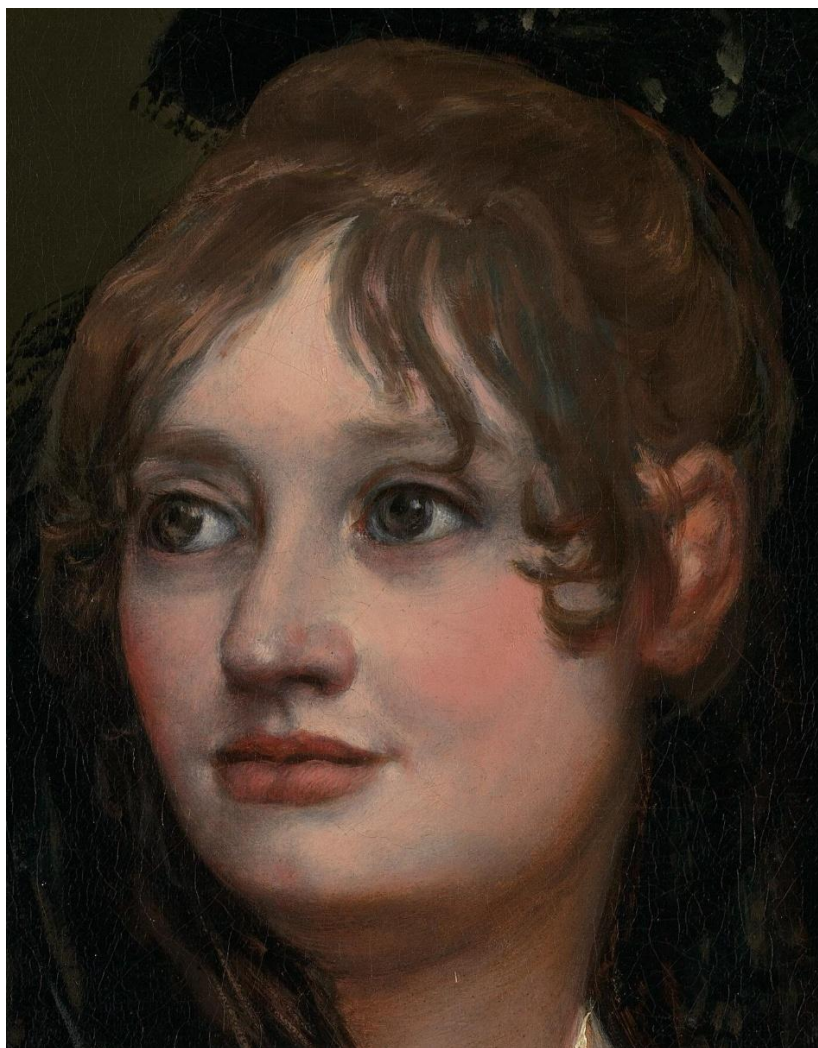


Fig. 99. Detalle del rostro del «Retrato de Isabel Lobo Velasco de Porcel».

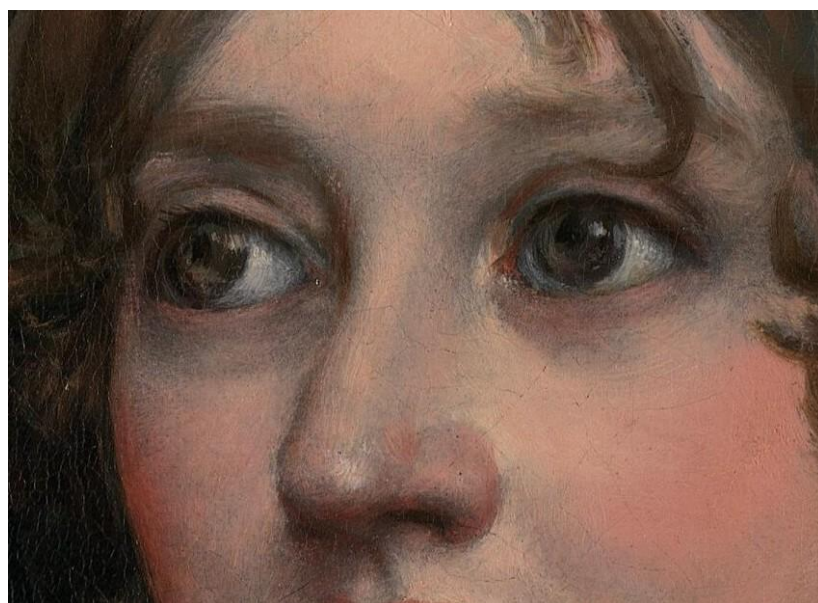


Fig. 100. Detalle de la mirada del «Retrato de Isabel Lobo Velasco de Porcel».

«Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea» (óleo sobre lienzo, 112'4 x 78'1 cm), c. 1805, *The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*⁵³

La presente pintura, obra indudable de Francisco de Goya, es el retrato de María Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea (Madrid, c. 1780/85 – ¿?) –y no Barañana, como se ha venido mencionando equivocadamente desde hace más de un siglo–, joven dama madrileña de ascendencia vasca. Era hija del matrimonio formado por Pedro Pascual Barañano y Catalina Gayoso Gómez, que se habían casado en Madrid en 1778 previa concesión de licencia regia al esposo, pues era este un alto funcionario de la Corona, en concreto, oficial de la Tesorería Mayor del Rey, aunque ejerció también como contador de las casas ducales del Infantado y de Osuna en las décadas de 1770 y 1780⁵⁴. Además, había ostentado cargos político-administrativos de responsabilidad en la villa de Madrid, dado que entre 1782 y 1790 fue reelegido anualmente alcalde del barrio madrileño de Mira el Río, perteneciente al Cuartel de San Francisco (Céspedes y Aréchaga, 2024: 100-101)⁵⁵. Durante la infancia de Narcisa Barañano, la familia Barañano residía en la calle de la Ruda, n.º 1 de Madrid, inmueble que hacía esquina con la céntrica y concurrida plazuela de la Cebada [fig. 101]⁵⁶.

Goya retrató a Narcisa Barañano siendo todavía muy joven, hacia 1805, con unos 20 o 25 años, justo antes o inmediatamente después de contraer matrimonio en Madrid con Juan Bautista de Goicoechea y Urrutia (Elorrio, Vizcaya, 1772 – Madrid, post. 1835), funcionario real de origen vizcaíno nacido el 30 de octubre de 1772 en la villa de Elorrio, de la que su familia era una de las más prominentes y acomodadas (Basterretxea Kerejeta, 2021: 2-3). En el momento de contraer matrimonio, Juan Bautista de Goicoechea ocupaba el cargo de oficial escribiente jurado primero de la Secretaría de Comercio, Moneda y Minas (Señán y Velázquez, 1808: 24). El mismo Juan Bautista Goicoechea sería retratado también por Goya, aunque unos años después que su esposa, hacia finales de 1815, cuando ocupaba el cargo de oficial séptimo n.º 1 de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de la Guerra (VV. AA., 1815: 5), con motivo, sin duda, de haber sido nombrado por el rey Fernando VII, mediante Real Decreto de 12 de septiembre de 1815, caballero pensionista de la Real Orden de Carlos III, cuya insignia o venera luce en su retrato prendida sobre el uniforme de alto funcionario real, en el que también porta cosida la placa de la misma orden (Serrano Abad *apud* HH.DB-e: s. v. *Juan Bautista Goicoechea Urrutia*). El motivo de que el matrimonio Goicoechea Barañano fuera retratado por Goya

⁵³ La bibliografía de referencia de este retrato es la siguiente: Loga (1903: n.º 227), Beruete (1916: 248), Mayer (1924: n.º 283), Desparmet Fitz-Gerald (1928-1950: n.º 368), Gassier y Wilson (1970: n.º 889), Gudiol Ricart (1970: n.º 528), Angelis (1974: 498), Gassier (1980: n.º 527), Camón Aznar (1981: III, 152) y Morales y Marín (1994: n.º 387).

⁵⁴ Archivo Histórico Nacional (AHN), FC-Mº Hacienda, 505, exp.688; Archivo Histórico de la Nobleza de Toledo (AHNOB), Osuna, CT. 305, D. 204-308 (Cartas de 1772-1773), D. 309-402 (Cartas de 1774-1780) y D. 403-424 (Cartas de 1783); y AHNOB, Osuna, CT. 150, D. 35-36 (Cartas de 1780).

⁵⁵ Con anterioridad, en 1772, Pedro Barañano ya fue alcalde del barrio de Mira el Río. A su vez, en 1782, además de ejercer de alcalde de dicho barrio, lo fue también del de La Latina en el mismo Cuartel de San Francisco.

⁵⁶ *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (Madrid, 19-XII-1786), 323.

no pudo deberse a un supuesto parentesco de dicho matrimonio con los consuegros y la nuera del pintor, Gumersinda Goicoechea Galarza (Madrid, 1788-1852), apuntado por algunos autores por la simple coincidencia del apellido –por otro lado, muy común en tierras vascas y navarras–, pues estos últimos eran oriundos de Alsasua y del valle de la Burunda, en Navarra, y Juan Bautista Goicoechea y Urrutia lo era de Elorrio, Vizcaya, territorio bastante distante.

El *Retrato de Juan Bautista de Goicoechea y Urrutia*, conservado en la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, a pesar de ser posterior al *Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea*, presenta sus mismas dimensiones, en concreto 111'5 x 80 cm, dado que fue realizado para hacer pareja con el de su esposa. Hasta el momento presente se desconocía la trayectoria de ambos retratos con anterioridad a 1900, en que fueron expuestos por primera vez en la magna exposición que se dedicó a Goya en Madrid en dicho año. Sin embargo, las investigaciones que hemos realizado nos han permitido reconstruir la propiedad de ambos retratos en el siglo XIX, reforzando de esta manera la autoría de Goya para el de Narcisa Barañano, que en las últimas décadas había llegado a ser cuestionada con escasos argumentos por algunos estudiosos, empezando por Elizabeth du Gué Trapier (1964), quien excluyó el *Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea* de su libro *Goya and his Sitters* en 1964; y siguiendo por Susan Alyson Stein (1995: 48, 57, 63, nt. 65, y 67), quien ahondó en 1995 en el cuestionamiento con argumentos absolutamente inconsistentes, entre ellos, el hecho de que no se conociera la trayectoria del cuadro con anterioridad a 1900, llegando a decir que «parece casi seguro un pastiche» y forzando al Metropolitan Museum of Art de Nueva York a catalogarlo como obra solo atribuida, sin tener en cuenta los reparos planteados a este cuestionamiento por especialistas de reconocido prestigio como Nigel Glendinning (1995: 66) o Jesusa Vega (2002: II, 264, n.º 170, y 266, n.º 171).

Por nuestra parte, hemos podido establecer que, a la muerte de ambos esposos, Narcisa Barañano y Juan Bautista de Goicoechea, mediado el siglo XIX, sus dos retratos pasaron por herencia a ser propiedad de María Xaviera de Goicoechea y Urrutia (Elorrio, Vizcaya, 1784 – Munguía, Vizcaya, 1867), hermana menor de Juan Bautista de Goicoechea, que estaba casada desde 1818 con Juan Martín de Ibargoitia Jáuregui, capitán retirado del ejército y teniente de la justicia real ordinaria de Astola, junto a Abadiano, Vizcaya. A la muerte de María Xaviera de Goicoechea el 9 de enero de 1867, la propiedad de los dos retratos de Goya pasó a su hijo y heredero Juan Gualberto Ibargoitia Goicoechea (Abadiano, Vizcaya, 1825 – Elorrio, Vizcaya, 1897), rentista, funcionario estatal y diputado en las Juntas Generales de Vizcaya, que estaba casado con Rosario de Goicoechea y Río, de la que no tuvo descendencia. Tras la muerte de Juan Gualberto Ibargoitia Goicoechea el 18 de julio de 1897, los dos retratos pasaron por herencia a su sobrino Felipe Narciso Modet e Ibargoitia (Estella, Navarra, 1859 – Madrid, c. 1913), hijo de su hermana Ignacia, destacado abogado, terrateniente y emprendedor navarro con propiedades en Vizcaya y Navarra y que vivía a caballo entre Mendavia, Elorrio y Madrid, aunque estaba domiciliado en la capital (calle de Alcalá, n.º 49), al que

había declarado su heredero único y universal (Urquijo Goitia, 1995: 253-254; y Ruiz de Azúa, 2018: 80).



Fig. 101. Francisco de Goya y Lucientes, «Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea», c. 1805. Óleo sobre lienzo, 112'4 x 78'1 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Hasta que llegaron a ser propiedad de Felipe Modet e Ibargoitia, que estaba casado con Juliana Ortueta y Garay, los retratos de Narcisa Barañano y Juan Bautista de Goicoechea eran completamente desconocidos para los estudiosos y el gran público, pues habían permanecido en las casas familiares de los Goicoechea en Vizcaya y no habían sido expuestos nunca, lo que descarta la posibilidad de que el retrato de Narcisa Barañano fuera un pastiche decimonónico como algunos estudiosos como Susan Alyson Stein (1995: 63, nt. 65) han llegado a sostener con absoluta ligereza. Ambos retratos se dieron a conocer por primera vez cuando Felipe Modet los prestó para ser expuestos en la magna exposición dedicada a Goya en Madrid en mayo de 1900, organizada por el Ministerio de Instrucción Pública, en la que concurrieron con los números 170, el de ella, y 171, el de él (Vega González, 2002: II, 264, n.º 170, y 266, n.º 171). Al poco tiempo de exponerse, hacia 1900-1903, ambas pinturas fueron adquiridas por el célebre y veteranísimo marchante de arte parisino Paul-Durand Ruel (París, 1831-1922), que las trasladó a su prestigiosa galería de París con la intención de venderlas a algún coleccionista importante. A partir de entonces, al ser adquiridos por coleccionistas distintos, los destinos de ambos retratos se separaron. Así, el *Retrato de Juan Bautista de Goicoechea* acabó en la colección del barón Mór Lipót Herzog (Budapest, 1869-1934), destacado coleccionista de arte, banquero y terrateniente judío húngaro afincado en Budapest, para pasar a formar parte, tras la II Guerra Mundial, de la colección de la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, en la entonces República Federal Alemana, donde permanece en la actualidad, siendo sorprendentemente poco conocido y divulgado a pesar de su gran calidad. Por su parte, el *Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea* fue vendido en 1903 por Durand-Ruel a los destacados coleccionistas norteamericanos Henry Osborne Havemeyer (Nueva York, 1847-1907), adinerado industrial azucarero de Nueva York, y su esposa Louisine Waldron Elder Havemeyer (Nueva York, 1855-1929). A la muerte de esta en 1929 el retrato pasó, por legado testamentario, junto a otras muchas pinturas de grandes artistas, a engrosar la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, donde sigue (Mayer, 1924: 191, n.º 282 y 283)⁵⁷.

El *Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea* nos muestra a la retratada, casi de cuerpo entero, sentada sobre una silla clasicista de estructura de madera con respaldo de perfil recto acolchado y tapizado en seda amarilla adamascada con motivos florales, que se dispone en diagonal hacia el fondo sugiriendo profundidad espacial. El marco de la escena es un interior muy sobrio y despojado, sugerido mediante un simple fondo neutro de color ocre verdoso en gradación tonal a la manera velazqueña, muy típico de los retratos goyescos de finales del siglo XVIII y principios del XIX, que permite concentrar toda la atención en la retratada. La dama, elegantemente ataviada con un vestido negro a la española, se presenta de tres cuartos o de medio perfil, con la silla y su propio cuerpo dispuestos en diagonal hacia su derecha, pero con la mirada dirigida hacia el espectador, lo que permite romper con eficacia la habitual rigidez de este tipo de retratos y destacar la elegante prestancia de la retratada, que se presenta refinadamente

⁵⁷ Los datos de las trayectorias de los dos retratos a lo largo del siglo XX proceden de August L. Mayer y de la ficha online del *Retrato de Narcisa Barañano* del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

erguida, alineada con el eje del encuadre, en una pose ya neoclásica, y que destaca por su serena belleza y su notable apostura, propia de una joven que se siente satisfecha de su matrimonio y de su recién estrenada posición social [fig. 102].



Fig. 102. Detalle de busto del «Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea».

El vestido negro que porta Narcisa Barañano se compone de una basquiña de raso negro, una sobrefalda de muselina o gasa con lunares negros, un jubón también negro y una vistosa mantilla negra de encaje, de grandes dimensiones, que le cubre parcialmente la cabeza y le cae sobre los hombros y la espalda, cruzándose sobre el pecho y cayendo sobre los laterales de la basquiña. Debajo del jubón y de la mantilla se aprecian las mangas blancas salientes de la camisa. El vestido se completa en la zona del busto con un fichú o pañuelo de cuello de gasa blanca con pequeños lunares que ciñe el escote y realza el cuello y que presenta prendida una rosa natural de color rosáceo con pequeñas hojas verdes. Sobre la cabeza destaca una gran caramba doble de seda, pues está realizada con dos cintas plegadas, una azul en el exterior y otra negra en el interior, que simulan de manera efectista una gran flor abierta. Dicha caramba permite fijar la mantilla al recogido del pelo, que destaca por su abundancia, su color castaño y su pretendido desorden, convirtiéndose en un auténtico tocado de gran aparato, al sumarse visualmente el encaje de la mantilla como fondo y enmarque de gran efectismo. Esta manera efectista de resolver el peinado a la española, con recogido, mantilla y caramba o lazo, recuerda a la que Goya plasmó en un retrato algo anterior ya analizado: el *Retrato de dama joven con vestido rosa y mantilla negra* (c. 1797-1798) [fig. 103].



Fig. 103. Detalle de la «caramba» del «Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea».

La pose se completa con las dos manos cruzadas sobre el regazo, sujetando con gracilidad la derecha, que se dispone magistralmente en escorzo encima de la izquierda, un abanico negro cerrado, alusivo al compromiso conyugal de la retratada. La mano izquierda, magníficamente modelada con la típica pincelada suelta de Goya, se dispone apoyada sobre el vestido, destacando en ella, en su dedo meñique, un gran anillo rectangular de oro con brillantes que presenta también una vistosa piedra azul rectangular biselada, posiblemente de lapislázuli, con el nombre del pintor, a modo de firma, punteado como si estuviera escrito con brillantes a juego con los del borde. Una firma esta, que consideramos autógrafa, similar a la empleada por el propio Goya en el *Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, con basquiña y mantilla negras*, donde también recurrió a un anillo como base de la firma.

La magistral mano de Goya se distingue perfectamente en diferentes elementos del retrato. Así, el rostro destaca por su modelado muy conseguido y la capacidad de captar el carácter apacible y sereno de la joven, así como su satisfacción por su situación personal y por el propio hecho de ser retratada por el primer pintor de cámara y el mejor retratista de la Corte. Sin duda, la joven quedaría muy contenta del resultado. Obviamente, se trata de un retrato de encargo, de alguien que no formaba parte del círculo íntimo del pintor, y en el que, por tanto, primó la necesidad de cumplir unas expectativas de representatividad que lo alejan de otros retratos más introspectivos y psicológicos. También se aprecia la mano singular del pintor en la resolución abocetada, pero muy lograda en sus calidades matéricas y en sus efectos lumínicos, de las diferentes prendas de vestir y sus adornos, especialmente en los encajes de la mantilla, resueltos de una manera muy sintética con pequeñas pinceladas nerviosas y empastadas y leves frotados [fig. 104].

Pero, si algo destaca especialmente por su magistral ejecución, esas son las manos, inconfundiblemente goyescas en su modelado abocetado, pero a la vez preciso y matizado en su gradación tonal encarnada y en su peculiar sombreado en los intersticios de los dedos. Estas manos guardan precisamente una estrecha relación, en su ejecución, con aquellas que Goya reflejó en tres retratos especialmente emparentados con este en cuanto a concepto general, esquema compositivo y resolución plástica: el *Retrato de Teresa Luisa de Sureda*, datable hacia 1803-1804, y la pareja formada por el *Retrato de Leonor de Valdés-Sorribas García de Barruso* y el *Retrato de María Vicenta Barruso y Valdés-Sorribas*, ambos fechados en 1805, una datación esta última muy próxima, a nuestro juicio, a la que debe concederse al retrato que nos ocupa, que situamos precisamente hacia 1805, tanto por la indumentaria y el mobiliario que se reflejan en el mismo, como por la manera de estar ejecutado, propia de los retratos goyescos inmediatamente anteriores a la Guerra de la Independencia. Una cronología posterior a 1808 no nos parece factible atendiendo no solo a cuestiones plásticas, sino también a las circunstancias bélicas, pues el matrimonio Goicoechea tuvo que marchar hacia Andalucía el 1 de diciembre de 1808, siguiendo a la Junta Central Suprema y Gubernativa del Reino, huyendo de los ejércitos de Napoleón, que habían derrotado a las tropas españolas en la Batalla de Somosierra el

31 de noviembre de 1808 (Serrano Abad *apud HH.DB-e: s. v. Juan Bautista Goicoechea Urrutia*) [fig. 105].



Fig. 104. Detalle del rostro del «Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea».

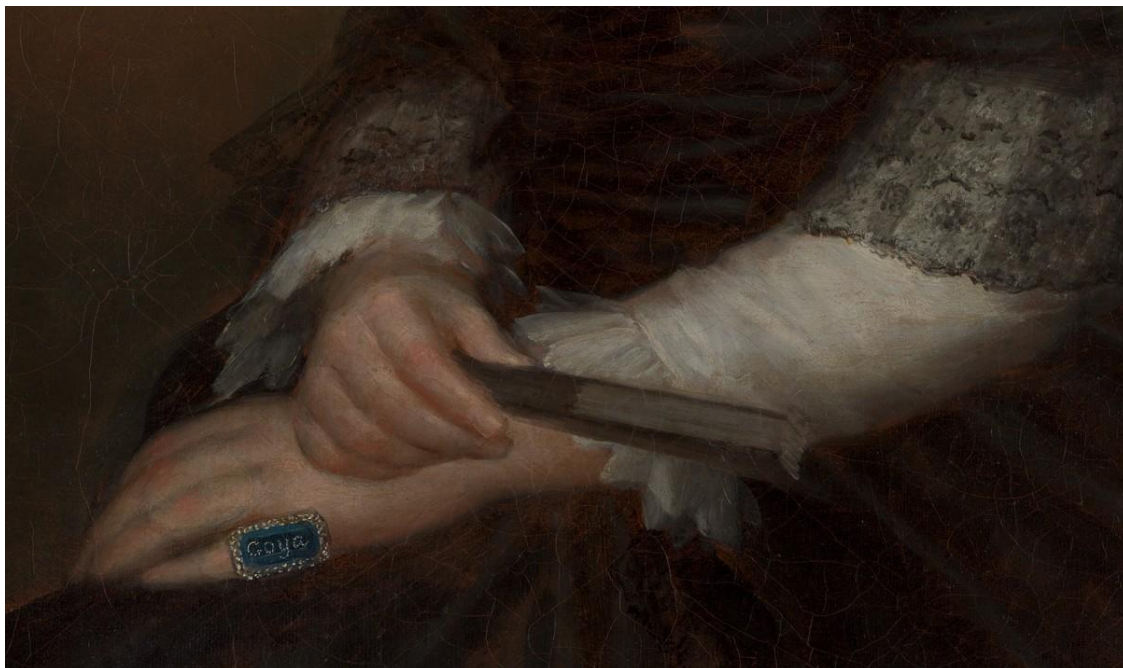


Fig. 105. Detalle de las manos del «Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea».

Por todo ello, resulta sorprendente que algunos autores hayan podido llegar a poner en duda la autoría de Goya para este magnífico *Retrato de Narcisa Barañano Gayoso de Goicoechea*, recurriendo a visiones tópicas y a argumentos poco consistentes, sin proponer además una autoría alternativa, algo, por otro lado, muy difícil, dada la indiscutible calidad de la obra, que habla por sí misma, especialmente tras su limpieza y restauración, que ha puesto de manifiesto su indudable carácter original, ya apreciable en la primigenia fotografía de 1900, y que hemos podido corroborar, además, con la confirmación de la identificación tradicional de la retratada y la reconstrucción de la trayectoria de la obra desde su ejecución hasta la actualidad.

7. A MODO DE EPÍLOGO

Como se ha podido constatar a lo largo de este estudio de la retratística femenina de Francisco de Goya de las décadas de la Ilustración que aquí concluye, el artista aragonés llegó a convertirse en el pintor que mejor supo retratar a la mujer en la España ilustrada y, probablemente, también en la Europa de la época en su conjunto. Sus retratos femeninos de esta etapa, como se ha podido comprobar, resultan sumamente directos, espontáneos y naturales, capaces de reflejar la personalidad y la fisionomía de las retratadas, además de la moda y sus gustos en el vestir, haciendo uso de una técnica muy personal y moderna por su inigualable soltura de pincelada, su excepcional modelado, su riqueza y fuerza cromáticas, y sus magistrales efectos lumínicos y de calidades matéricas en telas, muebles y joyas.

Lamentablemente, esa brillante trayectoria retratística se vería gravemente afectada por el estallido y desarrollo de la Guerra de la Independencia (1808-1814) y de la

subsiguiente ocupación francesa de la mayor parte de la España peninsular, unas circunstancias que acabaron determinando una obligada adaptación de la faceta de Goya como retratista a la nueva realidad. De hecho, al dejar de cobrar su sueldo de primer pintor de cámara, durante esos años difíciles solo realizó, para sobrevivir, algunos retratos de familiares y amigos, de políticos y altos funcionarios afrancesados colaboradores del nuevo régimen de ocupación, y de militares franceses de alta graduación que podían permitírselos. Una rara excepción fueron los tres retratos que le hizo a lord Wellington en el breve periodo de 1812 en que Madrid fue liberada por las tropas angloespañolas.

Tras el fin de la contienda, la vuelta al trono de Fernando VII y la instauración del absolutismo, la situación profesional de Goya ya no volvería a ser la misma que tenía en 1808, especialmente en el campo del retrato. Por un lado, muchos de sus clientes potenciales en dicho ámbito habían fallecido, se habían exiliado por afrancesados o habían sido represaliados por liberales. Otros muchos, especialmente los aristócratas, habían padecido graves quebrantos económicos, por lo que dejaron de lado los encargos artísticos durante una buena temporada. A todo ello habría que añadir que el nuevo monarca decidió no contar con él para sus retratos oficiales y de la familia real, prefiriendo los servicios de un nuevo artista emergente: Vicente López Portaña (Valencia, 1772 – Madrid, 1850). El aragonés solo pintaría, justo después de la guerra, un puñado de retratos del rey, pero todos ellos por encargo de instituciones ajenas a la decisión real.

En adelante, especialmente a partir de 1816, tras el fin de los encargos oficiales postbélicos y con 70 años recién cumplidos, una edad muy respetable para la época, la labor de Goya como retratista disminuyó ostensiblemente y se transformó, perdiendo peso relativo dentro de su actividad artística, lo que le permitió centrarse en cuestiones como preparar la serie de grabados conocidos como los *Disparates*, asumir algunos encargos religiosos de gran formato, realizar obras pictóricas para sí mismo (*Pinturas Negras...*), dibujar e, incluso, explorar nuevas técnicas como la litografía, todo ello en una convulsa España en grave crisis que le acabó abocando al exilio voluntario en Burdeos a partir de 1824. De hecho, en sus años finales de vida, Goya se vio obligado a adaptar su retratística a las nuevas circunstancias sociales, políticas y económicas, muy difíciles y poco propicias. Sus creaciones en este ámbito pasaron a ser más modestas en ambición y en despliegue de medios: de unos formatos más pequeños, de una gran sobriedad y contención, de un colorido muy limitado –con predominio de negros, grises y pardos–, y con una clara y progresiva acentuación del proceso sintetizador y de simplificación técnica que ya había iniciado en las décadas anteriores. Además, la mujer tendría cada vez una menor presencia en su retratística. Así, de la cincuentena de retratos que realizó entre el estallido bélico de 1808 y su fallecimiento en 1828, solo alrededor de trece correspondieron a mujeres, en su mayoría burguesas –hizo solo tres de aristócratas–. Prácticamente la totalidad de esos retratos femeninos fueron ya de busto o de medio cuerpo, sin muebles ni complementos ambientales, desarrollándose en interiores sin definir espacialmente. Habían perdido su función decorativa y reflejaban ya la nueva mentalidad burguesa emergente que acabaría dominando el arte decimonónico que estaba por venir y del que Goya fue precursor en muchos aspectos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁGUEDA VILLAR, Mercedes (2001): *«La Tirana» de Francisco de Goya*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Ediciones El Viso.
- ANGELIS, Rita de (1974): *L'opera pittorica completa di Francisco de Goya*, Milano, Rizzoli (ed. en español, Barcelona, Noguer, 1975).
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (1995): *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Colección «Mariano de Pano y Ruata», n.º 10.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (2012): *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Colección «Mariano de Pano y Ruata», n.º 29.
- AZCUÉNAGA VIerna, Juan (2009-2010): «Ferias y exposiciones de ganado en Cantabria en la primera mitad del siglo XIX (primera parte)», *Anales del Instituto de Estudios Agropecuarios*, XIX, 15-178.
- BASTERRETXEA KEREJETA, Igor (2021): «Los hermanos Goikoetxea Urrutia. El cenit de una familia *elorrriarra* entre los siglos XVIII y XIX», *Muga Kultura*, s. n., 1-6.
- BATICLE, Jeannine (1977): «Le portrait de la marquise de Santa Cruz par Goya», *Revue du Louvre*, 3, 153-163.
- BATICLE, Jeannine (1992): *Goya*, Paris, Fayard (ed. en español, Madrid, Crítica, 1995).
- BERUETE Y MORET, Aureliano de (1916): *Goya, pintor de retratos*, Madrid, Blass y Cía.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (1998): *Mujeres e Ilustración: la construcción de la feminidad en la Ilustración española*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (2003): «Representaciones y prácticas de vida. Las mujeres en España a finales del siglo XVIII», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 11, 3-34.
- BRAY, Xavier (comis.; 2015): *Goya. The Portraits*, London, National Gallery Company.
- CALVERT, Albert F. (1908): *Goya. An Account of His Life and Works*, London, John Lane.
- CALVO SERRALLER, Francisco (comis.; 2001): *Goya. La imagen de la mujer*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado.
- CAMÓN AZNAR, José (1980-1982): *Francisco de Goya* (4 vols.), Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- CAMPOS DÍEZ, María Soledad (2014): «La Junta de Damas de Honor y Mérito. Su vinculación con la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País», *Anuario de historia del derecho español*, 84, 621-645.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel (ed.; 1981): *Diplomatario de Francisco de Goya*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María (2006): «Las mujeres de la Matritense: un ejemplo de asociacionismo ilustrado», *Asparkia*, 17, 19-38.
- CEBALLOS-ESCALERA GILA, Alfonso de (1998): *La Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa*, Madrid, Palafox y Pezuela y Real Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País.

- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (1996): «Retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero, marquesa de Villafranca» en *Realidad e imagen. Goya, 1746-1828*, Zaragoza, Electa y Gobierno de Aragón, 146-147.
- CÉSPEDES Y ARÉCHAGA, Valentín de (2024): «Alcaldes de barrio de Madrid en el periodo de 1772 a 1799», *Estudios Nobiliarios y Emblemáticos de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 4, 75-141.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1897): *María del Rosario Fernández, La Tirana, primera dama de los Teatros de la Corte*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- CHASTEL-ROUSSEAU, Charlotte, Véronique GERARD POWELL y Laetitia PEREZ (2022): «Goya au Louvre, la formation de la collection des peintures», *Technè*, 53, 46-57.
- DEMERSON, Paula de (1971): «Catálogo de las Socias de honor y mérito de la Junta de Damas Matritense (1787-1811)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 7, 269-274.
- DESPARMET FITZ-GERALD, Xavier (1928-1950): *L'oeuvre peint de Goya* (4 vols.), Paris, F. de Nobeles.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis (2008): «La marquesa de Santa Cruz» en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 206-208, n.º 37.
- EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín (1959 [1928]): *La duquesa de Alba y Goya, estudio biográfico y artístico*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Blass.
- GALLEGO, Javier (2018): «María Vicenta Barruso Valdés: la única talaverana retratada por Goya», *La Voz del Tajo*, 19-03-2018 [en línea]: <https://www.lavozdeltajo.com/noticia/30865/nuestra-gente/maria-vicenta-barruso-valdes-la-unica-talaverana-retratada-por-goya.html> (consulta: 11/07/2025).
- GARCÍA CUETO, David (2016): «Retratos y retratistas de Mariana Waldstein, IX marquesa consorte de Santa Cruz», *Goya*, 355, 140-159.
- GASSIER, Pierre (1980): *Goya*, Milano, Rizzoli (ed. en español, Barcelona, Noguer, 1981, 2 vols.).
- GASSIER, Pierre (1984): *Goya, testigo de su tiempo*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia y Banco Zaragozano.
- GASSIER, Pierre y Juliet WILSON (1970): *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, Fribourg, Office du Livre (ed. en inglés, New York, Reynal & Co. y William Morrow & Co., y London, Thames and Hudson, 1971; ed. en español, Barcelona, Juventud, 1974).
- GIRÓN Y DE LAS CASAS, Pedro Agustín (1978): *Recuerdos (1778-1837)*, Pamplona, EUNSA.
- GLENDINNING, Nigel (1995): «Goya at the Metropolitan», *Apollo*, 142, 66.
- GLENDINNING, Nigel (2004): «Goya y el retrato español del siglo XVIII» en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 230-249 y 361-364, n.º 62 y 64.
- GLENDINNING, Nigel (comis.; 1992): *Goya. La década de los Caprichos: retratos, 1792-1804*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Banco Central-Hispano.

- GONZÁLEZ SANTOS, Javier (2020): «Ampliaciones a la vida y precisiones a la iconografía de Juan Agustín Ceán Bermúdez» en *Ceán Bermúdez y la historiografía de las bellas artes*, Gijón, Ediciones Trea, 17-47.
- GUDIOL RICART, José (1970): *Goya, 1746-1828. Biografía, análisis crítico y catálogo de pinturas* (4 vols.), Barcelona, Polígrafa (ed. en francés, Paris, Ed. Weber, 1970; ed. en inglés, New York, Tudor Publishing Company, 1971).
- GUDIOL RICART, José (1980): *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas* (2 vols.), Barcelona, Polígrafa.
- GUDIOL RICART, José (2008 [1984]): *Goya*, Barcelona, Polígrafa.
- GUÉ TRAPIER, Elisabeth du (1964): *Goya and his Sitters. A Study of his Style as a Portratist*, New York, The Hispanic Society of America.
- HH.DB-e = REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Historia Hispánica. Diccionario biográfico electrónico* [en línea]: <https://historia-hispanica.rah.es/> (consulta: hasta el 01/09/2025).
- JAFFE, Catherine M. y Elisa MARTÍN-VALDEPEÑAS YAGÜE (2022): «Enlightenment utility and femenine community: The Junta de Damas de Honor y Mérito of The Real Sociedad Económica Matritense», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 45 (2), 191-214.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (comis.; 1983): *Goya en las colecciones madrileñas*, Madrid, Museo del Prado y Fundación Amigos del Museo del Prado.
- LEFORT, Paul (1897): «Un portrait de femme par Goya à la National Gallery», *Gazette des beaux-arts*, XVII, 67-69.
- LEIRA SÁNCHEZ, Amelia (1993): «El vestido femenino y el Despotismo Ilustrado: el proyecto de un traje nacional» en *Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos y Museo Nacional del Pueblo Español, 237-241.
- LEIRA SÁNCHEZ, Amelia (1997): «El vestido en tiempos de Goya», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 4, 157-188.
- LEIRA SÁNCHEZ, Amelia (2003): «El vestido y la moda en tiempos de Goya» en *Textil e indumentaria: materias, técnica y evolución*, Madrid, Grupo Español del IIC, 205-219.
- LEIRA SÁNCHEZ, Amelia (2007): «La moda en España durante el siglo XVIII», *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, 0, 87-94.
- LEIRA SÁNCHEZ, Amelia (2008): «La moda española en 1808» en *España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos* (3 vols.), Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, vol. II, 214-228.
- LEIRA SÁNCHEZ, Amelia (2021): «Vestido vaquero a la inglesa, modelo del mes de diciembre de 2008» en *Una mirada a la exposición a través de Modelos del Mes*, Madrid, Museo del Traje y Ministerio de Cultura y Deporte, 254-266.
- LOGA, Valerian von (1903): *Francisco de Goya*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

- LÓPEZ CASTELLANO, Fernando (1993): «Antonio Porcel, un representante del liberalismo granadino en las Cortes de Cádiz», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 7, 251-276.
- LUNA FERNÁNDEZ, Juan José (1995): *Goya en las colecciones españolas*, Madrid, BBVA.
- LUNA FERNÁNDEZ, Juan José (1996): «La Condesa de Chinchón» en *Goya*, 250 Aniversario, Madrid, Museo Nacional del Prado, 380-381, n.º 104.
- LUNA FERNÁNDEZ, Juan José (2008): «María del Rosario Fernández, La Tirana» en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 178-179, n.º 26.
- LUNA FERNÁNDEZ, Juan José y Margarita MORENO DE LAS HERAS (1996): *Goya*, 250 Aniversario, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- MANO MORA, José Manuel de la (2015): «Goya. The Portraits, National Gallery, Londres, comisario Xavier Bray, 7 de octubre de 2015-10 de enero de 2016. Luces de la exposición», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27, 259-261.
- MARCH, José María (1961): «Los Duques de Alba, Marqueses de Villafranca, Don José Álvarez de Toledo y Doña María Teresa Cayetana de Silva, Señores de Palau, vistos desde Barcelona, 1775-1802», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXLIX, 153-243.
- MATHEROW, Laurent (1958): *Goya*, París, Schulz et Thuillier.
- MATILLA TASCÓN, Antonio (1978): «La familia de Goya en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid», *Villa de Madrid*, 59, 29-38.
- MAYER, August L. (1923): *Francisco de Goya*, München, Bruckmann (ed. en español, Barcelona, Labor, 1925).
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (1986): «Noticias del Prado: el retrato de la Marquesa de Santa Cruz en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, VII, 19, 61-66.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (1988): «Condesa de Chinchón» en *Goya, el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 252-254.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (2006): «Tadea Arias de Enríquez (h. 1789)» en *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 178-179, n.º 60.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (2008a): «La condesa de Chinchón» en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 188-190, n.º 29.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (2008b): «La marquesa de Villafranca» en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 204-205, n.º 36.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (dir. ctf.; 2000): *Goya y la pintura española del siglo XVIII. Guía Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. y Gudrun MAURER (2008): «Leonora Antonia Valdés de Barruso / María Vicenta Barruso y Valdés» en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 210-212, n.º 39 y n.º 40.
- MOLAS RIBALTA, Pere (2000-2001): «Las primeras Damas de la Orden de María Luisa», *Trocadero*, 12-13, 265-275.

- MORALES Y MARÍN, José Luis (1984): *Goya. Catálogo de la pintura*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.
- NYERGES, Eva (2008): «Manuela de Camas» en *Spanish Paintings. The Collections of the Museum of Fine Arts, Budapest*, Budapest, Museum of Fine Arts of Budapest, 194-195, n.º 90.
- ORIHUELA, David (2023): «Leonora y Vicenta, las langreanas de los 15 millones de euros que pintó Goya», *La Nueva España*, 5-02-2023 [en línea]: <https://www.lne.es/cuencas/2023/02/05/leonora-vicenta-langreanas-15-millones-82500262.html> (consulta: 13/08/2025).
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1966): «Evocación de dos obras de Goya en un carmen de la Alhambra», *Cuadernos de La Alhambra*, 2 (2), 59-70.
- ORTEGA VIDAL, Javier, José Luis SANCHO GASPAS y Francisco Javier MARÍN PERELLÓN (2018): «Corpus de dibujos de Ventura Rodríguez» en *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 92-539.
- ORTIZ CRUZ, Demelsa (2025): «Aproximación lingüística a la correspondencia femenina aragonesa del siglo XVIII: el caso de Francisca Ric y Pueyo (1746-1819)» en Sonia Almau Almau, Javier Martínez Molina y Demelsa Ortiz Cruz, *Letradas: lengua y contexto histórico-artístico en femenino*, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 285-310.
- PARRÓN SALAS, Carmen (1998): «La implantación de la Compañía de Filipinas en el interior y la periferia peninsular (1785-1800)» en *VII Congreso Internacional de Historia de América* (3 vols.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Asociación Española de Americanistas y Ministerio de Educación y Cultura, vol. 3, 1691-1722.
- PEREYRA GÓMEZ, Carlos (1935): *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy*, Madrid, M. Aguilar.
- PÉREZ GRACIA, César (2011): «La maja del Jiloca en Budapest y Dublín», *Heraldo de Aragón*, 15-01-2011 [en línea]: <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2011/01/16/la-maja-del-jiloca-budapest-dublin-121786-1361024.html> (consulta: 4/0/2025).
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y Eleanor A. SAYRE (dirs.; 1988): *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (ed.; 2004): *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- QUADRA SALCEDO, Fernando de la (1936): *Los Goyas inéditos de Vizcaya*, Bilbao, Imprenta de Luciano Celorrio.
- RAMÓN JARNE, Ricardo (1992): «Doña María Teresa de Vallabriga. La Infanta de Zaragoza», en *Goya*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 50-51, n.º 11.
- REUTER PAREDES, Anna (2001a): «La Marquesa de Villafranca, pintando a su marido» en *Goya. La imagen de la mujer*, Madrid, Museo Nacional del Prado y Fundación Amigos del Museo del Prado, 258-259, n.º 68.

- REUTER PAREDES, Anna (2001b): «La Marquesa de Santa Cruz» en *Goya. La imagen de la mujer*, Madrid, Museo Nacional del Prado y Fundación Amigos del Museo del Prado, 192-193, n.º 37.
- REUTER PAREDES, Anna (2001c): «Doña Isabel de Porcel» en *Goya. La imagen de la mujer*, Madrid, Museo Nacional del Prado y Fundación Amigos del Museo del Prado, 262-263, n.º 70.
- RODRÍGUEZ VIVES, Conxa (2015): «Un cuadro de Goya entre los zapatos de Imelda Marcos», *El Mundo*, 27-04-2015 [en línea]: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/27/553de8dcca47417b498b456e.html> (consulta: 6/06/2025).
- ROSILLO FAIRÉN, Bárbara (2019): «Tejidos y modas en la indumentaria del siglo XVIII», *Datatèxtil*, 39, 1-19.
- RUIZ DE AZÚA Y MARTÍNEZ DE EZQUERECOA, Estíbaliz (2018): *La congregación de San Ignacio. El asociacionismo vasco en Madrid en el umbral del siglo XX*, Vitoria-Gasteiz, Presidencia del Gobierno Vasco.
- RUIZ GARCÍA, Purificación (2014): «Tadea Arias de Enríquez, una superviviente del siglo XVIII», *Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 13, 49-54.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia (comis. y ed.; 2006): *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- SALAS BOSCH, Xavier de (1980): *Goya*, Barcelona, Compañía Internacional Editora.
- SALOMON, Xavier F. (2015): «Goya portraits: London», *The Burlington Magazine*, 157, 1353, 865-867.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1946): «Como vivía Goya», *Archivo Español de Arte*, 19, 74, 73-109.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1951): *Vida y obras de Goya*, Madrid, Editorial Peninsular.
- SÁNCHEZ PASCUAL, Pablo (2020): «Oligarquías y gobierno municipal en las villas de Llanes, Villaviciosa y Lueña (Asturias) a finales del Antiguo Régimen», *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 46, 271-297.
- SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso (1923): «Fondo selecto del Archivo de la Academia de San Fernando: Goya académico», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68, 168-174.
- SEÑÁN Y VELÁZQUEZ, José (1808): *Guía o estado general de la Real Hacienda de España. Año de 1808*, Madrid, Imprenta de Vega y Cía.
- SERRANO ABAD, Susana y Mikel URIZAR (2019): «Antonio Adán de Yarza Tavira (1761-1835)» en *Los Goyas de Zubieta. Retratos de la familia Adán de Yarza*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 66-79.
- SORANDO MUZÁS, Luis (s. f.): «La Infantería de Línea Española en 1808», *Asociación Napoleónica Española* [en línea]: <https://www.asocne.com/single-post/la-infanter%C3%ADa-de-l%C3%ADnea-espa%C3%B1ola-en-1808> (consulta: 15/09/2025).

- STEIN, Susan Alyson (1995): «Goya in The Metropolitan: A History of the Collection», en *Goya in The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 34-63.
- TOMLINSON, Janis (1994): *Francisco de Goyas y Lucientes, 1746-1828*, London, Phaidon Press.
- URQUIJO GOITIA, José Ramón (1995): «58. Ibargoitia Goicoechea, Juan Gualberto» en *Diccionario biográfico de los Diputados Generales, Burócratas y Patricios de Bizkaia (1800-1876)*, Bilbao, Juntas Generales de Vizcaya, 253-254.
- VEGA GONZÁLEZ, Jesusa (ed.; 2002): *Goya 1900. Catálogo ilustrado* (2 vols.), Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VIÑAZA, Conde de la (Cipriano Muñoz y Manzano) (1887): *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández.
- VV. AA. (1815): *Estado Militar de España. Año de 1815*, Madrid, Imprenta Real.
- WILSON-BAREAU, Juliet y Xavier BRAY (2019): «Tres retratos redescubiertos de Francisco de Goya y Lucientes» en *Los Goyas de Zubieta. Retratos de la familia Adán de Yarza*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 10-33.
- WRIGHT, Christopher (1974): *A Catalogue of the Old Master Paintings in the collection of Mr. and Mrs. J. V. Feather at Bridley Manor, Surrey*, London, Lund Humphries.
- WYLD, Martin (1981): «Goya's Re-use of a Canvas for "Doña Isabel"», *National Gallery Technical Bulletin*, 5, 38-43.
- YANEL, Lidia (2008): «Identifican en un retrato de Goya a dos mujeres de la nobleza talaverana», *ABC*, 17-06-2008 [en línea]: https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/abci-identifican-retrato-goya-mujeres-nobleza-talaverana-200806170300-1641938163619_noticia.html (consulta: 27/08/2025).
- YRIARTE, Charles (1867): *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*, Paris, Henri Plom.
- ZOZAYA ÁLVAREZ, María (2021): «Goya y La Tirana: retratos de una muger fuerte» en *Goya, La Tirana*, Madrid, Fundación Juan Marcha, 8-28.



Sección II

*Lengua y expresión femenina
a través de la documentación (siglos XVIII-XX)*

MUJERES QUE ESCRIBEN AL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO: LAS CARTAS DE «LA PARDO» (1700-1769)

SONIA ALMAU ALMAU*
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El estudio de las epístolas femeninas de ámbito familiar de siglos pasados enriquece nuestra comprensión histórica al mostrarnos la vida diaria de las mujeres y nos da información lingüística más cercana a la oralidad, al tratarse de un género menos constreñido por la formalidad. En el presente trabajo se investigan algunas de las cartas que Isabel Pardo de Figueroa (1700-1769), afincada en Santiago de Chile y perteneciente a una clase acomodada, envía a dos de sus hijos. Para ello, se lleva a cabo un doble análisis: uno lingüístico, en el que se exponen los rasgos lingüísticos más llamativos ordenados por niveles (ortográfico, fonético, morfosintáctico y léxico), y otro temático, en el que, a través de numerosos ejemplos, se recogen los principales asuntos de los que trata en sus cartas.

PALABRAS CLAVE

Cartas de mujeres, Chile, época colonial, siglo XVIII.

ABSTRACT

The study of women's family epistles from past centuries enriches our historical understanding by revealing daily life and providing linguistic examples closer to oral language, as this genre is less constrained by formality. This paper investigates some letters sent by Isabel Pardo de Figueroa (1700-1769), a woman of comfortable means living in Santiago, Chile, to two of her children. We conduct a dual analysis: a linguistic analysis that presents the most striking linguistic features ordered by level (orthographic, phonetic, morphosyntactic, and lexical), and a thematic analysis that, through numerous examples, gathers the main subjects discussed in her letters.

KEYWORDS

Women's letters, Chile, Colonial era, 18th Century.

* salmau@unizar.es. Doctora en Lengua Española (Universidad de Zaragoza [UNIZAR], 2013), con una tesis doctoral sobre Español de América e Historia de la Lengua realizada con una beca FPU (Ministerio de Educación y Ciencia [MEC]). Máster en Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera [ELE] (Universidad Nebrija) y licenciada en Filología Hispánica, con Premio Extraordinario Fin de Carrera (UNIZAR). En la actualidad es Profesora Funcionaria de Español como ELE en los Cursos de Español como Lengua Extranjera (UNIZAR), Examinadora acreditada del Diploma de Español como Lengua Extranjera (Instituto Cervantes) y Profesora Asociada en el Departamento de Lingüística y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Educación (UNIZAR), así como también miembro del Instituto de Patrimonio y Humanidades (UNIZAR) y del proyecto de investigación *Letradas: corpus de textos escritos por mujeres en España (1400-1900)* de la Universidad de Alcalá (responsable: Belén Almeida Cabrejas).

1. INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente han sido escasas las investigaciones dedicadas a la obra escrita por mujeres. En los últimos tiempos, sin embargo, y gracias a los estudios de género, estamos asistiendo a un renacer de los trabajos centrados en el análisis de la escritura femenina, lo que supone una ruptura paradigmática en el ámbito humanístico y amplía la visión del mundo que tenemos sobre épocas pasadas, ayudándonos a delimitar de una forma más precisa cuál fue el papel de la mujer en siglos anteriores.

Ciertamente, la mujer ha estado supeditada al hombre durante siglos, y no hay que poner en duda el hecho de que las mujeres han sido excluidas y marginadas de la esfera pública y del conocimiento hasta hace poco tiempo. No obstante, también se ha construido esta idea eligiendo como modelo un canon masculino que se ha erigido como universal, lo que ha invisibilizado la experiencia femenina o la ha dejado relegada en el «cajón» de la marginalidad o de la excepción.

La necesidad de llevar a cabo más investigaciones sobre la producción femenina es, por tanto, inexcusable. Con ese objetivo se presenta este trabajo, que se enmarca en el siglo XVIII en territorio ultramarino. Partimos de la mención de tres mujeres que vivieron al otro lado del Atlántico en período colonial, como es el caso de «Mama Antula», quien, rebelándose a los roles de género establecidos en esa época, se negó a casarse y a convertirse en monja y nos dejó una gran producción escrita, como veremos después. A continuación, y después de hablar brevemente de todo lo que nos aporta la correspondencia femenina privada, nos centraremos en las epístolas que Isabel Pardo de Figueroa («La Pardo»), una mujer de clase alta afincada en Santiago de Chile, les envía a sus hijos. El estudio de estas cartas nos va a permitir realizar un análisis lingüístico y temático de su contenido, lo que, sin duda, nos va a acercar un poco más a la realidad histórica y lingüística del XVIII en territorio americano.

2. LETRADAS FAMOSAS DE ULTRAMAR

Es difícil hacer una selección reducida de mujeres que utilizaron la pluma y sus palabras, no solo como un mero instrumento de comunicación, sino para llevar a cabo grandes gestas a través de ellas. No obstante, por falta de espacio nos vemos obligados a escoger únicamente a tres de ellas; son mujeres pertenecientes a lugares geográficos diversos del continente americano que, a nuestro juicio, hacen alarde de una fuerza y una valentía únicas. En este brevísimo elenco es de merecido recuerdo el de la religiosa Sor Juana Inés de la Cruz (1648/1651-1695) [fig. 1], nacida en Nueva España, por tratarse de la escritora del Barroco más ilustre. Dio muestras de gran ingenio desde su más tierna infancia y mostró una valentía inusitada al enfrentarse a las críticas que recibió por su condición de mujer y religiosa. A ella no solo le debemos sus hermosos versos, sino también la defensa del derecho de la mujer a la adquisición de conocimiento. De hecho, uno de sus estudiosos más reconocidos, Alatorre (1994: 338), al hablar de la carta que le escribió la monja al Padre Núñez, dice de Sor Juana que se trata de «la pionera indiscutible

(por lo menos en el mundo hispanohablante) del movimiento moderno de liberación femenina». No obstante, ella pudo hacer lo que hizo porque contó con el apoyo de otras mujeres: familiares y amigas que la ayudaron a introducirse en la corte virreinal, un lugar que le brindó un espacio seguro y privilegiado para seguir con su estudio y su producción¹. Y, por supuesto, es justo reconocer el mecenazgo con el que contó de dos grandes virreinas, la marquesa de Mancera, Leonor María del Carreto, en primer lugar, y la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, quien fue su protectora y amiga, y la alentó a seguir escribiendo. De hecho, ella tuvo la idea de publicar sus poesías en España (Alatorre, 1994: 336).

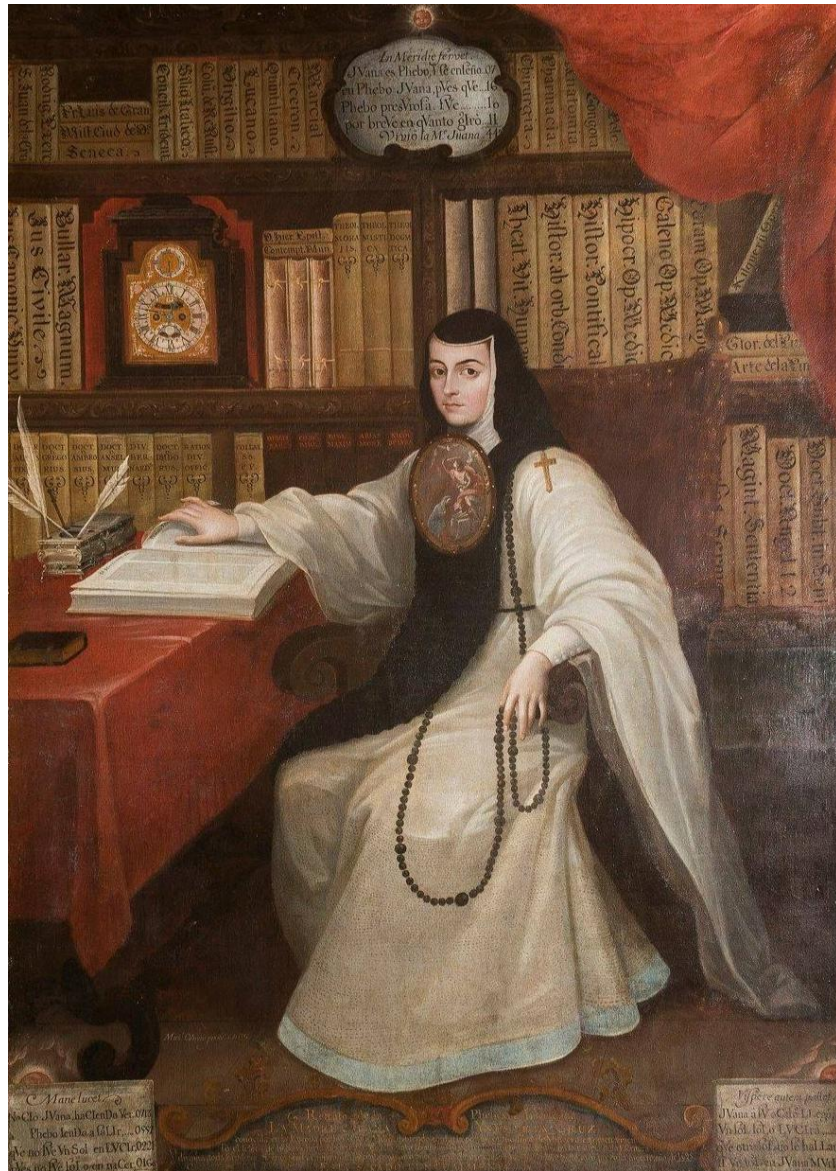


Fig. 1. Miguel de Cabrera, «Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz» (c. 1750).

¹ Especialmente relevante es la información que recoge Sabat de Rivers (2005) en su epígrafe «mujeres nobles del entorno de Sor Juana».

Otra mujer letrada de gran fortaleza, mencionada antes, fue María Antonia de Paz y Figueroa (1730-1799) [fig. 2], recientemente nombrada santa por el Papa Francisco² y conocida popularmente como «Mama Antula», apodo con el que la llamaban los indígenas quechuas. Nació en 1730 en Santiago del Estero y con tan solo quince años empezó a ir con los jesuitas para alfabetizar y evangelizar a los pueblos santiagueños. Cuando los jesuitas fueron expulsados de América (1767) por Carlos III, Mama Antula tuvo una especie de epifanía en la que se le reveló que debía seguir acercando al pueblo los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola y, bajo el nombre de María Antonia de San José, se echó a los caminos y recorrió todo el noroeste argentino (por aquel entonces perteneciente al virreinato del Perú)³. Además de andarina y perseverante, esta «laica consagrada» (Fernández Arrilaga, 2016: 260) escribió numerosas cartas, de ahí que haya sido considerada por muchos como la primera escritora del Río de la Plata. Algunas de ellas se perdieron y nos han llegado a través de traducciones⁴. Pero la primera santa argentina no fue importante únicamente en un ámbito religioso, sino que algunos le han atribuido una importancia significativa en el devenir de los acontecimientos independentistas de Argentina, puesto que en sus ejercicios espirituales participaron varios próceres como Manuel Belgrano o Miguel de Azcuénaga⁵.



Fig. 2. Imagen oficial de Mama Antula en la Basílica de San Pedro. Fuente: Agencia EFE.

² El Papa Francisco la declaró beata el 27 de agosto de 2016 y santa el 11 de febrero de 2024.

³ Información biográfica extraída de <https://mamaantula.com/>.

⁴ El contenido de algunas de esas cartas puede encontrarse en <https://mamaantula.com/cartas/>. Frascina (2015) y Locatelli y Suárez (2024) han estudiado minuciosamente sus epístolas, entre otros.

⁵ En la página dedicada a ella (<https://mamaantula.com>), puede leerse: «En el Día Internacional de la Mujer la Familia Antuliana pone en valor la figura de María Antonia de Paz y Figueroa (1730-1799), *Madre de la Patria* y formadora del espíritu de los próceres de Mayo de 1810». Por su parte, Locatelli y Suárez (2024: 8) indican al respecto: «una parte considerable de estas [cartas] exhibe los vínculos entre la santa y los próceres de Mayo, y la señala como madre espiritual de la patria argentina».

Una mujer que tuvo una notable importancia en el transcurrir de los acontecimientos independentistas del continente americano fue Francisca Javiera de la Carrera y Verdugo (1781-1862) [fig. 3]. Perteneciente a la aristocracia colonial chilena y habiendo recibido una educación rígida (Mackenna, 1904: 10), cuenta la tradición que fue la artífice en las sombras de la mayoría de los movimientos políticos y militares llevados a cabo por sus hermanos José Miguel, Juan José y Luis, especialmente de la actuación del primero. Sobre su producción epistolar, decía Mackenna a principios del siglo XX:

la redacción de todas estas piezas acusa [...] la clara inteligencia de su autora: es una dicción precisa, sostenida, palpitante, i sobre todo llena de calorosa espontaneidad, sin rodeos de engaño ni esos mil artificios de estilo i de hechiceras mentiras que son el arte epistolar de las mujeres (Mackenna, 1904: 24).

Algunos la han proclamado «madre de la Patria» (Vidal, 2010) y han reclamado su valorización más allá de ser la bordadora de la primera bandera de Chile (hoy conocida como la bandera de la Patria Vieja). Al respecto, indican Huidobro Salazar y Serrano del Pozo:

Transgrediendo el rol tradicional de la mujer de élite a comienzos del siglo XIX –tensado por el arquetipo de la hija, madre o esposa circunscrito a las labores privadas del hogar–, tanto Javiera como otras mujeres de su tiempo se involucraron en acciones de carácter político y público. Desafiando las prerrogativas del género, participaron en tertulias patriotas, generaron una voz opinante en materias políticas, contribuyeron a la organización material y discursiva de la causa y articularon redes de espionaje y comunicación (Huidobro Salazar y Serrano del Pozo, 2024: 544-545).



Fig. 3. William George Helsby, «Retrato de Javiera Carrera y Verdugo» (c. 1850), con la miniatura de su hijo Pío Díaz de Valdés, fallecido a los 27 años en 1828.

3. CORRESPONDENCIA FEMENINA PRIVADA

Estudiar las cartas escritas por mujeres en épocas anteriores nos ayuda a reconstruir y completar la historia con el punto de vista femenino y a analizar los usos lingüísticos de las mujeres en siglos pasados. El epistolario femenino nos ofrece una ventana abierta a la mentalidad femenina de la época y es la muestra del pensamiento de una sociedad dominada por el hombre en todas las esferas. Alejadas de los formalismos de otro tipo de documentos que recogen mejor la situación política y económica del momento, estas misivas, dirigidas normalmente a familiares y amigos, nos devuelven una imagen fiel y sincera de las preocupaciones del día a día y de las emociones más profundas.

Entre los temas principales que abordan estas cartas, estaría la familia y la crianza de los hijos y la salud, como veremos más adelante. No obstante, la edad es fundamental para determinar el tema y el estilo de las mismas, puesto que, mientras las mujeres maduras centran su atención en la salud de familiares y amigos y en la educación de los hijos, las chicas más jóvenes hablan en sus cartas de acontecimientos sociales (fiestas, bailes, música...). Asimismo, y, además de las características idiosincrásicas de cada escritora, el estilo también cambia dependiendo de la edad de la fémina, como era de esperar. No obstante, al tratarse de correspondencia privada, se puede decir que la mayoría de las cartas poseen un estilo claro y ameno.

Por otra parte, ha habido autores que se han percatado de la existencia de diferencias significativas entre las preocupaciones de las mujeres letradas de generaciones diferentes. Así, y para ir delimitando la zona geográfica de la que nos vamos a ocupar, escogemos las palabras de Vergara Quiroz, quien, al estudiar cartas chilenas escritas por mujeres, indicaba:

podemos percibir los vaivenes del cambio social a través de esta forma de expresión femenina que nos ocupa, donde aparece desde la adusta y austera formación de la matrona chilena del siglo XVIII y comienzos del XIX (en que los hijos son criados con cariño y rigor y en donde el lujo más notable es el refinamiento en la comida), hasta la progresiva afición por las comodidades, los artículos franceses y los «mimos» en materia de educación, tal como se observa al comparar las cartas de Isabel Pardo de Figueroa, Francisca Verdugo, Xaviera Carrera o Adriana Montt por un lado, con las de Delfina Cruz, Magdalena Vicuña o Rosario Urrutia por el otro (Vergara Quiroz, 1987: XXIII).

4. LAS CARTAS DE «LA PARDO»

En este apartado vamos a presentar brevemente quién fue nuestra protagonista (§ 4.1) y, posteriormente, expondremos la relación de cartas que constituyen nuestro objeto de estudio (§ 4.2).

4.1. Presentación de nuestra letrada: Isabel Pardo de Figueroa

En primer lugar, y antes de presentar el corpus de cartas estudiado, es preciso que presentemos a «La Pardo», apodo con la que ella misma firmaba las cartas dirigidas a sus más allegados. Su nombre completo era Isabel Eduarda Pardo de Figueroa y Luján-

Sigoney, Sotomayor y Vázquez de Acuña (1700-1769). De sus apellidos puede deducirse que pertenecía a una familia bien posicionada social y económicamente. En efecto, por parte paterna tenían casa solar en Betanzos (La Coruña); su abuelo, Baltasar Pardo de Figueroa, fue el primero en llegar a las Indias en 1639, concretamente a Perú, acompañando al virrey Pedro de Toledo y Leyva, marqués de Mancera. Entre otros cargos, desempeñó el de gobernador de Tucumán y general de la Armada del Mar del Sur (RAH). De su matrimonio con Juana de Sotomayor y Ondegardo, natural de La Plata –actual Sucre, en Bolivia– (Lohmann, 1947: 412), nació su hijo Bernardo, el padre de nuestra protagonista, y este, al igual que su padre, ostentó el título de Caballero de la Orden de Santiago y fue Corregidor en el Cuzco. Se casó con Margarita de Luján y Acuña (Lohmann, 1947: 412), que procedía de los marqueses de Casa Fuerte y condes de Villaseñor, y tuvieron seis hijos, entre ellos, a Isabel, que nació en Cuzco en 1700 (Nieto y Cortadellas, 1953: 62).



Fig. 4. Manuel Núñez, «Retrato de Don Martín de Recabarren».

Isabel se casó por poderes en Santiago de Chile en 1725 con Martín de Recabarren y Pérez de Borroto Márquez de Morta y Chirinos (1679-1767) [fig. 4], y celebró la ceremonia de velación dos años después en la misma ciudad (Nieto y Cortadellas, 1953: 61-62). Nacido en La Habana en 1679, Martín de Recabarren también pertenecía a una familia ilustre que provenía de Motrico (en la provincia norteña de Guipúzcoa y diócesis de Vitoria) y en donde poseían la condición de hijosdalgo. Su padre, el Capitán Miguel de Recabarren y Aguirre, se fue a La Habana en 1609, donde fue alcalde (Nieto y Cortadellas, 1953: 54-55). De todos los hijos que tuvo, Martín es el tronco del linaje en Chile, pues tuvo que trasladarse allí al ser nombrado Oidor de la Real Audiencia, cargo que ocupó hasta el año de su muerte, en 1767 (Nieto y Cortadellas, 1953: 60-61).

Isabel y Martín tuvieron en común diez hijos⁶, cinco varones y cinco hembras. Entre los hombres estaban Miguel y José, los dos hijos a los que van dirigidas las cartas que analizaremos posteriormente y por los que Isabel muestra una gran preocupación, pues eran poco proclives al estudio. No obstante, tuvieron un futuro profesionalmente próspero, pues Miguel llegó a ser Doctor en Leyes, y José, coronel y alcalde de la ciudad chilena de La Serena. Entre los otros varones hubo un rico terrateniente llamado Francisco de Paula y dos religiosos: Martín Tomás, jesuita que será desterrado, y el ilustre Estanislao Recabarren, Doctor en Teología, deán y Rector de la Universidad de San Marcos, en Lima. Entre las hijas, también hubo religiosas: sor Lucía y sor Francisca Xaviera, ambas religiosas en San José. Además, tuvieron una niña llamada Petronila que murió párvula, y dos mujeres que contrajeron nupcias con hombres ricos terratenientes y pertenecientes a la nobleza: Juana y Margarita (Nieto y Cortadellas, 1953: 62-65).

4.2. El corpus analizado

En este trabajo se van a estudiar cinco cartas, todas ológrafas (escritas de puño y letra por Isabel), que hacen uso de letra humanística y margen. Todas ellas proceden del Archivo Central Andrés Bello (Colección Manuscritos) de la Universidad de Chile⁷:

- AH0977: *Carta del 21 de marzo de 1741 de Isabel Pardo de Figueroa a su hijo Miguel de Recabarren.*
- AH0978: *Dos fragmentos de carta del 13 de mayo y del 24 de mayo de 1748 de Isabel Pardo a su hijo Miguel de Recabarren.*
- AH0979: *Carta del 17 de junio de 1748 de Isabel Pardo de Figueroa a su hijo Miguel de Recabarren.*
- AH0980: *Carta del 10 de diciembre de 1749 de Isabel Pardo de Figueroa a su hijo José de Recabarren.*
- AH0981: *Carta del 19 de enero de 1751 de Isabel Pardo de Figueroa a su hijo José de Recabarren.*

⁶ Martín tuvo, además, un hijo ilegítimo llamado Manuel José, vecino de Arequipa en 1765 (Nieto y Cortadellas, 1953: 62).

⁷ Las recopilamos en nuestra estancia en Santiago de Chile, en 2011. Hoy pueden encontrarse digitalizadas en <https://bibliotecadigital.uchile.cl>.

5. ANÁLISIS ESTRUCTURAL, LINGÜÍSTICO Y TEMÁTICO DE LAS CARTAS DE LA PARDO

En este apartado partimos del análisis estilístico y estructural de las cartas de Isabel para adentrarnos, posteriormente, en el análisis de las particularidades lingüísticas más llamativas de sus cartas, así como el estudio de los temas o asuntos principales que trata en ellas, lo que nos devolverá una imagen más fiel de sus preocupaciones e inquietudes diarias.

5.1. *Análisis estilístico y estructural*

Vergara Quiroz ya indicaba que, en general, la redacción de las letradas que escribían en territorio chileno en el XVIII y hasta la segunda mitad del XIX:

es fluida y coloquial; de allí que estas cartas expresen un espíritu muy cálido, franco y decidido, tanto para expresar el amor, caso de Carmen Arriagada; el cariño maternal de la Isabel Pardo; la alegría fresca de Hortensia Lavalle; los intereses económicos en Mercedes Torres, o la defensa de los derechos del esposo que hace Serena Lingo. En fin, todos estos estados de ánimo se transparentan claramente en el papel gracias a un estilo narrativo claro, sencillo y lleno de amenidad (Vergara Quiroz, 1987: XXXIII).

Ciertamente, el análisis epistolar de las cartas de Isabel nos devuelve la imagen de una mujer que, además de ser madre cariñosa y abnegada, es una mujer muy inteligente, honesta, fuerte y trabajadora. Posee un estilo sencillo, rápido, transparente y entretenido que nos invita a seguir leyendo para ir construyendo la historia de su familia y, de una forma más general y ambiciosa, la historia de las mujeres.

La estructura de las cartas de Isabel suele presentar el mismo patrón. Comienzan con el trazado simbólico de una cruz cristiana en el centro superior de la primera página y terminan con la fecha al final de la carta, de ahí la expresión tradicional *de la cruz a la fecha* con el significado de ‘principio a fin’. Con el transcurso del tiempo y por la influencia británica que Chile sufrió sobre todo a partir de la independencia, se perderá la escritura de esa cruz al comienzo y, en su lugar, se comenzará con la fórmula actual de fecha y lugar (Vergara Quiroz, 1987: XXXIII).

Las cartas suelen comenzar con un emotivo saludo inicial (1-3):

- (1) Hijo de mi corazón⁸ (977-1⁹ y 979-1).
- (2) Hijo querido Joseph (980-1).
- (3) Hijo querido de mi corazón (981-1).

A continuación, y normalmente después de una coma que separa esa invocación inicial del resto, se escribe el grueso de la carta, cuya temática analizaremos después en profundidad. Tras el cuerpo de la carta, se encuentra el saludo final y la despedida (4-9):

⁸ Para la transcripción de las cartas, hemos optado por mantener las grafías de las que hace uso la autora, así como las mayúsculas y las minúsculas. Solo hemos desarrollado las abreviaturas y modernizado la acentuación y la puntuación para favorecer la comprensión de los ejemplos.

⁹ El primer número hace alusión a la terminación de la signatura de la carta y el segundo, a la página en la que se localiza el ejemplo citado.

- (4) Dios nos dé perseverancia y a ti te guarde muchos años como deseo/[lugar y fecha]/tu Madre que verte quisiera (977-4).
- (5) aga dios su voluntad en todo y te guarde muchos años como deseo/[lugar y fecha]/tu madre que desea verte (978-2).
- (6) quedo rogando a Nuestro Señor te guarde muchos años como deseo/[lugar y fecha]/tu Madre que te ama de corazón (978-5).
- (7) quedo rogando a Nuestro Señor te guarde como deseo/[lugar y firma]/tu Madre que más te quiere (979-8).
- (8) quedo rogando a Nuestro Señor te guarde muchos años como deseo/[fecha]/tu Madre que verte desea (980-4) [fig. 5].
- (9) quedo rogando a Nuestro Señor te guarde muchos años/[lugar y fecha]/tu Madre que desea verte muy adelantado (981-4).

Además de la cariñosa despedida, normalmente aparece el lugar, la fecha y la firma, que consiste en la ciudad desde donde se emite la carta, la fecha empezando por el mes, el día y el año, y la firma con el apodo, que consta del artículo femenino seguido de su apellido: «La Pardo» [fig. 5], que, como ya adelantamos, se trata de la firma que utiliza con gente cercana, pues para asuntos oficiales hará uso de nombre y apellido.

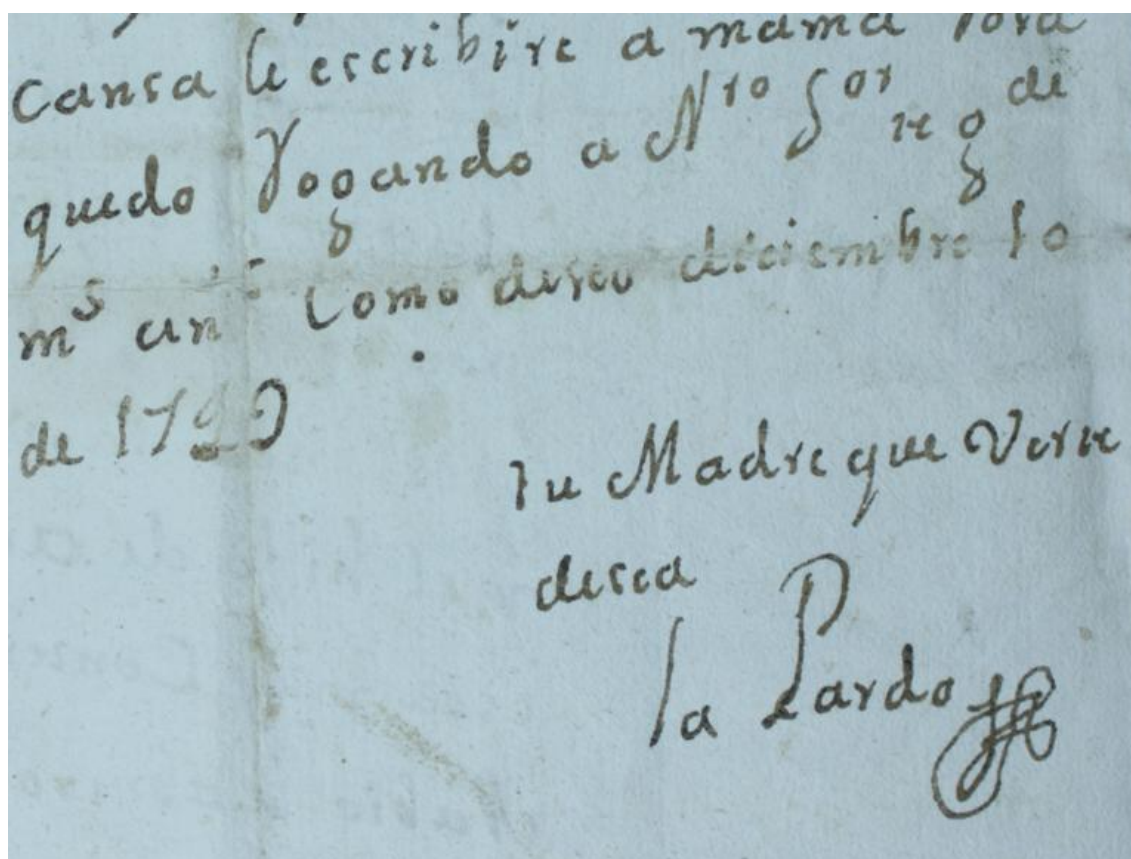


Fig. 5. Despedida y firma de Isabel Pardo de Figueroa como «La Pardo» (980-4).

Después de la fecha y de la firma aparece el destinatario (10 y 11):

- (10) Hijo querido Miguel de Recavarren (977-4).
- (11) Hijo querido Joseph de Recauarren (980-4).

A veces, y si se ha quedado sin suficiente papel, puede aparecer la despedida, el lugar y la fecha, y el destinatario en el margen. En otras ocasiones, la escasez de papel es más evidente y en el margen se añade una adenda con un aviso (12), o bien con una petición del tipo de la que aparece en (13).

- (12) Rosita Aguirre parió ayer una niña y, aunque fue largo el parto, parió con felicidad, avísale a Don Joseph que puede carecer de la noticia (978-5).
- (13) Mándame hazer unos sapatos muy altos de empeyne romos de punta de tres puntos¹⁰ (981-5).

5.2. Análisis lingüístico

En el siguiente apartado recogemos las principales características lingüísticas ordenadas por niveles (ortográfico, fonético, morfosintáctico y léxico) que podemos extraer de las cartas de Isabel y que nos parecen llamativas por diferentes cuestiones: por ajustarse o no a lo esperado teniendo en cuenta el análisis de otros textos de la época y por contener rasgos diatópicos precisos que nos confirmarían su procedencia geográfica.

5.2.1. Análisis ortográfico

El análisis lingüístico de las misivas que envía La Pardo nos puede ofrecer información valiosa para determinar los usos lingüísticos que poseían las mujeres que escribían en el cono sur del continente americano en el siglo XVIII. En cuanto a la ortografía, hay que tener en cuenta que en esta época dominaban los usos anárquicos en el uso de los signos de puntuación, o en el uso de *b/v*, por ejemplo. Su escaso conocimiento del latín les impedía aferrarse al criterio etimológico y tampoco existían unas normas que pudieran seguir. En muchas ocasiones ciertas palabras eran escritas como las habían aprendido de sus maestros y/o maestras, o tal y como las pronunciaban, adoptando un criterio más fonético. Es importante tener en cuenta que las recomendaciones ortográficas de la Academia tardaron en adaptarse, sobre todo, al otro lado del Atlántico, donde ni siquiera se tendrían en cuenta en el siglo XIX.

Por lo dicho anteriormente, no resulta extraño que no aparezcan tildes, que los signos de puntuación sean apenas existentes y que únicamente se haga un uso escaso de la coma, y que sea totalmente arbitrario el uso de mayúsculas y minúsculas. Así, por ejemplo, llama poderosamente la atención que aparezcan nombres comunes en mayúscula como *Madre* (*passim*), *Padre* (977-4) y *Nabío* (977-1) —quizás como un modo de enfatizar su importancia—, mientras que haya nombres propios como *dios* en minúscula (977-1).

No resulta sistemática la utilización de *b/v/u*, porque, por ejemplo, pueden aparecer imperfectos con *b* y *v*: *llebaba* (979-4), *yba* (979-8), *estaban* (978-5), *asercava* (979-2), *hallava* (980-3), o vocablos como *bayan* (977-2) y *ba* (979-8), *bienen* (977-2), *debes* (979-7), *vivan* (980-4), *vista* (979-3), *villa* (981-1), *aliuio* (979-1) y *aliuiado* (980-1), *cauallo* (979-8), *povlación* (2 veces, 979-7) y *despovlando* (980-3). Al intentar buscar

¹⁰ Desconocemos las características de este tipo de zapato.

Thadea (977-4), *Thadeo* (980-3) y *Thomas* (981-4), *mp* en *asumpto* (977-3), *ph* en el nombre *Joseph* (977-3, 4 978-1, etc.) y *ss* en *missioneros* (979-4), *misión* (979-3), *omisión* (977-3) y *purísima* (980-3). Recordemos que la Academia en su primera *Orthographia* de 1741 todavía justificaba este uso de la doble *s* con los superlativos, con los pretéritos de subjuntivo, en algunos compuestos verbales como *assentar* y con el adverbio *assí* (RAE, 1741: 231-232).

Otro rasgo propio de una tradición escrituraria antigua era el mantenimiento de *n* delante de las bilabiales oclusivas *p* y *b* (Almau Almau, 2010: 25), como se puede observar en *ynpracticavle* (979-5). No obstante, y exceptuando el ejemplo anterior, en todas las demás ocasiones se utiliza *m* delante de las oclusivas, como se observa en este elenco de ejemplos: *ympedimento* (979-1), *pesadumbre* y *apesadumbrado* (981-2), y *compañía* (978-1). La encontramos, además, en *embidiosa* (977-4) y en todos los ejemplos de *enviar*: *embiarte* (977-3) *embiame* (979-2) y *embiarlo* (979-4).

Por otro lado, es preciso comentar el uso que hace Isabel de la *h*, que parece ser bastante sistemático en casi todos los auxiliares del pretérito perfecto compuesto «*he logrado*» (977-1), «*han privado*» (977-2), «*hubiera renunciado*» (981-3), etc., exceptuando solo dos, en los que aparece sin *h*: «*se a aumentado*» (977-4) y «*no se a examinado*» (979-4), mientras que en otros tiempos verbales el verbo *haber* aparece sin ella, ya sea como auxiliar «*después de averse lavado*» (979-2), «*por aver estado fuera*» (981-4), o como verbo principal: «*puede aver sentimiento de que faltes*» (979-6), «*no ay tiempo*» (978, 5 y 979-8) y otros ejemplos con *ay* (979-8; 981-2) y *aya* (980-3, 4). También hace uso de la *h* en los verbos *hacer*: *hazer* (981-4), *hazerlo* (977-2) con excepción de *aserles* (979-4); *hallar*: *hallar* (977-1), *hallarán* (977-3), *hallarse* (981-2); y *hablar*: *hablar* y *hablamos* (977-4) y *habla* (980-2). Sin embargo, no la utiliza en formas como *desaogo* (979-1), *aorrará* (979-8), *ábito* (980-1) y *oy* ‘hoy’ (979-8).

Por último, destaca que la *x* aparece escrita como *cs* ante vocal en voces como *reflección* y *reflecciones* (980-2) y *flucsi3n* (981-1), característica recurrente del periódico *El Mercurio de Valparaíso* (1827). Sin embargo, cuando va seguida de consonante, aparece simplificada en *s*, lo que podemos apreciar en formas como *estrañe* (979-6), *esperiencia* (979-3) y *escusarte* (979-6). Este aspecto, de naturaleza fonética, hay que explicarlo por pérdida del elemento implosivo, algo que es frecuente en documentación de la época y posterior, como, por ejemplo, en los escritos del prócer independentista José Miguel Carrera (Almau Almau, 2023: 9).

5.2.2. Algunas cuestiones fonéticas

Por otra parte, el análisis fonético de las cartas escritas por mujeres nos puede ofrecer información valiosa para reconstruir cómo era su lengua hablada. En este sentido, son muy numerosos los deslices seseo-ceceosos que comete Isabel a lo largo de todas sus cartas, evidencia de su pronunciación seseosa, en palabras de uso recurrente como son *rebosos* (977-2, 978-1 y 979-6) [fig. 8], *sapatos* (981-4), *lus* (980-2), *sinco* (980-3), *entonses* (980-3); y de *c* en lugar de *s* en dos únicos casos: *diverciones* (981-3) y *proceci3n*

(979-4). Queda reflejado el seseo incluso con antropónimos como «san *Fransisco*» (979-7) –si bien aparece «*Francisco* de Paula» (980-3) en otro fragmento– o «Padre *Seballos*» (979-4), «*Rosa Mansanar*» (981-3) o el topónimo *Cusco* (978-2)¹¹. En un intento por establecer alguna sistematización en la aparición de errores gráficos por efecto del seseo, nos damos cuenta de que, por ejemplo, el verbo *gozar* aparece siempre con *s*: *gosan* y *gosa* (980-1) y *gosas* (981-1), así como el verbo *conocer* (y derivados): *conoser* (981-3), *reconosco* (979-5) y *conosco* (979-7), exceptuando *conocidas* (981-3), mientras que escribe con *z* *razón* (980-2, 2 veces) y *corazón* (977-1, 977-4, 978-5 y 979-4), no así el plural *corasones* (979-4). Así mismo, el seseo motiva el cambio de la secuencia gráfica -*cc-* en -*cs-*: *acsidente* (979-3) y *acsidentillo* (980-1), y *acción* (979-5). Con seseo aparece también el verbo *hacer* en *yso* (979-3) y en «*yba aserles*» ‘iba a hacerles’ (979-4), donde, además, y por influjo de la lengua oral, se puede observar una sinalefa, pues Isabel ha fusionado la preposición *a* con la (*h*)*a-* inicial del verbo *hacer* [fig. 6].

Veamos un fragmento de una de las cartas de Isabel para observar el seseo y su frecuencia (14):

- (14) esta [fístola] nunca la ha tenido a voz de los *sirujanos* que le han visto, lo que es a mi entender, es calor de la *cavesa* que ocurre aquel lugar donde las empollitas que no rebientan han criado ese género de cayo el qual yba creciendo de suerte que le cojia la *naris* y se *asercava* al ojo (979-2).

En (14), además del seseo, se puede apreciar el único caso de yeísmo que hemos encontrado en las cartas de Isabel: *cayo* [fig. 7]. Podría pensarse que la confusión gráfica está motivada por la existencia del término *cayo*, voz arahuaca que se incluye en el *Diccionario académico* en su 1.^a edición de 1780 (*apud NTLLE: s. v.*) como ‘usado regularmente en plural, los peñascos o isletas que hay en la mar’. No obstante, parece poco improbable, dada la distancia geográfica que separaba a Isabel del Caribe. En cualquier caso, lo que evidencia esta forma es que La Pardo ya era yeísta. Matus, Dargham y Samaniego indican que el yeísmo fónico existía, pues hallan testimonios de ello en textos redactados por gente perteneciente a una clase social menos instruida:

Si tomamos en cuenta que está fuertemente arraigado en textos dialectales del siglo XIX [...] hay que suponer que tendría amplia difusión en el XVIII, sólo que la confusión (yeísmo) estaría estigmatizada socialmente y sólo ocurriría en los niveles sociolingüísticos inferiores (Matus, Dargham y Samaniego, 1992: 550).

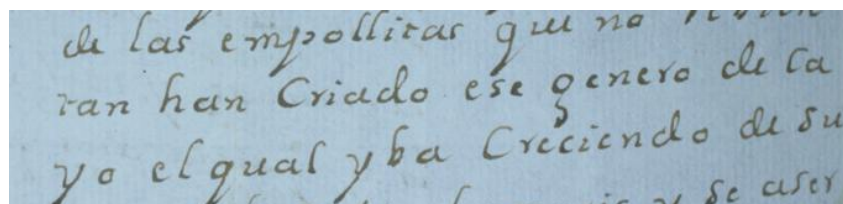


Fig. 7. Registro de «cayo» ‘callo’ (979-2).

¹¹ Gran debate ha supuesto la escritura de este topónimo. Para ello, puede consultarse Cerrón-Palomino (1997). En la *Constitución Política del Perú* (Congreso Constituyente Democrático de Perú, 1993: en línea) aparece escrito como *Cusco*.

Además de la simplificación del grupo /ks/ anteriormente comentada, encontramos otros aspectos fonéticos reseñables como el de la escritura de *banstante* (15 y 16), que puede tratarse simplemente de un *lapsus calami* o bien de un fenómeno epentético quizás por ultracorrección con formas como *constante*¹².

- (15) Martin ha padecido del estómago, queda bueno y muy santito [sic] y con *banstantes* hermanos alemanes que traxo el Padre Carlos de varios oficios como plateros (979-3).
- (16) *banstante* pesadumbre he tenido con la esuela que escribiste (979-5).

También destacable es la aparición de *guesos* ‘huesos’ y el de *guatanas* ‘huatanas’, voces que comentaremos en el análisis léxico más adelante (*vid. infra* 5.2.4). En su primera *Orthographia* de 1741 (RAE, 1741: 163), la Academia recomienda la escritura con *h* «cuando empieza la dicción con la syllaba *ue*, en que muchas veces convertimos la O latina, se le añade al principio la H, como en *huevo* de *ovum*, *huérfano* de *orphanus*» (cursiva mía). Treinta años después, la insigne institución indica: «Es sensible la aspiración de la *H* antes de la sílaba *ue*, y aun se ha engrosado tanto que ha llegado a parecer *G*, como en *huevo*, *hueso*: de donde ha nacido el error de los que pronuncian y escriben con *G* estas voces y otras semejantes» (RAE, 1770: 46). Estos comentarios evidencian la extensión en territorio peninsular de la pronunciación y escritura de *ue* con la velar. Y lo mismo se puede vislumbrar con los dos ejemplos de nuestra protagonista, donde el origen etimológico parece no tenerse en cuenta y su escritura obedece únicamente a un criterio fonético¹³.

5.2.3. Consideraciones gramaticales

Llama la atención la aparición del uso del posesivo y del adjetivo en masculino con un sustantivo femenino en la siguiente oración (17):

- (17) *Nuestro arca* ya estaba *dispuesto* para yrse en la Begoña (977-3, 4).

Lo cierto es que incluso en textos chilenos del XIX (tanto manuscritos como impresos) es frecuente que aparezca el uso del artículo determinado *la* con nombres que comienzan por *á-* tónica («*la arca*»). De hecho, ya en el *Dialogo de la lengua*, a la pregunta de Marcio («¿por qué no ponéis *la* por artículo a todos los nombres femeninos?»), respondía Valdés:

Sí, la ponemos a todos, sacando aquellos que comienzan en *a*, assí como *arca*, *ama*, *ala*, con los quales juntamos *el*, diciendo *el arca*, *el ama*, *el ala*. Esto hazemos por evitar el mal sonido que hazen dos *aes* juntas, y de verdad parece mejor dezir «el mal del milano, *el ala* quebrada y el papo sano» que no *la ala* (Valdés, 2003 [c. 1535]: 149-150).

¹² Nos decantamos más por esta segunda posibilidad, ya que aparece en dos ocasiones, como puede comprobarse en los ejemplos citados (15 y 16).

¹³ El origen de *hueso* es latino, como dice la Academia, pero *huatanas* procede del quechua. Por otra parte, resulta llamativo que el *Diccionario de americanismos* (en adelante, *DA*: s. v.) recoja aún hoy la forma *güeso* con las marcas de uso «vulgar» y «popular» en Honduras, Nicaragua, Paraguay y Costa Rica.

Quizás fuese Isabel sabedora de esta confusión y utilizara el masculino por ultracorrección.

Por otra parte, en las cartas de Isabel encontramos el siguiente caso de leísmo (18), en el que *le* se refiere ‘a tu padre’:

- (18) esta [fístola] nunca la ha tenido a voz de los sirujanos que *le* han visto (979-2).

Sin embargo, no resulta extraño si se tiene en cuenta que, en documentación posterior, de época independentista, encontramos abundantes ejemplos de *le*, en lugar de *lo*, cuando se trata de un objeto directo masculino singular, muchos de ellos, incluso, referidos a cosa. Así, en el periódico *El Mercurio de Valparaíso* (1827) se puede leer, por ejemplo: «he de deber a V. tenga la bondad de insertar el mío [comunicado] si *le* conserva en su poder» (M. 19). Lo cierto es que la Academia tardaría en fijar unos criterios estables, como observaba Andrés Bello (1981 [1847]: 446) al recoger los distintos usos pronominales que se daban en su época.

Pero, sin duda, algo que debe comentarse es la diferenciación entre pretérito perfecto compuesto y pretérito indefinido que aparece en las cartas de Isabel Pardo y que queda reflejado en los pasajes siguientes (19 y 20) [figs. 8 y 9]:

- (19) Avisame si *has recibido* las camisas y los rebosos que no me dices nada, y si tienes dónde poner la escribanía para remitírtela, los corrimientos no me *han dejado* coger la pluma para escribirle a tu tío en esta ocasión, que en otras lo *he hecho* y no *he tenido* respuesta, por lo que *suspendí* (979-6).
- (20) Le escribirás que los corrimientos me *han privado* de hazerlo y en esta ocasión el duelo de mi tía, que los pésames que me *han escrito* el responderlos no me deja tiempo como el recibirlos aquí (977-1).

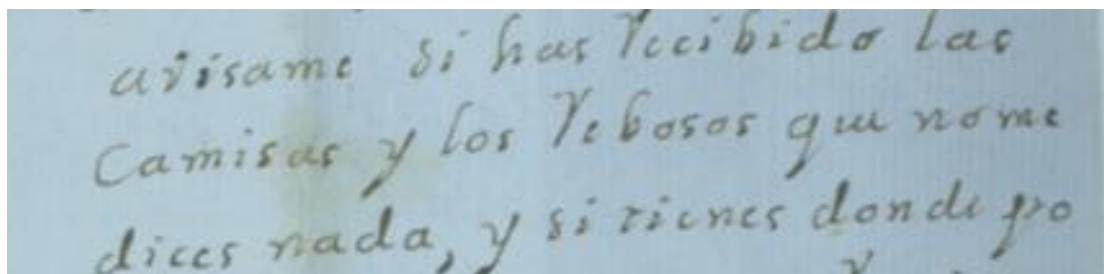


Fig. 8. Fragmento en el que se puede observar el uso del pretérito perfecto «avisame si has recibido las camisas» y el seseo en «rebozos» (979-6).

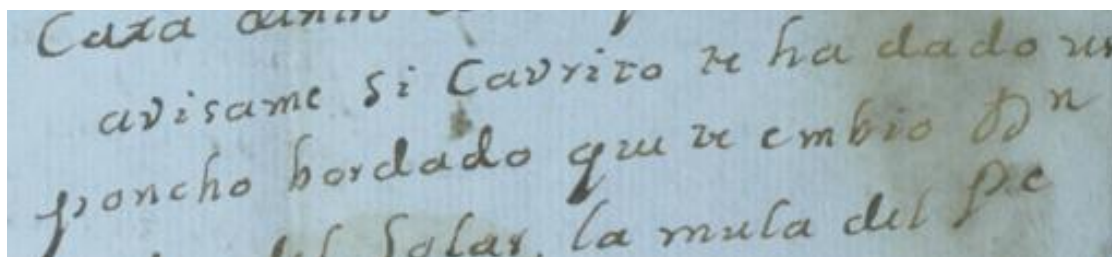


Fig. 9. Fragmento en el que se puede observar el uso del pretérito perfecto y el de la voz «cavrito» (979-7).

No resulta extraña la diferenciación de estos dos tiempos en la época de Isabel, pues todavía en época de independencias podemos encontrar documentos en los que aparece. De hecho, en el documento de 1832 *Nuevo Método de Educación para el uso de las Escuelas de Campo* se da con gran abundancia (Almau Almau, 2015: 19), lo que puede deberse, en opinión de Frago Gracia (2010: 256), «al poso tradicional de la lengua escrita, tal vez también por un prurito de corrección o de estilo».

En cuanto a los adverbios, podemos destacar la aparición del demostrativo de lugar *allá* (21), hoy de uso bastante extendido en el español americano:

- (21) mejor se consigue el favor en Lima por estar los dueños *allá*, mira si puedes conseguirlo que algo se aorrará (979-8).

En una de las cartas de Isabel también aparece la locución *luego que* con el sentido de ‘tan pronto como’ que hoy recoge el *DLE* con la demarcación diatópica de América y que ya era bastante frecuente en época independentista en dicho continente. El ejemplo de La Pardo es el que sigue (22):

- (22) te aseguro que lo siento porque deseo sus adelantamientos, *luego que* esté en planta el colegio tendrás cuidado de avisar para que lo despache su Padre (977-4).

En las cartas también se puede observar las diferencias en las formas de tratamiento, cuestión fundamental para construir la relación que existía entre diferentes personajes, por ejemplo. En las cartas seleccionadas, Isabel escribe a sus hijos con la forma familiar y de confianza «tú» y, en plural, con la forma «ustedes» (23):

- (23) siento mucho la poca aplicación que noto en él y en ti, por las pocas funciones que *tienen* de colegio, tu Padre se halla bien apesadumbrado, biendo el poco aprovechamiento, de los dos, que nos causa vergüenza el que pregunten en que estado se *hallan* de estudios porque no ay respuesta que no sea manifestando la poca aplicación que *tienen* (981-2).

Sin embargo, dentro del ámbito familiar de Isabel, su tía, María Luján y Acuña, en 1725 escribe al marido de su sobrina, Martín de Recabarren, dirigiéndose a él con la forma «Vuestra Merced»: «Sobrino y señor mío. La primera pretensión de mi recíproco afecto es el deseo de que ésta halle a *Vuestra Merced* con muy perfecta salud» (Vergara Quiroz, 1987: 5), mientras que en la misma carta menciona a su sobrina con el apelativo cariñoso «Chabelita»: «siendo la explicación mía inútil de manifestar la grande fineza que le profeso a *Vuestra Merced* en el mismo grado que a mi *Chabelita*» (Vergara Quiroz, 1987: 5).

En las cartas de Isabel también es muy frecuente el uso de hipocorísticos como *Chepita* y *Chepe* (Josefa) para referirse a mujeres de confianza (24 y 25):

- (24) A *Chepita*, a mama Rosa y a Don Joseph mis memorias (978-1).
(25) a *Chepita* y *Chepe* mis finas memorias (978-5).

Sabemos que *Chepita* es su hermana, porque en varias cartas así lo dice (26 y 27):

- (26) embíame unos palitos colorados que benden en la plasa los yndios y mi hermana *Chepita* se limpia con ellos (979-2).
 (27) Dice tu Padre que en el primer Nabío espera la respuesta de lo que escribió a mi hermana *Chepita* (981-4).

Pero estos no son los únicos hipocorísticos que aparecen, sino que hay otros muchos, todos ellos femeninos: *Cat(ita)*¹⁴ de Cárdenas y «la *Rosita* Baquero» (978-1), *Rosita* Aguirre (978-5), *Chavelita* (979-8), *Chavelita* Espinola (978-2), «mi hermana *Angelita*» (980-2) y *Filita* (980-3). Como puede verse, no solo aparecen hipocorísticos con miembros de la familia próxima, sino también con personas de círculos más lejanos, a las que se le añade el apellido para identificar.

Además, en el elenco anterior vemos en «la *Rosita* Baquero» (978-1) o en «*las* Bolaños» (979-8) el artículo femenino delante del antropónimo de mujer, uso que, como ya hemos visto, es común en Isabel, quien utiliza artículo + apellido («*La* Pardo») para firmar las cartas a sus hijos.

También es llamativo, por ejemplo, el caso en el que, al hablar de una pareja que se va a casar, se utiliza el artículo delante del nombre de mujer, pero el tratamiento «don» con el de hombre (28):

- (28) ha salido una flota de casamientos y uno de ellos es *Don* Juan Lorenzo con *la* Xaviera Ugarte (981-4).

El uso del artículo determinado delante de nombres propios es hoy en España un signo de incultura y suele estar relegado a contextos rurales y populares. No obstante, no ocurre lo mismo en Chile, donde el uso del artículo –sobre todo con nombres propios de mujer– puede escucharse incluso en informativos y entre gente culta. Oroz ya señaló esto a mediados del XX:

el empleo del artículo con nombres propios no se limita en Chile al habla rústica y vulgar, sino que se puede considerar casi como norma general. Su omisión suena a cursilería, tratándose de nombres femeninos [...] los nombres propios masculinos se usan luego con artículo, luego sin él (Oroz, 1966: 371).

Otra forma de tratamiento femenina que aparece en las cartas es el de *comadre* (29):

- (29) Joseph Vizente se recibió en el Colegio el mismo día que Thadea a votos, está tu *Comadre* loca de gustosa y yo embidiosa de ver que hasta Lima vinieron juntos y se apartaron para Chile (977-4).

Hoy el DA (s. v.) recoge esta forma como «obsoleta» y «popular» «como forma de tratamiento entre mujeres de clase popular para establecer confianza o familiaridad» en España, Cuba, Chile, Uruguay, Bolivia y Argentina. También familiar parece el de «mama Rosa» que aparece en cuatro ocasiones (30), pues, por sus palabras, parece ser una persona muy allegada a la familia:

- (30) si el tiempo me alcanza le escribiré a *mama Rosa* (980-4).

¹⁴ Justamente en esta palabra hay un pequeño corte en la hoja y no se ve con claridad, pero lo más probable es que el hipocorístico sea *Catita* (de Catalina).

Además del uso mencionado anteriormente «don Juan Lorenzo», en las cartas de Isabel podemos encontrar ocho tratamientos con la forma *don*: «don Joseph» (978-1, 978-5 y 979-8), «don Antonio de la Riba» (978-5), «don Joseph Miguel» (979-4), «don Pedro del Solar» (979-7), «don Silbestre Valdivieso» (981-3) y «don Thomas de Asua» (981-4), frente a uno solo de mujer: «doña Rosa Mansanar» (981-3). Otras formas para dirigirse a hombres, en este caso religiosos, es la de *Padre* –«Padre Madriaga» (977-4), «Padre Aguirre» (978-2), «Padre Carlos» (979-3), «un Padre» y «Padre Seballos» (979-4), «Padre Pedro» (979-7, 2 veces), «Padre Pedro de Yrarrázabal» (980-1)–, o similares en función de su categoría: «fray Juan de la Nájera el paulino, el *canónigo* Tapia» (981-3). Otra forma de tratamiento de respeto que aparece en las cartas es la nobiliaria *conde* (31):

- (31) el *Conde* de las torres te dará noticia y Don Joseph Miguel; el Padre Seballos te escribió con el *Conde* (979-4).

Además de las formas de tratamiento serias referidas a hombres, podemos destacar la existencia de tres mucho más familiares. En la siguiente oración, podemos ver dos de ellas:

- (32) me alegro que el *negrito* aya salido bueno, que por *Juanito* ya tenía noticia de cómo lo hacía (980-3).

No es descabellado pensar que el «negrito» se refiere a un criado de color que Isabel le envía a su hijo para que le ayude. De hecho, en «Autos de inventarios de los bienes del licenciado Martín de Recabarren» (1767)¹⁵, aparece en la relación de bienes un total de doce esclavos, siete mujeres y cinco hombres, negros y mulatos. Por último, otra referencia que quizás aluda a un sirviente, la podemos leer en las siguientes palabras (33) [fig. 9]:

- (33) Avísame si *cavrito* te ha dado tu poncho bordado que te embió don Pedro del Solar (979-7).

Oroz (1966: 292) indicaba en el siglo pasado que una forma de tratamiento común de mayores hacia niños es la de *cabro*, *cabrito*, *cabrita*, entre otros. Hoy en el *DA* (s. v.) se recoge el término *cabro chico* en Chile como ‘niño, muchacho’.

5.2.4. Algunas cuestiones léxicas

Las misivas informales de épocas pasadas son muy útiles para mostrarnos la cotidianidad de sus vidas, los objetos y el léxico con el que los denominaban. En una de las cartas, por ejemplo, Isabel se lamenta de lo siguiente (34):

- (34) y quedo mortificada de que bayan esas semillas y *guesos de los pelonsitos* y la yerba sin carta que te dará Don Ventura Laredo a quien pasarás a visitar (977-2).

¹⁵ «Autos de inventarios de los bienes del licenciado Martín de Recabarren» (1767). Archivo Central Andrés Bello (Colección Manuscritos), de la Universidad de Chile (MD 960).

En este fragmento, además de mencionar cierta *yerba* (quizás utilizada para hacer mate, habitual ya en la época), se habla de los huesos de los *pelonsitos* (con seseo), fruta que quizás se enviaba para hacer plantero. En el *DA* (s. v. *pelón*) se sitúa *pelón* en Paraguay, Argentina y Uruguay con el significado de ‘durazno o melocotón, pero sin vellosidad’.

En la misma carta que hemos mencionado anteriormente, se habla de otro envío (35):

- (35) A Joseph le digo que te dé la ynstrucción para que te gobiernes en este asunto buscando que embiarte halle ese pañuelo, dos pares de *guatanas*, las unas pueden servir para niño, las otras te pueden servir (977-3).

La voz *guatanas*, que localizamos hace tiempo en el manuscrito *El Fiscal con J. Gallardo sobre asesinato Esteban Carrillo* (1788/1791)¹⁶, no aparece ni en Morínigo (1998) ni en Boyd-Bowman (2003), tampoco en el *DLE* ni en Medina (1906). Santamaría (1942: s. v.) indica lo siguiente: «del quichua *huatana*, liga o cinta con que se ata. En Chile, cinta con muchas labores que se usaba como liga o cenojil para afianzar las largas medias blancas que vestían los antiguos chilenos cuando llevaban, a la usanza europea, pantalones cortos o calzones» y, en una segunda acepción, muy similar: «en Chile, cinta que servía para sujetar las botas, o las polainas de los que montaban a caballo». La acepción más parecida que recoge el *DA* (s. v.) de *huatana* es en Perú: ‘pequeña cinta o faja trenzada que se utiliza para atar costales o como pulsera’, forma ya considerada rural.

Otra palabra de origen quechua es *achira* (*DA*: s. v.), una planta perenne que da flor. Originaria de América del Sur, su nombre latino es *Canna indica*, pero también es conocida con otros nombres (Colmeiro, 1871: 10) y parece tratarse de un tipo de lirio. Debía de ser un remedio muy común en la época porque en *Florilegio Medicinal* (Esteyneffer, 1712: 67) se dice que con la «rayz de Lyrios seca» puede hacerse una especie de mixtura para «encarnar las enzías consumidas». En una de las cartas de Isabel, al hablar de la enfermedad que sufre su marido, explica lo siguiente (36):

- (36) le hizo resolver a curarse con la *achira*, que ha sido la que le ha desmontado la mayor parte y lo que queda se está curando con tuétano de vaca lavado con agua rosada y rebuelta con cardenillo y solimán, se unta después de averse lavado con agua ardiente fuerte con sal, que la experiencia deste remedio con un hombre que tenía la cara comida y salpicado hasta el pecho y perdida la vista porque avía llegado a los ojos, biéndolo sano, le yso mudar de la *achira* y parece que ba bien (979-2,3)¹⁷.

De origen indígena es también otra palabra que aparece en las cartas de Isabel: *chavalongo*. Según el *DA* (s. v.) es de origen mapudungun y procedería de *chafalongko*, ‘pesadez de la cabeza’; ‘tifus’, de *chafo*, ‘resfrío, tos’, y *longko*, ‘cabeza’ y «fue una enfermedad no precisada que asoló a los mapuches y a otros pueblos indígenas del actual territorio chileno durante el periodo de la Guerra de Arauco». Un siglo después a este enfrentamiento seguía causando grandes estragos esta enfermedad, pues, como dice Isabel (37):

¹⁶ Archivo Histórico Nacional [CONSEJOS, 20423, EXP.4].

¹⁷ Esteyneffer (1712: 403) aludía al «agua de solymán para consumir carnoçidades».

- (37) el *chabalongo* está en su fuerza, se ha llebado muchas personas, de las conocidas han sido Don Silbestre Valdivieso, Doña Rosa Mansanar [...] el canónigo Tapia escapó, es rara la casa donde no ha entrado y otras ha dejado asoladas (981-3-4).

5.3. Análisis temático de las misivas

Son muchos los temas y los asuntos que se tratan en las cartas de Isabel. Entre ellos, hay algunos recurrentes a través de sus páginas que comentaremos a continuación y que son una buena muestra de las preocupaciones diarias que tenían las mujeres de características socioeconómicas similares a las de nuestra letrada. Otros, como el tema de los sentimientos y la expresión de la emoción, lo dejaremos para otra ocasión, dada su extensión y la necesidad de un análisis más profundo.

5.3.1. Los navíos y los envíos que se hacía en ellos

Un tema común en la época en las cartas de hombres y mujeres es el de la tardanza en la recepción de las cartas propiciado por la salida y la llegada de los navíos, que se convierte en una excusa habitual en las misivas. En varias ocasiones, Isabel menciona *la Begoña* (38 y 39), que era el navío que hacía la travesía entre Valparaíso y Callao (Vicuña Mackenna, 1936: 58 y Ferrer Fougá, 2004: 6)¹⁸:

- (38) te escribo dilatado por mano del maestre de *la Begoña* a quien se le advirtió, que si salía otro Nabío primero despachase en él las cartas (977-1).
(39) Nuestro arca ya estaba dispuesto para yrse en *la Begoña* y esta ruyna ha frustrado sus intentos (977-3,4).

Quizás la importancia de este medio de transporte explica el hecho de que, en algunas ocasiones, se mencione con la forma *Nabío* en mayúscula, como en cierta ocasión en la que se alude a un robo que tuvo lugar a bordo (40); y, en otra, se menciona a un tal Guerra, quizás el maestre de la *Begoña* (41):

- (40) Candelaria está muy contenta, aunque en el *Nabío* le abrieron los caxones, la ganancia siempre es buena (980-3).
(41) esta va escrita deprisa porque ayer me avisó *Guerra* que se yba oy, la letra lo dirá que ba perversa (979-8).

En las cartas encontramos vocabulario de elementos cotidianos que se utilizan en el día a día de estas mujeres. Muchos de ellos son objetos que se transportan en los barcos. En apartados anteriores vimos que Isabel envía a Lima semillas, «güesos de los pelonsitos», «yerba», etc. Además, también son frecuentes los envíos de animales (42) e, incluso, el de personas dedicadas a la servidumbre (43).

¹⁸ Sobre este barco, indicó Vicuña Mackenna (1936: 58): «Consérvanse todavía por la tradición y en los legajos los nombres de algunos de los más antiguos navíos que pasaron en esos años al Mar del Sur con registros, y que después de muchas honrosas campañas a la Península, quedáronse en nuestras tranquilas aguas como decrépitos veteranos que, llegada la edad de los achaques, se retiran a inválidos. Fueron aquellos la *Sacra Familia* y la *Begoña* en 1750».

- (42) *la mula* del Padre Pedro es preciosa a la vista pero dicen los que entienden, baja de orejas y de paso corto, por lo que no la he remitido [...] encárgale al Padre que te busque el cauallito, que lo hará con empeño, sabiendo que las mulas no te han servido (979-7, 8).
- (43) Me alegro que el negrito aya salido bueno, que por Juanito ya tenía noticia de cómo lo hacía (980-3).

En el siguiente fragmento podemos ver la referencia a cuatro envíos (44):

- (44) a Joseph le digo que te dé la ynstrucción para que te gobiernes en este asunto buscando que embiarte halle ese *pañuelo*, *dos pares de guatanas*, las unas pueden servir para niño, las otras te pueden servir, *unos guantes* que se quedaron de la encomienda pasada, Baquixano te dará *una botija de vino* que te embía tu padre, avisarás cómo ha salido y si te asienta (977-3).

Hay ciertos objetos que preocupan especialmente a Isabel, concretamente los *rebozos* (45 y 48; también denominados *embozos* en *Autoridades: s. v.*), una prenda femenina habitual para taparse el rostro las señoras [fig. 10], así como las *camisas* (45) y otras prendas de ropa (46) y zapatos (47), que ayudan a construir la imagen de la moda de la época:

- (45) Avisame si has recibido las *camisas* y los *rebozos* que no me dices nada, y si tienes donde poner la escribanía para remitírtela (979-6).
- (46) Avisame si Cavrito te ha dado tu *poncho* bordado que te embió Don Pedro del Solar (979-7).
- (47) Mándame hazer unos *sapatos* muy altos de empeyne romos de punta de tres puntos (981-5).



Fig. 10. Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, «Dama con rebozo» (c. 1720).

Los *dulces* (48) también son un envío frecuente:

- (48) estas fiestas no han dado lugar para hacer *dulces* que tenía intención de embiarte para que regales a las personas que te favorecen, ni a mis hermanas les embío más de los *rebosos* que les mandé hacer y se han dilatado lo bastante. Remito quatro para que les des a Ca(tita) de Cárdenas y el otro para la Rosita Baquero o para quien te pareciere, o tubieres más obligación (978-1)¹⁹.

5.3.2. Las referencias al acto de escribir

Con anterioridad hemos visto que son frecuentes las excusas por la tardanza en enviar misivas aludiendo a las dificultades de envío y a la partida de los navíos. En ocasiones también se hace mención al mal clima (49):

- (49) a Chepita y Chepe mis finas memorias que *este temporal no ha dado lugar de escribirle* (978-5).

No obstante, la salud suele ser el argumento principal de Isabel para excusarse por no haber escrito antes (50 y 51); incluso en una de las cartas, al hablar de la enfermedad de su marido, Isabel indica la negativa de este a hacer uso de amanuense (52).

- (50) *los corrimientos no me han dejado coger la pluma* para escribirle a tu tío en esta ocasión (979-6).
(51) *me hallaba mortificada de una flucsi3n*, que me molestó en el camino hasta llegar al monte, y con el temor de que *bolbiese con el exercicio de la pluma no me atrebí a cojerla* (981-1).
(52) tu Padre no puede escribir en esta ocasión, *por hallarse enfermo de los ojos [...]* el escribir le haze mucho daño y como no se abiene con amanuense, no se puede contener hasta que la necesidad le obliga (981-2).

Además de la salud, hay otros motivos que impiden la escritura de cartas, como atender las visitas que van a dar el pésame cuando ha muerto un familiar (53):

- (53) a tu tío no puedo escribir en esta ocasión, las que remito son atrasadas, le escribirás que *los corrimientos me han privado de hazerlo* y en esta ocasión *el duelo de mi tía que los pésames que me han escrito el responderlos no me deja tiempo como el recibirlos aquí*, que las señoras bienen quando pueden y anoche tuve dos, los (sic) mismo sucede a los religiosos (977-2).

5.3.3. La preocupación por el comportamiento de los hijos y la necesidad de estudio

Anteriormente, ya hemos comentado que una de las cavilaciones que muestra Isabel en sus cartas es la falta de estudio de sus hijos Miguel y, sobre todo, de José (54):

¹⁹ Catita de Cárdenas parece que fue la nana que los crió (Vergara Quiroz, 1987: 15). Otro ejemplo que muestra la preocupación por el envío de dulces es el siguiente: «no me dicen nada de si recibieron las *camisas* ni los *dulces*, en esta ocasión no puedo embiar nada por aver estado fuera y necesitar de prebención» (981-4).

- (54) Joseph muestra muy poca aplicación al estudio y parece que será tiempo perdido enviarlo a Lima, porque hasta ahora no se ha examinado, tu padre le ha dicho que aprenda a contar y ejercite el escrito y si a su vista está ocioso que quisiera contigo, ya veo que no nacieron todos para estudiantes pero viendo mostrado tan bella capacidad me da dolor verla mal aprovechada y más en tiempo que no puede tirar por otro camino, y al que le reconozco inclinación por ahora es impracticable, Dios haga lo que le conbenga (979-4,5).

Las cartas de los hijos serían tranquilizadoras, pues Isabel responde (55 y 56):

- (55) con mucho gusto recibo tus cartas con la noticia que me das de hallarte empeñado en estudiar, no dudando de tu entendimiento dejes de conocer la utilidad que este ejercicio tiene y que no es impedimento para ningún estado, antes sí provechoso para todos, así para lo eclesiástico como para lo secular, y haciéndolo con el empeño que espero de tu punto, serás el consuelo de tus padres y alivio de tus hermanas y el respecto de la familia (979-1, en una carta dirigida a Miguel).
- (56) Hijo querido Joseph, tengo recibidas dos tuyas y con ellas el consuelo de saber que cumples con el fin que te llevó a esa ciudad, aunque este se ha mezclado con el cuidado del accidente²⁰ de las piernas del que me dices quedas aliviado (980-1).

Como vemos, la instrucción se consideraba de gran importancia, y, concretamente, se alude a la necesidad del estudio de la gramática (57):

- (57) las visitas no dan lugar de hablar con él como yo quisiera, y el estar repasando la *gramática* con el Padre Madriaga, que le hablamos para esto tu Padre y yo (977-4).

La Pardo muestra una actitud típica de madre al reconvenir a sus hijos e indicarles todos los esfuerzos que hace el padre por ellos (58):

- (58) estas molestias las pasa por los hijos, que, a no tenerlos, en Lima ya hubiera renunciado la protectoría, pues sabes que ella no es de provecho si no es mirando a la complacencia del jefe y esta es solo por los dos, te digo esto para que tengas presente lo que debes a tu Padre para procurar darle gusto (981-3).

Los consejos de Isabel son frecuentes y nos muestran sus desvelos por educar a sus hijos para que sean corteses. Precisamente este sentimiento se ve a la perfección en el siguiente fragmento de una de sus cartas (59), donde Isabel reprende a su hijo Miguel por no ir a comer a casa de sus tías, ni tampoco excusar su ausencia:

- (59) procura no faltar de casa de comer que presumo que el retiro que estrañé en la antecedente que te escribí puede tener ese origen, porque preguntando por ti tuve noticia que solías comer en casa de borda y se me propuso que fuese el motivo de la sequedad; cuando no puedas excusarte, usa de la atención de avisar, que es necesario corresponder a la fineza que muestran y estimación tuya el manifestar que puede aver sentimiento de que faltes (979-6, 7).

²⁰ Nótese aquí el diminutivo, que Isabel puede usar para marcar afectividad o para mitigar la gravedad del percance.

5.3.4. La espiritualidad

Es lógico que en las cartas de una madre de esta época aparezca el tema de la espiritualidad y de la religión. En estas misivas, Isabel habla y describe algunas festividades religiosas como la Semana Santa o el *Corpus Christi*, que guían el devenir de la vida en esa sociedad:

- (60) está la ciudad que no se trata en otra materia que espiritual, *las procesiones de Semana Santa* se a dispuesto que sean de penitencia (977-4).
- (61) su celo hizo que el día de corpus se trajese al Señor en proceción del Carmen y por estandarte el Corazón de Jesús que trajo un padre de estos misioneros pintado en un lienso, el qual llebaba el hijo del Señor presidente (979-4).

Asimismo, aparecen varias referencias a los jesuitas en las cartas de Isabel (62) [fig. 11], así como también se trata de una de las virtudes teologales, la caridad (63):

- (62) Martín ha padecido del estómago, queda bueno y muy santito [sic] y con banstantes hermanos alemanes que traxo el Padre Carlos de varios oficios como plateros, pintores, estatuario y relojero, organista compositor de música, este está estudiando theología, es de yngenio raro, save seys lenguas, biene aprobado para quarto voto por la jurisprudencia, la misión se compuso de quarenta y seys sugetos entre sacerdotes y hermanos, el ornamento de San Ygnacio es de lo más rico que se puede ver (979-3)²¹.
- (63) el Padre Seballos te escribió con el conde, *está muy dedicado a la casa de recojidas* (...) y aunque la casa está muy maltratada parece que Dios quiere que la mantengan pues mueve los corasones y toma tales ynstrumentos (979-4).



Fig. 11. «Jesuitas en el Cuzco» (detalle de Serie del Corpus Christi) (c. 1680).

²¹ No tenemos suficiente información para saber si los *exercicios* a los que se alude en la siguiente referencia son los ignacianos: «Tu Padre queda en exercicios con Toledo, que lo llebó en su Compañía» (977-4).

5.3.5. La preocupación por la salud

En el momento de la escritura de las cartas analizadas, Isabel se encontraba en plena edad adulta (tenía entre cuarenta y cincuenta años), una edad avanzada en aquella época, donde la escasez de avances médicos hacía insufrible cada problema de salud. Es lógico, por tanto, que sean recurrentes las alusiones a sus achaques y a los del marido, mayor que ella, así como a los problemas de salud de los diferentes miembros de la familia. En ejemplos anteriores, vimos que Isabel se lamentaba de una *flucsi3n* (981-1) y de los *corrimientos* (977-1). Adem3s de las enfermedades, las cartas nos informan de los remedios con los que trataban los problemas de salud. As3, por ejemplo, Isabel alude a unos «palitos colorados» para limpiarse los dientes (64):

- (64) yo me hallo mejor de los *corrimientos*, aunque con el temor de perder los dientes porque siento que dos de abajo se me han aflojado, como las muelas ban de vensida, as3 la bater3a en los dientes, *emb3ame unos palitos colorados que benden en la plasa los yndios* y mi hermana Chepita se limpia con ellos (979-1, 2).

Tambi3n se habla de la salud de los hijos, puesto que dos de ellos padecen del est3mago (977-1, 978-5 y 979-1, 3), de la recuperaci3n del brazo de Miguel por la ca3da de un caballo (981-2), incluso del nacimiento de un beb3 (65):

- (65) Rosita Aguirre pari3 ayer una ni3a y aunque fue largo el parto, pari3 con felicidad (978-5).

No obstante, el pasaje m3s extenso es el que alude a una enfermedad del padre, Mart3n de Recabarren, quien utiliza diversos ung3ntos para cicatrizar las heridas del rostro (66), como vimos anteriormente al hablar de la *achira*:

- (66) tu Padre prosigue en su curaci3n y aunque con lentitud se conose la mejor3a, pues de las quatro partes de 3l havr3 quedado la una y lo dem3s que est3 en vivo parece que criar3 cutis, le dices que no se lo sierre del todo pareci3ndote que es fistola, esta nunca la ha tenido a voz de los sirujanos que le han visto, lo que es a mi entender, es calor de la cava que ocurre aquel lugar donde las empollitas que no Rebientan han criado ese g3nero de cayo, el qual yba creciendo de suerte que le coj3a la naris y se asercava al ojo, lo que le hizo resolver a curarse con la *achira* [...] y parece que ba bien, al glorioso Santo domingo est3 encomendado este accidente y el Santo, aunque puede hazerlo sin remedio, quiere que pase la molestia de la curaci3n y ha descubierto estos remedios (979-2, 3).

5.3.6. Tr3mites

Son muchos los tr3mites que despachan las mujeres en esta 3poca y las cartas nos dan una buena muestra de que las f3minas ten3an mucho que decir y que aportar a los negocios familiares y a la econom3a dom3stica. En una de las ep3stolas, Isabel aconseja a su hijo para intentar ahorrar (67):

- (67) los seyscientos pueden emplearse en la madera que ya te avis3 de la quema [...] mejor se consigue el favor en Lima por estar los due3os all3, mira si puedes conseguirlo que algo se aorrar3 (979-8).

En otra, Isabel también da ciertos consejos a su hijo y le recomienda que hable con su hermana para resolver asuntos sobre propiedades (68):

- (68) en la dependencia de mi tío, puedes consultar con mi hermana Chipita y hacer las diligencias posibles, no se pierda por omisión que tenemos el cave del Virrey y tu Comprobante que puede ayudar tocante a buscar la escritura y testamentos escribiendo a los corregidores (977-2, 3).

Como muestra el pasaje anterior pero también otros, no solo Isabel se encargaba de tratar asuntos económicos, sino también sus hermanas, que son muy resolutivas a la hora de emprender acciones (69):

- (69) acabo de recibir carta de mis hermanas recomendádome una dependencia de Don Antonio de la Riba y se hará la diligencia, en esta ocasión no se le puede responder por que no ay tiempo (978-5).

5.3.7. Acontecimientos sociales y noticias variadas

Por último, pero no por ello menos destacable, las cartas sirven también para hablar de acontecimientos sociales y cotilleos personales (70):

- (70) ha salido una flota de casamientos y uno de ellos es Don Juan Lorenzo con la Xaviera Ugarte [...] y otro que está para salir de un garnacha con una niña del barrio que puedes ynferir quién puede ser (981-3, 4).

No obstante, este tipo de comentarios suelen ser mucho más frecuentes en cartas de mujeres más jóvenes. De hecho, Isabel le dice a su hijo en una de sus cartas (71):

- (71) las diversiones de la villa las savrás por tus hermanas, que no tengo tiempo para dilatarne (981-3).

Otros temas más graves que suelen aparecer en las misivas son los referidos a epidemias como la del *chavalongo*, antes mencionada (*vid. supra* 5.2.4), y fenómenos meteorológicos adversos como terremotos²², inundaciones, etc. (72):

- (72) unas lenguas tenía encargadas y con la ynungación anda todo de rebuelta, en la ciudad no ha sido nada para los destrosos de la campaña, en Chillán se llebó [...] merced a Santo Domingo, san Fransisco y la compañía escapó, aunque se anegaron por estar en alto, quieren pasar la povlación a otro lugar porque ha hecho caza dentro de la povlación (979-7).

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

El estudio de las cartas de mujeres de épocas pasadas nos ofrece una fuente de información valiosísima para explorar tanto aspectos más históricos, como lingüísticos propiamente. Misivas como las de Isabel Pardo de Figueroa («la Pardo») nos ayudan a

²² En una publicada por Vergara Quiroz (1987: 8) de Isabel Pardo de Figueroa a su hijo Miguel de Recabarren de 19 de marzo de 1747 (Santiago-Lima), la madre, preocupada, le habla del terremoto que destruyó Lima en noviembre de 1746 y que atribuye a un castigo divino, y, desolada por lo que sufre su patria, le pide a su hijo que cuide de sus tías.

reconstruir cómo era su vida diaria y cuál era su papel en la sociedad del momento. Gracias a ellas, podemos desentrañar detalles sobre la vida cotidiana, las costumbres sociales y las mentalidades de épocas anteriores, ofreciendo una perspectiva única que a menudo complementa o desafía las narrativas históricas dominantes. De hecho, tendemos a pensar que las mujeres adultas estaban relegadas a desempeñar únicamente funciones domésticas como el cuidado de los hijos, pero lo cierto es que tomaban decisiones cruciales para administrar la economía familiar e, incluso, para resolver asuntos burocráticos y de otra índole, como evidencian algunos fragmentos de las cartas de la Pardo.

Desde una perspectiva histórica, estas cartas, frente a otros documentos de carácter oficial, nos proporcionan una visión más íntima y, además de revelar sus roles dentro de la familia y de la sociedad, nos muestran cuáles son sus preocupaciones, sus alegrías y sus dificultades. Además de las relaciones personales entre allegados, e incluso, con el servicio, descubrimos información valiosa de costumbres y de objetos cotidianos que nos permiten configurar su mundo desde un punto de vista etnolingüístico. En las cartas de Isabel, por ejemplo, se habla de objetos cotidianos como las *guatanas* o los *rebosos*. Observamos, asimismo, que la temática de las cartas depende de la edad y de la condición de la mujer. Isabel, al ser una madre ya madura de más de cuarenta, habla de asuntos como la salud de todos los miembros de la familia, la preocupación por los estudios y el futuro de sus hijos y la economía familiar, entre otros, mientras que las chicas jóvenes preferían hablar de reuniones sociales, noviazgos o casamientos, por ejemplo.

Por otra parte, las cartas familiares escritas por mujeres reflejan un uso lingüístico menos formal (en comparación con documentos notariales, por ejemplo) y un poco más cercano a la lengua oral de la época. En nuestro caso, la Pardo hace uso en sus cartas, por ejemplo, de numerosos hipocorísticos que, con total certeza, usaría en su día. Del mismo modo, también nos devuelve una imagen fiel de las formas de tratamiento usadas con sus hijos, a los que trata de *tú* (en singular) y de *ustedes* (en plural). Además de todo ello, las misivas plasman de una forma más fiel las variedades dialectales que, no solo se reflejan en el léxico en formas como *pelonsitos* o *chavalongo*, sino en los deslices seseo-ceceosos que comete Isabel a lo largo de todas sus cartas, evidencia de su pronunciación seseosa, en palabras de uso recurrente como son *rebosos*, *sapatos*, *lus*, *sinco*, *diversiones* o *proceción*, o, en el plano gramatical, en el uso del adverbio demostrativo *allá*, o de la locución *luego que* con el sentido de ‘tan pronto como’, hoy recogida por el diccionario académico con demarcación diatópica americana.

En definitiva, las epístolas femeninas enviadas a familiares y amigos son verdaderas «cápsulas del tiempo» que, al ser analizadas, nos conectan directamente con el pasado, enriqueciendo nuestra comprensión de la historia y desvelando las particularidades de la lengua en su uso más auténtico y personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALATORRE, Antonio (1994): «Sor Juana y los hombres», *Debate feminista*, 9, 329-348.

- ALMAU ALMAU, Sonia (2010): «Ortografía y fonética en la *Aurora de Chile*», *Boletín de Filología*, 45 (1), 13-42.
- ALMAU ALMAU, Sonia (2015): «Didáctica y lengua en el chileno *Nuevo Método de Educación para el uso de las Escuelas del Campo* (1832)», *Boletín de Filología*, 50 (1), 13-31.
- ALMAU ALMAU, Sonia (2023): «Aspectos ortográficos, fonéticos y gramaticales en manuscritos del prócer independentista José Miguel Carrera», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 49 (2).
- Autoridades = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2002 [1726-1739]): *Diccionario de Autoridades* (3 vols.) [en línea]: <http://buscon.rae.es/ntlle/> (consulta: hasta el 18/06/2025).
- BELLO, Andrés (1981 [1847]): «Gramática de la lengua castellana, dedicada al uso de los americanos. Con notas de Rufino J. Cuervo», *Antología General de Andrés Bello*, Madrid, Editorial Mediterráneo, Tomo I, 157-733.
- BOYD-BOWMAN, Peter (2003): *Léxico Hispanoamericano (1493-1993)*, Ray Harris-Northall y John J. Nitti (eds.), New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies [en línea]: https://textred.spanport.wisc.edu/lexico_hispanoamericano/index.html (consulta: 25/05/2025).
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo (1997): «Cuzco y no Cusco ni menos Qosqo», *Histórica*, 21 (2), 165-170.
- COLMEIRO, Miguel (1871): *Diccionario de los diversos nombres vulgares de muchas plantas usuales o notables del Antiguo y Nuevo Mundo*, Madrid, Imprenta de Gabriel Alhambra.
- CONGRESO CONSTITUYENTE DEMOCRÁTICO DE PERÚ (1993): *Constitución Política del Perú* [en línea]: <https://www.gob.pe/institucion/presidencia/informes-publicaciones/196158-constitucion-politica-del-peru> (consulta: 18/06/2025)
- DA = ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010): *Diccionario de americanismos*, Madrid, Santillana.
- DLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. (versión 23.8) [en línea]: <https://dle.rae.es> (consulta: hasta el 18/06/2025).
- ESTEYNEFFER, Juan de (1712): *Florilegio Medicinal de todas las enfermedades*, Méjico, Herederos de Juan Joseph Guillena Carrascoso.
- FAMILIA MAMA ANTULA (s. f.): *Familia Mama Antula, M.^a Antonia de San José (1730-1799). Familiares y devotos de la primera santa argentina* [en línea]: <https://mamaantula.com/> (consulta: 25/05/2025).
- FERNÁNDEZ ARRILAGA, Inmaculada (2016): «Mamá Antula: la beata de los ejercicios espirituales desde la mirada de los jesuitas desterrados», *Scripta*, 8, 257-267.
- FERRER FOUGÁ, Hernán (2004): «El hito austral del confín de América. El Cabo de Hornos (siglos XVI-XVII-XVIII)», *Revista de Marina*, 6, 1-10.
- FRAGO GRACIA, Juan Antonio (2010): *El español de América en la Independencia*, Santiago de Chile, Taurus.

- FRASCHINA, Alicia (2015): *La expulsión no fue ausencia. María Antonia de San José, beata de la Compañía de Jesús: biografía y legado*, Rosario, Prohistoria.
- HUIDOBRO SALAZAR, M.^a Gabriela y Gonzalo SERRANO DEL POZO (2024): «Roles de género e institucionalidad familiar: tensiones, transición y cambios en la relación epistolar de Javiera Carrera y Pedro Díaz de Valdés (Chile, 1810-1824)», *ARENAL*, 31 (2), 543-567.
- LOCATELLI, Nunzia y Cintia SUÁREZ (2024): *Mama Antula, la primera santa argentina*, Quito, Catarsis.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo (1947): *Los americanos en las Órdenes Nobiliarias*, II. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto González Fernández de Oviedo.
- MATUS OLIVIER, Alfredo Hernán, Soledad DARGHAM FERNÁNDEZ y José Luis SAMANIEGO ALDAZÁBAL (1992): «Notas para una historia del español en Chile» en César Hernández Alonso (coord.), *Historia y presente del español de América*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Pabecal, 543-564.
- MEDINA, José T. (1906): *Diccionario biográfico colonial*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana.
- MORÍNIGO, Marcos A. (1998): *Nuevo diccionario de americanismos e indigenismos*, Buenos Aires, Claridad.
- NIETO Y CORTADELLAS, Rafael (1953): «Los Recabarren habaneros y sus descendientes chilenos», *Revista de la Biblioteca Nacional*, 3, 53-79.
- NTLLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [en línea]: <http://buscon.rae.es/ntlle/> (consulta: hasta el 15/08/2025).
- OROZ, Rodolfo (1966): *La lengua castellana en Chile*, Santiago, Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile.
- RAH = Real Academia de la Historia [en línea]: <https://dbe.rah.es/> (consulta: 20/09/2024).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1741): *Orthographía española*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española [en línea]: https://www.rae.es/sites/default/files/Ortografia_RAE_1741_reducida.pdf (consulta: 18/06/2025).
- S. A. (1827): *Mercurio de Valparaíso: periódico mercantil y político* [s.l.], [s.n.], (reproducción facsimilar de la ed. de Valparaíso, Imprenta de Wells y Silva; números 1-15).
- SABAT DE RIVERS, Georgina (2005): *En busca de Sor Juana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea]: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx06g0> (consulta: 16/06/2025).
- SANTAMARÍA, Francisco J. (1942): *Diccionario general de Americanismos*, Méjico, Editorial Pedro Robredo.
- VERGARA QUIROZ, Sergio (1987): *Cartas de mujeres en Chile, 1630-1885. Estudio, selección documental y notas*, Santiago, Editorial Andrés Bello.

VICUÑA MACKENNA, Benjamín (1936): *Historia de Valparaíso*, vol. IV, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Talleres Fiscales de la Dirección General de Prisiones (obras completas de Vicuña Mackenna).

VIDAL, Virginia (2010): *Javiera Carrera. Madre de la Patria*, Santiago, RIL Editores.

**APROXIMACIÓN LINGÜÍSTICA A LA
CORRESPONDENCIA FEMENINA ARAGONESA DEL SIGLO XVIII:
EL CASO DE M.^a FRANCISCA RIC Y PUEYO (1746-1819)**

DEMELSA ORTIZ CRUZ*
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El presente capítulo presenta un acercamiento a la manera de escribir de la religiosa ilustrada M.^a Francisca Ric y Pueyo (1746-1819), para lo cual se ofrecen, tras un breve apartado de carácter biográfico de aproximación a este personaje, los principales rasgos que a nivel ortográfico, fonético, morfosintáctico y léxico-semántico caracteriza el corpus epistolar dieciochesco analizado.

PALABRAS CLAVE

Aragón, cartas, estudio lingüístico, M.^a Francisca Ric y Pueyo, siglo XVIII.

ABSTRACT

This chapter presents an approach to the writing style of the enlightened nun M.^a Francisca Ric y Pueyo (1746-1819). After a brief biographical section on this figure, the main orthographical, phonetic, morphosyntactic, and lexical-semantic features that characterize the analyzed eighteenth-century epistolary corpus are presented.

KEYWORDS

Aragon, letters, linguistic study, Maria Francisca Ric y Pueyo, 18th century.

* demelsa@unizar.es. Doctora en Lengua Española (Universidad de Zaragoza [UNIZAR], 2015), con una tesis doctoral sobre Léxico en inventarios de bienes aragoneses del siglo XVIII realizada con una beca de Formación del Profesorado Universitario (Ministerio de Educación y Ciencia [MEC]). Máster en Estudios Hispánicos: Lengua y Literatura (UNIZAR), en Enseñanza del Profesorado (UNIZAR) y en Enseñanza de Español como Lengua Extranjera (Universidad Pablo de Olavide) y licenciada en Filología Hispánica, con Premio Extraordinario «Gregorio García Arista» (UNIZAR) y 3.º Premio Nacional Fin de Carrera (MEC). En la actualidad es Profesora Contratada Doctora en el Departamento de Lingüística y Literaturas Hispánicas (UNIZAR), así como miembro del proyecto de investigación *Letradas: corpus de textos escritos por mujeres en España (1400-1900)* (Universidad de Alcalá [UAH]; responsable: Belén Almeida Cabrejas), del grupo de investigación *Grupo de Investigación de Textos para la Historia del Español (GITHE)* (UAH; IP: Pedro Sánchez-Prieto Borja), de *Polymathía. Grupo de Investigación para el estudio interdisciplinar de las tensiones, las emociones y los procesos socioculturales* (UNIZAR, codirigido por Alberto Montaner Frutos y Francisco José Alfaro Pérez) y del Instituto de Patrimonio y Humanidades (UNIZAR).

1. INTRODUCCIÓN

No hará falta recordar, en el contexto de este monográfico, el gran interés que desde hace algunos años ha despertado el olvidado discurso femenino desde un punto de vista lingüístico. A través de documentación inédita, se está tratando de reconstruir la forma de pensar y de escribir que las pocas mujeres que habían accedido a una educación letrada tenían. Por ello, la recuperación de corpus escritos femeninos está experimentando un verdadero auge, con particularidades que los singulariza desde una perspectiva diacrónica y dialectal.

La afirmación anterior justifica que, sobre todo en los últimos diez años aproximadamente, se haya producido un incremento notable de los proyectos y estudios que se inscriben en esta temática. Así, sin pretender ser rigurosos en la mención de estudios lingüísticos que han tratado de poner en valor la escritura femenina a través de su documentación manuscrita, podemos destacar el volumen coordinado por Almeida, Díaz Moreno y Fernández López (2017), de textos de mujeres de los siglos XVI al XIX; la sección temática de la *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, coordinado por Garrido Martín y Martín Aizpuru (2022) sobre escritura femenina en el ámbito hispánico; y el monográfico editado por Almeida, Pichel y Vázquez Balonga (2022), acerca de documentación escrita por mujeres de la Edad Media hasta la Modernidad.

Junto a estos trabajos de conjunto, se dan algunos centrados en mujeres de la centuria ilustrada que analizan aspectos puntuales (ortográficos, gramaticales, léxico-semánticos e incluso pragmáticos), mientras que otros ofrecen una aproximación lingüística a la interacción escrita de algunas féminas letradas. Entre ellos, se encuentran los de López López (2017), Almeida *et al.* (2021, centrados en textos del XVIII y XIX), Garrido Martín (2021), Díaz Moreno (2022), Díaz Moreno y Sánchez Sierra (2022), Fernández Alcaide (2022), López Mora (2022), Martínez Pasamar (2022), Roldán González (2022 y 2023) y Tabernero (2022a y 2022b, aunque esta última autora maneja en ambos trabajos textos tanto del siglo XVII como del XVIII), por citar algunos ejemplos.

Si restringimos aún más el ámbito de investigación de la escritura femenina dieciochesca, cobra sentido afirmar que los trabajos centrados en la documentación escrita por mujeres aragonesas de la centuria ilustrada desde un punto de vista lingüístico son prácticamente inexistentes, a excepción de un trabajo de Martín Zorraquino (1998) sobre una carta periodística aragonesa de finales del XVIII de posible autoría femenina. Por ello, y con este vacío en la bibliografía¹, el presente trabajo se convierte en un estudio lingüístico inédito pionero en el ámbito de los estudios diacrónicos de género en Aragón. Aun con todo, lo que aquí se presenta pretende ser una mera aproximación, ya que, como

¹ Las mujeres aragonesas sí que están empezando a ser valoradas desde otras disciplinas humanísticas, concretamente, desde una perspectiva histórico-artística, ámbito en el que destaca el proyecto de *Mujeres protagonistas Aragón* (<https://blancas.unizar.es/mujeres-protagonistas/>) dentro del Grupo de Referencia BLANCAS (*Historia Moderna*) del Gobierno de Aragón, o aproximaciones a epistolarios femeninos aragoneses de otras épocas (como el de López, 2021, de la cancillería real de la Corona de Aragón), pero nunca nada a nivel lingüístico, de acuerdo con la literatura científica consultada.

veremos en el apartado 3, la muestra de cartas analizadas es, de momento, restringida. No obstante, a pesar de esta limitación, esta primera aproximación filológica a las cartas de M.^a Francisca Ric y Pueyo abre una línea de investigación de sumo interés desde un punto de vista lingüístico, diacrónico y dialectal².

2. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA A LA RELIGIOSA ARAGONESA M.^a FRANCISCA RIC Y PUEYO

Todo zaragozano que se precie, al pasear por las céntricas y concurridas calles de la capital aragonesa, ha podido rondar locales de restauración y comercios que se encuentran en la calle de Pedro María Ric (1776-1831)³: conocido magistrado, diputado y consejero de Castilla, con un gran protagonismo durante los Sitios de Zaragoza durante la invasión napoleónica, procedía de una familia muy numerosa, y sus relaciones epistolares, cuando sus obligaciones laborales se lo permitían, se prolongaron hacia familiares tanto de primer como de segundo grado de consanguinidad. Una de las más destacadas de esas personas de su familia fue, sin lugar a dudas, una de sus tías: M.^a Francisca Ric y Pueyo, religiosa letrada objeto de nuestro estudio [fig. 1].

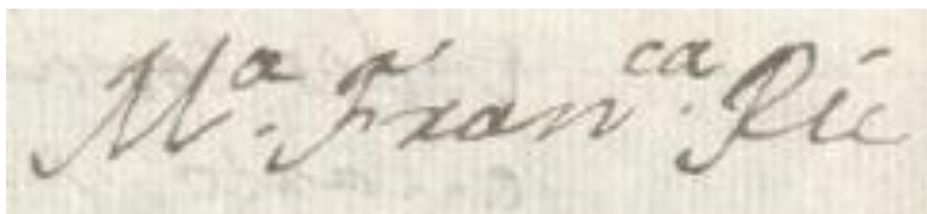


Fig. 1. Firma de M.^a Francisca Ric y Pueyo en una carta de 1785.

Nacida en 1746⁴ en la localidad oscense de Fonz (situada en la actual comarca del Cinca Medio), M.^a Francisca Ric y Pueyo era hija del I barón de Valdeolivos, Pascual

² De hecho, a raíz de esta primera aproximación, se ha continuado investigando sobre la prosa de esta autora desde un punto de vista lingüístico, lo que ha dado lugar ya a dos publicaciones sobre fraseología histórica (Ortiz, 2025 y en prensa) y a una comunicación en las *V Jornadas "Ellas toman la pluma. Mujeres que escriben: del documento a la pantalla"* (Ortiz, 2025, 9-11 de abril), de la que emanará también una publicación en los próximos meses en un número monográfico en la revista *Femeris*.

³ Hijo del segundo barón de Valdeolivos (Miguel Esteban Ric y Pueyo) y de Ana María de Monserrat y Uztariz (de la familia de los marqueses de Tamarit), fue el primogénito de 18 hermanos, entre los que destacan los nombres de Micaela Ric y Montserrat, Ana Ric y Montserrat y Antonia Ric y Montserrat, sobrinas, asimismo de nuestra M.^a Francisca Ric y Pueyo, que se ordenaron religiosas en el monasterio de Sigüenza donde también ejercía ella misma y de quienes habla constantemente en las cartas analizadas. Para conocer mejor al personaje histórico de Pedro M.^a Ric y Montserrat, véase la información recogida por Gómez Rivero en el *HH.DB-e* (s. v. *Pedro María Ric y Montserrat*).

De los embarazos y partos de su cuñada, Ana María de Monserrat, deja constancia M.^a Francisca Ric en una de sus cartas, en la que manda, además, recuerdos a su hermano (Miguel) y sobrinas: «espero la felicidad de parto de Ana M.^a, a quien abrazo con la M.^a Antonia, como a Miguel y chicas» (C3.1v.11-14).

⁴ Aunque algunos autores sitúan el nacimiento de M.^a Francisca Ric y Pueyo en el año de 1766 (Navarro, 2009: 160), es evidente que se trata de un error, pues la representación que tenemos de M.^a Francisca Ric y Pueyo, obra del pintor aragonés fray Manuel Bayeu (como veremos más adelante en la fig. 2), revela que, cuando M.^a Francisca fue retratada por este (c. 1795-1797), ya era una mujer madura, que superaba los 50 años, edad con la que, además, ejercía como priora vitalicia del Real Monasterio de Santa María de Sigüenza. La fecha adecuada de nacimiento sí que se recoge en el clásico trabajo de Palacín (1989: 164).

Miguel Antonio Ric y Egea (quien fuera el corregidor, gobernador y justicia mayor de la ciudad de Alcañiz y su corregimiento), y de M.^a Francisca Pueyo y Urriés, natural de la vecina ciudad de Barbastro (S. A., s. f. b: en línea).

En el seno de esta familia acomodada, nuestra autora recibió una educación religiosa que le permitió aprender a leer y escribir, habilidades de lectoescritura que se manifiestan en la producción escrita de la que es una muestra las cartas analizadas.

No obstante, de su carrera como religiosa, podemos recordar el hecho de que M.^a Francisca llegó a ocupar el cargo de priora vitalicia del Real Monasterio de Sigüenza, que desempeñó desde el 15 de abril de 1795 hasta el 18 de febrero de 1819. Desde esta posición, decidió llevar a cabo una reforma integral de este monasterio, que implicaba la destrucción de las dependencias más antiguas y la construcción de un nuevo edificio gracias al diseño proyectado por el arquitecto Francisco Rocha [fig. 2]⁵.

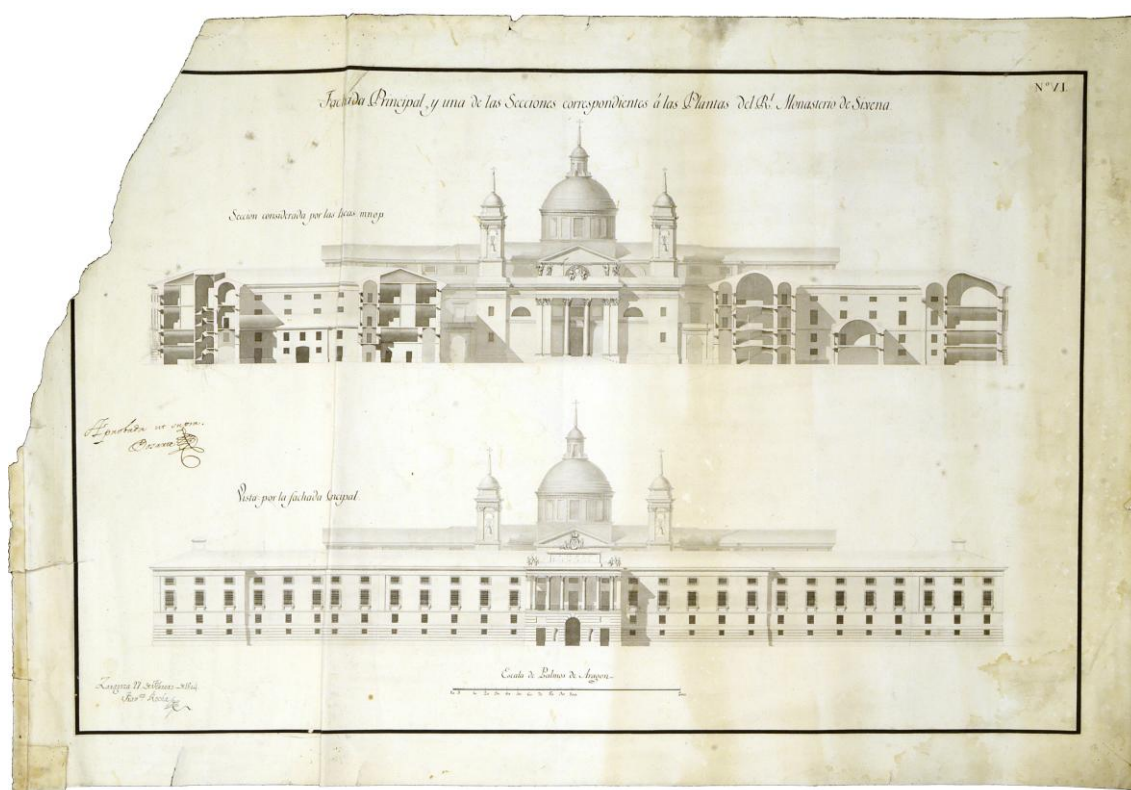


Fig. 2. Francisco de Rocha, «Alzado de la fachada principal y sección transversal del proyecto para reconstruir el Monasterio de Santa María de Sigüenza» (1804).

Sin embargo, aunque en el año en que la Ric empezó su regencia del edificio monástico comenzó la ejecución de derribo del edificio, en octubre de ese mismo año de 1795 tuvo que paralizarse debido al robo de los fondos con los cuales se iba a sufragar esta obra arquitectónica⁶. Los ladrones fueron capturados y condenados por la justicia de la época, si bien, aunque debían devolver el dinero sustraído, nunca lo hicieron, lo que

⁵ Aunque estos planos pertenecían al Monasterio de Santa María de Sigüenza, actualmente se conservan en el Archivo Capitular de Lérida (Martínez Molina, 2016: 330).

⁶ Para más detalles sobre el robo de los fondos, véase el trabajo de Palacín (1989: 165-179).

supuso, junto a las deudas que acumulaba (Palacín, 1989: 183), que la reforma tuviese que paralizarse por completo y que, por lo tanto, hoy en día se pueda seguir disfrutando del edificio románico original.

La última década de vida de M.^a Francisca Ric tampoco fue tranquila, puesto que, con la llegada de la Guerra de Independencia contra los franceses, el monasterio fue atacado y expoliado, sirviendo de cuartel durante la contienda, por lo que nuestra letrada y su comunidad religiosa se vieron obligadas a abandonar el edificio y a refugiarse en las localidades de Fonz y Obarra (Palacín, 1989: 183). Años más tarde, falleció a los 73 años de edad, en 1819.

Por último, aunque a veces no se da la oportunidad de ponerles rostro a muchas de las pocas mujeres letradas de las que conservamos documentación manuscrita, no es el caso de M.^a Francisca Ric y Pueyo, quien fue retratada por el cartujo fray Manuel Bayeu a finales del siglo XVIII (c. 1795-1797) [fig. 3].



Fig. 3. Atribuido a fray Manuel Bayeu, «Retrato de M.^a Francisca Ric y Pueyo, prioress de Santa María de Sigüenza» (c. 1795-1797).

En el centro de este cuadro aparece M.^a Francisca Ric, con la vestimenta típica de la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén (esto es, el hábito negro y la toca blanca), así como también con la banda de la Orden; sobre el pecho, debajo de la toca, se deja ver el escudo de la Gran Cruz de la Orden de Malta, escudo que, junto al bastón que porta en su mano izquierda, la identifica como priora. A su lado, se hallan retratadas otras dos mujeres: sus sobrinas Micaela Ric y Montserrat (a la izquierda de la imagen)⁷ y Ana María Ric y Montserrat (a la derecha, esta última con un libro en la mano)⁸. A las tres se las representa dentro de las dependencias de lo que asemeja ser el palacio prioral del monasterio.

3. CARACTERIZACIÓN DEL CORPUS EPISTOLAR DE M.^a FRANCISCA RIC Y PUEYO

Una vez presentada, aunque someramente, la mujer letrada de nuestro estudio, debemos describir el corpus documental en el que se basa esta investigación pionera sobre el análisis lingüístico del discurso femenino dieciochesco en Aragón. Para ello, hemos estudiado doce cartas⁹ manuscritas de M.^a Francisca Ric y Pueyo, digitalizadas y consultables en línea a través del *DARA - Documentos y Archivos de Aragón* (disponibles en línea en <https://dara.aragon.es/dara/>), en la subsección de buscadores monográficos titulada “Mujeres”, concretamente en el de “Correspondencia privada”, donde actualmente hay volcados un total de 237 documentos registrados.

Esta docena de cartas analizadas, a las que haremos referencia en este estudio por la letra *C* (de carta) seguido de la numeración final asignada en la signatura del archivo que queda recogida en la tabla 1, presentan una serie de características que las definen como corpus de carácter unitario. Primeramente, son de autoría única, pues es la propia M.^a Francisca quien las escribe de su puño y letra. Junto a esto, todas ellas se producen desde el mismo lugar, esto es, la localidad oscense de Sigena, pues, como ha quedado de manifiesto en la introducción que hemos hecho a este personaje (*vid. supra* § 2), era religiosa en el Real Monasterio de Santa María de Sigena. Estas cartas autógrafas son, además, de carácter privado, pues la Ric las escribe para sus familiares más cercanos; concretamente, las envía casi en su práctica totalidad a su hermana Joaquina (excepto en dos ocasiones en las que reaprovecha el papel para dirigir también sus textos a su hermano, en C5, y a su sobrino, en C11). Por último, desde un punto de vista cronológico, todas las misivas (menos una)¹⁰ están fechadas en las dos últimas décadas del siglo XVIII, en particular, la más antigua a la que se ha tenido acceso data del 9 de mayo de 1785 y la

⁷ Micaela Ric y Montserrat (hermana de Pedro M.^a) fue, como su tía, priora vitalicia del Real Monasterio de Santa María de Sigena, entre 1847 y 1856 (S. A., s. f. a: en línea).

⁸ Ana M.^a Ric y Montserrat (1783-1856), hermana pequeña de Micaela (y, por tanto, también del famoso magistrado) y sobrina de nuestra protagonista, tendría escasamente entre 12 y 14 años cuando fue retratada como escolana (esto es, ‘en algunos monasterios e iglesias, niño que se educa para el servicio del culto, y principalmente para el canto’, *DLE*: s. v.) por fray Manuel Bayeu (S. A., s. f. d: en línea).

⁹ De ellas hemos descartado la C10, por estar cortada y, por tanto, no resulta posible llevar a cabo su completo análisis lingüístico.

¹⁰ A pesar de que la C9 no está fechada, por la temática de esta carta encaja perfectamente dentro del periodo acotado.

más reciente es del 27 de junio de 1796, por lo que constituyen una muestra de once años de su forma de escribir.

N.º CARTA [Y SIGNATURA]	REGESTO ¹¹	FECHA ¹²
C1 [ES/ABV-00031/0008/0001]	<i>Carta enviada por Francisca Ric y Pueyo, religiosa de Santa María de Sigüenza, a su hermana en la que, además de informar sobre su salud, da instrucciones para el pago de misas por el alma de una tía</i>	1785.05.09
C2 [ES/ABV-00031/0008/0002]	<i>Carta enviada por Francisca Ric y Pueyo a su hermana Joaquina y se alegra de que le hayan «probado» bien las sangrías</i>	1785.09.18
C3 [ES/ABV-00031/0008/0003]	<i>Carta enviada por Francisca Ric y Pueyo, a su hermana Joaquina informándole que le han vuelto «las tercianas» a M.^a Antonia y a algunas criadas</i>	1785.11.20
C4 [ES/ABV-00031/0008/0004]	<i>Carta enviada por Francisca Ric y Pueyo, a su hermana</i>	1789.01.20
C5 [ES/ABV-00031/0008/0005]	<i>Carta enviada por Francisca Ric y Pueyo, a su hermana interesándose por la salud de su familia</i>	1789.05.24
C6 [ES/ABV-00031/0008/0006]	<i>Carta enviada por Francisca Ric y Pueyo, a su hermana</i>	1789.10.18
C7 [ES/ABV-00031/0008/0007]	<i>Carta enviada por Francisca Ric y Pueyo, a su hermana y le comunica que ha recibido la seda y la plata para la cinta</i>	1790.07.11
C8 [ES/ABV-00031/0008/0008]	<i>Carta enviada por Francisca Ric y Pueyo, a su hermana comentándole cosas de Ana María y Micaela</i>	1792.08.26
C9 [ES/ABV-00031/0008/0009]	<i>Carta de Francisca Ric a su hermana interesándose por su familia</i>	[s. XVIII]
C10 [ES/ABV-00031/0008/0010]	<i>Carta enviada por Francisca Ric y Pueyo, a su hermana</i>	1794
C11 [ES/ABV-00031/0008/0011]	<i>Carta enviada por Francisca Ric y Pueyo, a su hermana agradeciendo los abanicos para las escolanas</i>	1794.07.21
C12 [ES/ABV-00031/0008/0012]	<i>Carta enviada por Francisca Ric y Pueyo, a su hermana Joaquina</i>	1796.06.27

Tabla 1. Información sobre las cartas analizadas escritas por M.^a Francisca Ric y Pueyo.

De la lectura de estos documentos, podemos constatar que hay dos líneas temáticas fundamentales que vertebran las cartas y que, generalmente, se suceden en ellas: por un lado, como es propio del género epistolar que se intercambian familiares, se habla del estado de salud y, por otro, de los aspectos cotidianos de la vida en el monasterio. De ambos temas, podemos recalcar algunos pasajes.

En lo que se refiere al primero de los temas que prácticamente siempre aparece de un modo u otro en el desarrollo de las cartas (esto es, el del estado de salud), podemos destacar la normalidad (e incluso frialdad) con la que se trataba en la época la mortalidad infantil: M.^a Francisca se encuentra apenada por el reciente fallecimiento de una neonata

¹¹ La información de estos regestos se corresponde con la publicada en cada una de las fichas documentales del DARA.

¹² El formato de la fecha es, primero, el año, después, el mes y, por último, el día, datos separados por un punto en todos los casos.

sobrina suya, hija de Miguel y Ana M.^a, pero, a la vez, se alegra de que este trágico acontecimiento se haya producido siendo bien pequeña (1) [fig. 4]:

- (1) se me aze mui sensible la falta de la Victoria, por lo mucho que su madre lo sentira, pues D.^s le da hijos y no se los deja lograr. Asi debe conbenir dichosa de ella, que esta en el cielo, y asi su madre como su padre, que se conformen con lo que D.^s dispone. Mas sensible seria se les muriera despues de criada, aora no ai duda que goza de Dios, y asi que se animen y dilaten todo lo posible y procuren por la salud que, como el tiempo es tan fuerte, cualquier cosa aze impresion, y no dudo que, por ser tan de repente, abra trastornado mas (C4.1r.4-19)¹³.

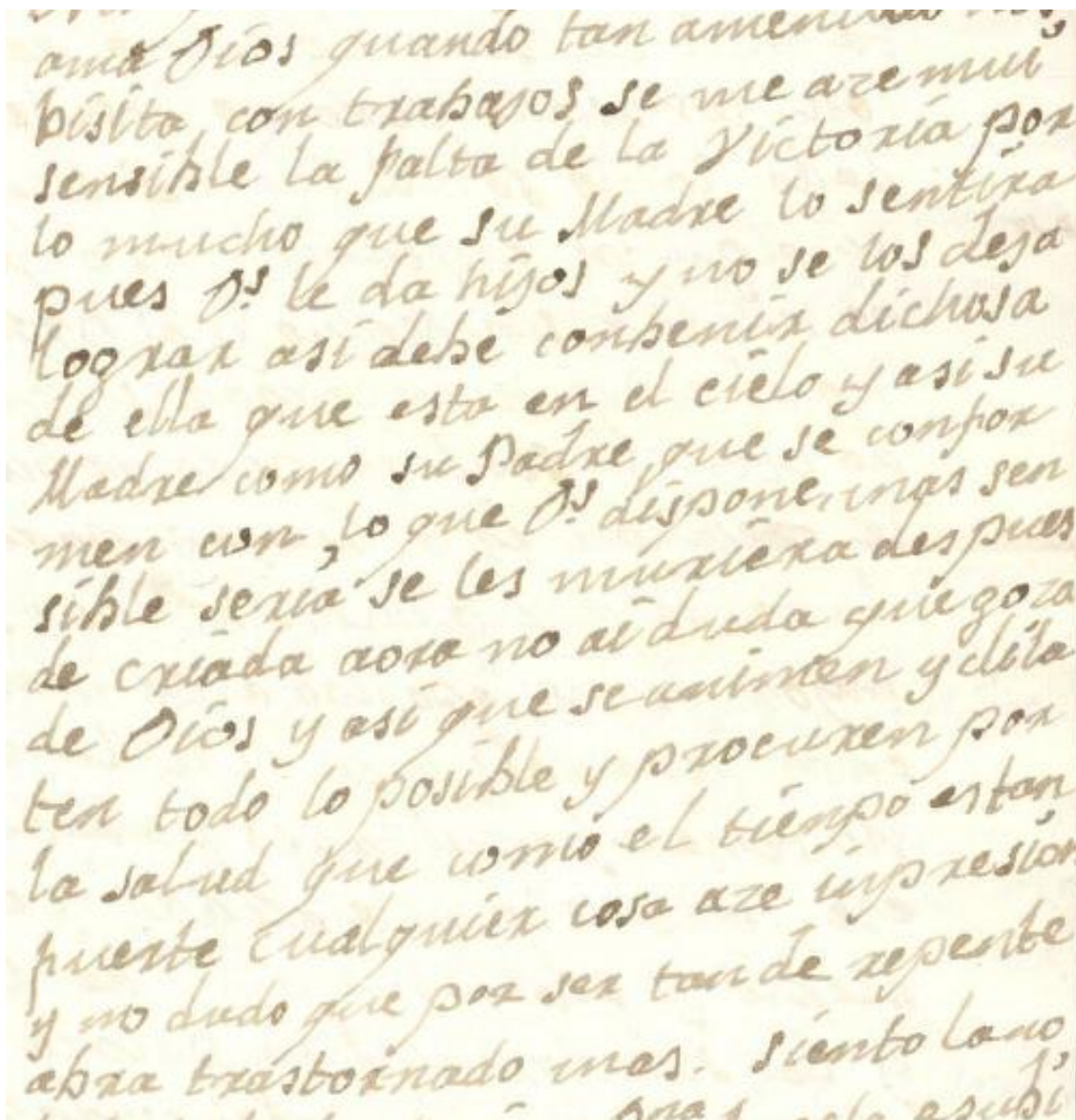


Fig. 4. Fragmento (1) en el que se alude a la muerte de una neonata, miembro de la familia de los Ric.

¹³ Los fragmentos extraídos de las cartas de M.^a Francisca son fieles a la forma de escribir de su autora, por lo que se mantienen sus tendencias ortográficas. Tan solo se modifica la puntuación original, con el fin de facilitar la interpretación al lector de los textos seleccionados.

También queda constancia de determinadas enfermedades y afecciones típicas del siglo XVIII y de las que, con fortuna, se pueden recuperar la propia M.^a Francisca y determinados familiares suyos, como sucede en el caso de la «destilacion a los ojos» de su hermano Miguel (2) y de las fiebres «tercianas» que ella misma padece (3), pero también su sobrina (y compañera monástica) M.^a Antonia (4 y 5):

- (2) celebro que Miguel este alibiado de la destilacion a los ojos, que es mui penosa, y no lo sera tanto dandole a las muelas; deseo se aia templado (C8.1r.3-8).
- (3) yo en esta semana pasada he tenido repiticion de tercianas, me an dado dos, y con media onza de quina me allo libre desde el Jueves, y sin novedad (C1.1r.7-11).
- (4) M.^a Antonia prosigue con su fiebre y por la noche se conoce algo de frio y se acalora. Dice el medico que a terminado en terciana su primer insulto; le a dispuesto quina, que es el medicamento que mas efecto puede azer. Ella se resiste porque no le a sentado mui bien la [sic] otras vezes que la tomado. Se abra de aplicar y, si le aze efecto, estara contento. Todos los dias se biste y pasea por el cuarto y espero que, si le sienta la quina, cederá esa poca fiebre, D.^s lo quiera así (C2.1r.5-19).
- (5) Y me alegro q.^e a Miguel y Ana M.^a les aian dejado las tercianas, que sera mucho no les repitan por la mutacion de tiempo. Así le a sucedido a M.^a Antonia, que le an dado dos, pero no fuertes, y dice el Medico es de la mutacion del tiempo, pues el baño nos parecia le probaba bien ya (paseaba asta cerca de Sena) (C3.1r.4-12).

En cuanto a la segunda de las grandes temáticas que se abordan en estos textos (los aspectos cotidianos de la vida en el monasterio), conviene recordar aquellos que se refieren a las principales aficiones y pasatiempos que eran propios de las mujeres o de las religiosas de la época, como la lectura y los juegos de cartas (6), la costura (7) o el canto (con anécdota incluida, como queda recogido en 8):

- (6) Rafaela prosigue en benir por las noches y las pasamos alegres, un tanto de letura y otro de juego, conponiendo casamientos; para ganar mas, es el maestro el S. Pedro, que nos da liciones de giñote, por ser el juego de la Granadera, que lo juega con su hijo (C6.1r.16-24).
- (7) me alegro que la seda este a tu gusto; te doi las gracias de la banda, que puede servir, y, si no, le dare otro destino, que me bendra mui bien; los bolsillos no se podran azer asta que no se temple el calor, pues, como an de estar ceradas [sic] las ventanas, no ai luz para poder trabajar y las sedas son buenas (C11.1r.9-18).
- (8) Ana M.^a, que no tenga pesadumbre, que no la aran cantar asta que aprenda y lo sepa bien; ya se conpadecia de ella mi S. la priora y creo que a poco llora (C8.1r.10-13).

4. UN ACERCAMIENTO LINGÜÍSTICO HACIA EL DISCURSO FEMENINO EPISTOLAR DIECIOCHESCO EN TERRITORIO ARAGONÉS: LAS CARTAS DE M.^a FRANCISCA RIC Y PUEYO

A continuación, se van a presentar algunos de los rasgos más destacados que, a nivel lingüístico, presentan las cartas escritas por M.^a Francisca Ric y Pueyo que constituyen esta muestra documental. Para ello, se organizan estos fenómenos por niveles, de manera que, primeramente, abordaremos cuestiones de naturaleza ortográfica (§ 4.1), para después pasar a rasgos de índole fonético-fonológica (§ 4.2); posteriormente, trataremos características morfosintácticas (§ 4.3), para cerrar el apartado con aspectos léxico-semánticos (§ 4.4).

4.1. Cuestiones de naturaleza ortográfica

Desde un punto de vista ortográfico, vamos a ofrecer una panorámica general sobre los aspectos más destacados referidos al vocalismo, al consonantismo, a la acentuación, a la puntuación, al uso de mayúsculas y minúsculas, y a las abreviaturas empleadas.

Primeramente, en lo que respecta a los rasgos que afectan al vocalismo, M.^a Francisca tiende a emplear las grafías *i*, *u* con valor vocálico mientras la *y*, *v* poseen valor consonántico. No obstante, en el orden de las palatales, se atestiguan ejemplos residuales de *y* con valor de /i/ en posición inicial de palabra en *ynbiar* ‘enviar’ (en C1.1v.2 y C1.1v.7) e *Ygnacio* ‘Ignacio’ (en C6.1r.3 y C11.2r.9). Asimismo, destaca la ausencia de la grafía *y* en determinados diptongos, de manera sistemática en las formas verbales *ai* ‘hay’ (*passim*), *doi* ‘doy’ (en C9.1r.13 y C11.1r.10) y *estoi* ‘estoy’ (en C5.1v.3), y en los adverbios *mui* ‘muy’ (*passim*) y *oi* ‘hoy’ (en C4.1v.3 y C6.1v.2). Frente a esto, únicamente localizamos un ejemplo de *y* en este tipo de agrupaciones vocálicas en la palabra *cuydado* (en C1.1r.2).

Más abundantes y dignas de comentario son las cuestiones ortográficas que tienen que ver con el consonantismo. Para empezar, en cuanto a la representación de la interdental /θ/, no se emplea la *ç*, sino que la Ric alterna entre la *c* y la *z*, con clara predilección por la grafía *c* ante vocal palatal *e*, *i*, salvo en *quinze* (en C1.1v.2 y C4.1v.2), *dizen* (en C1.1v.6), formas del verbo *hacer* (*passim*), *bezes* (en C2.1r.14), *conoze* (en C2.1v.6), *zirujano* (en C3.1v.6) y *cruzes* (en C6.1v.10).

En lo que a la velar /k/ se refiere, tampoco se hallan registros de la grafía *k* ni de los usos helenizantes *ch*, sino que nuevamente nuestra letrada prefiere decantarse por la grafía *c* y el dígrafo *qu*, cuya distribución resulta muy adecuada, a excepción de un par de ejemplo residuales de *qu* /kw/ en *quando* (en C4.1r.3, C5.1r.15 y C5.1v.6).

Por otro lado, en lo que respecta a la representación de la /y/, tiende a emplearse la grafía *y* para la palatal, si bien es verdad que también resulta frecuente el uso de la *i* con valor consonántico, en *tuia/os* (*passim*), *aia/n/s* (*passim*), *aier* (en C2.1r.19 y C6.1v.3), *baia/n* (en C8.1r.21 y C9.1r.10).

En cuanto a las labiales, destaca la alternancia de las grafías *v* y *b* para /b/, con preferencia por esta última en múltiples ocasiones en las que no sería de esperar, como en las formas de los verbos *aliviar*, *avisar*, *divertir*, *ir*, *llevar*, *venir*, *ver*, *visitar* y *volver* (*passim*), junto a otras como *se biste* (en C2.1r.16), *conserbar* (en C5.1r.6-7), *pribaramos* (en C5.1r.9), *balido* (en C5.1v.10), *estubo* (en C5.1v.10) y *serbir* (en C11.1r.12). Es la grafía *b* también la preferida en sustantivos como *nobedad* (*passim*), *bia* (en C1.1v.6), *bista* (en C1.1v.10), *bez/es* (en C2.1r.14, C5.1v.16 y C7.1v.5), *Nobienbre* (en C3.1r.1), *alibio* (en C4.1v.18), *biaje/s* (en C6.1r.7 y C7.1v.14), *bisita/s* (en C6.1r.10, C6.1v.2 y C7.1r.13), *bentanas* (en C11.1r.16) y *boces* (en C11.2r.17). También figura en los adjetivos *nuebo* (en C6.2r.1 y C9.1r.16), *lebantado* (en C3.1r.20), *pribada* (en C6.1r.11), *bien benido* (en C6.1v.1-2) y *prebenido* (en C11.2r.10); en los determinantes y

pronombres *buestra/o* (en C1.1r.1, C1.1r.5 y C1.1r.12) y *bosotros* (en C1.1r.11); y en el adverbio *grabemente* (en C4.1v.1)¹⁴.

En este sentido, llama la atención el hecho de que M.^a Francisca se decante siempre por el empleo de *n* ante las labiales *b* y *p*, como se comprueba a través de la secuencia *nb* en *ynbiar* (en C1.1v.2 y C1.1v.7) *Setienbre* (en C2.1r.1), *tanbien* (*passim*), *conbenir* (en C4.1r.8), *Novienbre* (en C3.1r.1), *inbierno* (en C3.1r.26 y C8.1r.19), *conbaleciente/s* (en C3.1v.15 y C5.1v.8), *senbrado* (en C6.1v.3) y *pesadunbre* (en C8.1r.10); y a través de la secuencia *np* en *aconpañar* (en C9.1v.4 y C11.2r.9), *comprendido* (en C2.1v.8-9), *tiempo* (*passim*), *enpeñaba* (en C3.1r.25), *tenplar* (en C3.1v.9), *inpresion* (en C4.1r.17), *sienpre* (*passim*), *compañia* (en C5.1r.23), *conponga* (en C7.1r.15-16 y C7.2r.1), *canpanilla* (en C6.1v.15), *enplear* (en C12.1r.8), *conpadecia* (en C8.1r.12), *desconponga* (en C8.1r.17), *inporta* (en C8.1r.23), *cunplidos* (en C9.1r.18, C11.2r.11) y *ronperlos* (en C11.1r.20), por citar solo algunos ejemplos.

En cuanto a las grafías que representan el sonido velar /x/, nuestra letrada emplea adecuadamente *g* y *j*, reservando la letra *x* para el topónimo de *Sixena* (*passim*) y para un esporádico *floxas* (en C3.1v.4)¹⁵.

Junto a esto, M.^a Francisca tiende a no emplear la grafía *h*, lo cual se hace de manera sistemática en los adverbios *ai* ‘ahí’, *aora* ‘ahora’ y *oi* ‘hoy’ (*passim*); pero también resulta una constante en las formas verbales de *haber*, *hacer*, *hallar* y *hablar* (*passim*). También es regular en la preposición *asta* ‘hasta’ (*passim*) y en los sustantivos *abilidad* (en C5.1r.12), *abitos* (en C8.1r.24 y C11.1r.22), *umor* (en C11.1r.9) y *enorabuena* (en C12.1r.9). Frente a esto, la llamada *h* expletiva o antietimológica, de raigambre dialectal aragonesa (Alvar, 1953: 42), resulta testimonial en la Ric, como puede comprobarse en *ohido* ‘oído’ (en C1.1r.5), *consolarhos* ‘consolaros’ (en C1.1r.13-14), *hellos* (en C1.1r.14) y *ahido* ‘ha ido’ (en C5.1v.8)¹⁶.

Para concluir con las consonantes, conviene indicar que M.^a Francisca Ric prescinde del empleo de grafías de carácter helenizante (no hace uso de *ch* ni de *th* ni de *ph* ni de la *k* ni de *y*); se dan algunas simplificaciones esporádicas de grupos consonánticos como *-cc-* en [θ] en *liciones* ‘lecciones’ (en C6.1r.22) y de [ks] en *-s-* en *esponiendo* (C4.1r.21), *espresiones* (*passim*) y *esplicaras* (C7.1v.3); y se localiza un empleo residual de consonantes dobles: *-ss-* en la forma analógica *teniesse* ‘tuviese’ (en C5.1v.12) y *rr-* en posición inicial (además, de línea) en *rrañan* (en C6.1v.15).

En segundo lugar, sobre la acentuación, podemos afirmar que resulta prácticamente inexistente: de hecho, de las tres formas de acento gráfico solo se emplea el grave, uso que se concentra en la preposición *à* y tan solo en la primera de las cartas (*passim*), pues en el resto se prescinde de esta marca acentual.

¹⁴ Por el contrario, en otras ocasiones M.^a Francisca se decanta por la grafía *v*, cuando lo esperable hoy en día sería *b*: *Barvastro* (en C1.1r.4), *travajos* (en C1.1r.13), formas del verbo *recibir* (*passim*) y de *escribir* (en C8.1v.4, C11.1v.1 y C12.1r.9).

¹⁵ En relación esto, podemos afirmar que tan solo en el caso de *giñote* ‘guiñote’ (C6.1r.22) no hace uso del dígrafo *gu* correspondiente a /g/.

¹⁶ Dado que el empleo de la *h* antietimológica se concentra exclusivamente en C1, el registro de esta carta de *hetenido* (C1.1r.8) podría considerarse también expletivo.

En tercer lugar, en lo que concierne al uso de mayúsculas y minúsculas, las letras capitales se emplean en los antropónimos («M.^a Fran.^{ca} Ric», *passim*; *Joaquina*, en C2.1v.22 y C3.1v.19; *Benito*, en C3.1v.8, entre otros) y en los topónimos (*Barvastro*, en C1.1r.4 y C7.1v.21-22, *Sixena*, *passim*, y *Albalate*, en C6.1r.8, por citar solo algunos), pero también aparecen en los nombres de los meses en la fecha de las cartas (*Mayo* en C1.1v.13 y C5.1r.1; *Setienbre* en C2.1r.1; *Nobienbre* en C3.1r.1; *Enero* en C4.1r.1; *Octubre* en C6.1r.1; *Julio* en C7.1r.1 y C11.1r.1; *Agosto* en C8.1r.1; y *Junio* en C12.1r.1) y en los sustantivos de carácter apelativo empleados en el saludo que encabeza la carta, como *Hermana* (*passim*), *Hermano* (en C5.1r.21) y *Sobrino* (en C11.2r.1). Asimismo, se utiliza en los días de la semana (*Jueves* en C1.1r.10), en nombres de profesiones como «Padre Prior» (en C1.1v.2-3) o *Priora* (en C8.1v.11 y C11.2r.5), *Frailles* (en C2.1r.24), *Religiosa* (en C2.1v.7-8 y C11.1r.23), *Médico* (en C3.1r.10, C4.1v.9 y C4.2r.13), *Albanil* ‘albañil’ (en C5.1v.7-8), *Monja* (en C11.2r.12) o *Vicaria* (en C12.1r.9), aunque también en denominaciones de miembros de la familia, como *Hermano/a/s* (*passim*), *Madre* (en C4.1r.6, C4.1r.10 y C9.1r.9-10), *Padre* (en C4.1r.10, C5.1r.4-5 y C9.1r.20), *Sobrinos* (*passim*) y *Prima/s* (en C9.1r.4, y C9.1r.10). Asimismo, se localiza su uso en otros sustantivos comunes como *Quina* (en C1.1r.10), *Salud* (*passim*), *Alma* (en C1.1v.4), *Correo* (en C1.1v.6), *Ápoca* (en C1.1v.9), *Corazon* (en C1.1v.11), *Priorado* (en C4.1r.21), «Medias cruces» (en C6.1v.10) y *Seda* (en C7.1r.18).

En cuarto lugar, en lo que a la puntuación se refiere, no suele utilizarse de manera habitual, y menos con los empleos a los que actualmente estamos acostumbrados. Algunos signos son inexistentes, como los signos de interrogación y de exclamación. Otros se emplean de manera testimonial, como los dos puntos (:), con valor de punto y seguido, en (9) y (10):

- (9) y en hellos dar graç à Dios à quien pido por la Salud de todos: (C1.1r.14-1v.1).
- (10) no ai luz para poder trabajar y las sedas son buenas: (C11.1r.17-18).

También se hallan tres registros de punto y coma (;) con el mismo valor de punto y seguido, en (11-13):

- (11) me alegrare q.^e en el que viene medes noticias asatisfaccion de todos; yo en esta semana pasada he tenido repiticion de tercianas (C1.1r.5-8).
- (12) aier alas seis lleigo el S.^r obispo con bastante aconpañamiento dicen no teme alas tercianas y que por ese motivo las quería consolar y animar; no se si abenido el P.^e consultor (C2.1r.19-24).
- (13) me dicen que no ai nada que ade venir a otra casa beremos en lo que para; y si amanece alguna que sea del caso (C11.1v.2-5).

En cuanto al guion (-), es un signo que se concentra tan solo en las tres primeras cartas) y del que M.^a Francisca echa mano para separar mayoritariamente sílabas en renglón aparte (aunque, a veces, no se corresponde con la división silábica de las palabras, sino que marca el espacio libre tras una palabra al concluir una línea, no necesariamente coincidente con una pausa). Véase como muestra el siguiente fragmento en el que alternan ambos valores (14):

- (14) Q.^{da} Hermana, la falta de buestra carta- metine con mucho cuydado, solo por Pani-llo que lleo anoche, meseadilatado el cora-zon (C1.1r.1-4).

Un poco más frecuente es el empleo de la coma, que se presenta con el valor de dos puntos (15), de punto (16) y de coma (17):

- (15) Q.^{da} Hermana, (C1.1r.1).
(16) la falta de buestra carta- metine con mucho cuydado, (C1.1r.1-2)
(17) yo en esta semanapa-sada hetenido repiticion detercianas, mean dado dos, y con media onza de Quina meallo libre desde el Jueves, (C1.1r.7-10).

Por último, el signo ortográfico más frecuente es el punto (.), que se emplea regularmente en las abreviaturas (*vid. infra*). Además de poseer los valores de punto, se utiliza en ocasiones con el de coma (18):

- (18) porloque siendo asi en bosotras. podeis adelantar à buestro adbitrio, p.^a bernos, (C1.1r.11-13).

Finalmente, las limitaciones del papel y las tendencias escriturarias heredadas de épocas anteriores justifican la presencia habitual de abreviaturas en las cartas de M.^a Francisca, hecho que se pone de manifiesto ya desde el encabezamiento de la propia carta: q.^{da} ‘querida’ (C1.1r.1). Así, comprobamos que se abrevian tanto elementos que desde antiguo lo hacen, como la conjunción q.^e ‘que’ (*passim*, aunque también alterna con la forma plena *que*) o la preposición p.^a ‘para’ (*passim*); los tratamientos de respeto (tal y como hacemos hoy en día), como Sr. ‘señor’ (C2.1r.20) o S. ‘señor/a’ (en C3.1v.5 y C4.1v.19), *Illmo.* ‘ilustrísimo’ (en C2.1v.19), D.^{na} ‘doña’ (en C3.1v.4); pero también en sustantivos de temática religiosa, habituales en su discurso, como D.^s ‘Dios’ (en C2.1r.18 y C2.1v.7), Sta. ‘santa’ (en C2.1v.7); H.^{na} ‘hermana’ (en C2.1v.17), P.^e ‘padre’ (en C5.1v.2) y M.ⁿ ‘mosén’ (en C9.1v.1), pero también en expresiones de este mismo tema, como D.^s te g.^{de} m.^s a.^s ‘Dios te guarde muchos años’ (en C2.1v.16) o te g.^{los} m.^s an.^s ‘[Dios] te guarde los muchos años’ (en C5.1v.15), entre otras [fig. 5].

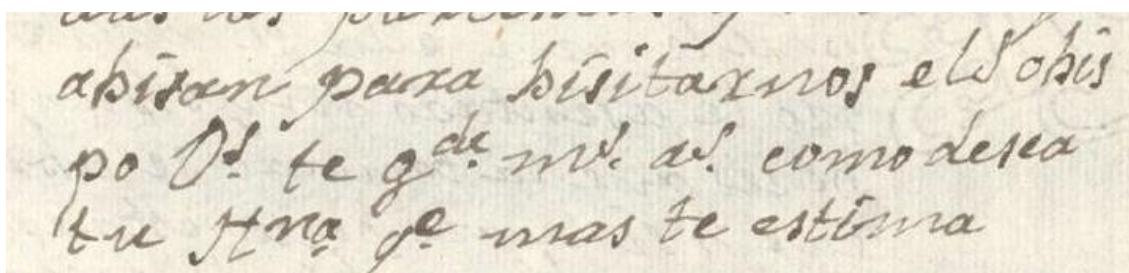


Fig. 5. Fragmento en el que se pueden comprobar las tendencias ortográficas propias de M.^a Francisca Ric y Pueyo analizadas en este apartado.

4.2. Rasgos de índole fonético-fonológica

En su manera de escribir, M.^a Francisca Ric y Pueyo nos ha dejado constancia de determinados fenómenos de naturaleza fonética que bien pueden relacionarse, en algunos

casos, con esa oralidad en la escritura y a los que, aunque someramente, vamos a hacer mención.

En cuanto al vocalismo, se han localizado resultados que manifiestan la vacilación de vocales átonas, bien por disimilación (como sucede en *mormurar*, presente en C9.1r.8 [fig. 6]; o en *repiticion*, en C1.1r.8), bien por el fenómeno contrario de la asimilación (como sucede en *dibirtidas*, atestiguado en C9.1r.3). Asimismo, destaca la transferencia gráfica de la sinalefa que se da en el plano de lo oral, manifestada en la reducción a una sola vocal en la escritura, como sucede en «la [sic] otras bezes que la tomado» ‘la ha tomado’ (en C2.1r.13-14), «si le aze fecto» ‘hace efecto’ (en C2.1r.15), «ya le dicho» ‘ya le he dicho’ (en C3.1r.24) y «bengais acompañarlo» ‘vengáis a acompañarlo’ (en C9.1v.4) [fig. 7]¹⁷. Por último, también se halla un ejemplo cacofónico en «Y izo» ‘e hizo’ (en C5.1v.11).

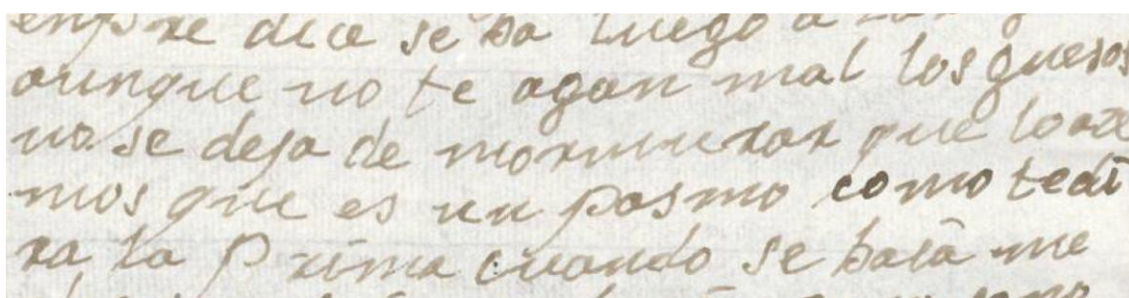


Fig. 6. Registros de «mormurar» ‘murmurar’ (C9.1r.8) y «guesos» ‘huesos’ (C9.1r.7).

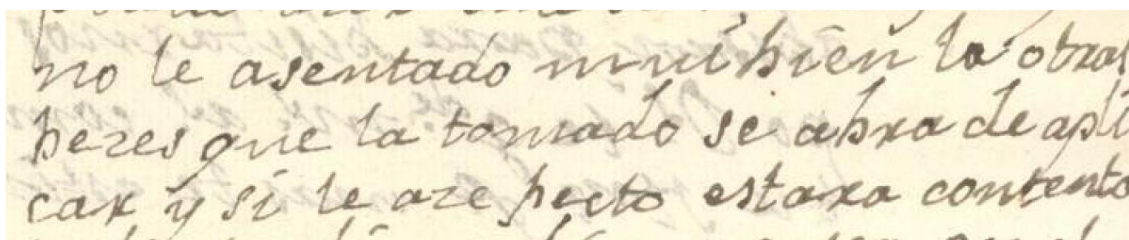


Fig. 7. «la [sic] otras bezes que la tomado» ‘la ha tomado’ y «si le aze fecto» ‘hace efecto’ (C2.1r.13-15).

Por otro lado, en lo que respecta al consonantismo, se dan, en primer lugar, algunas simplificaciones de grupos consonánticos, como el de *-ks-* en *-s-* en *espresiones* (*passim*, junto a un *expresiones* en C2.1v.13) o *esplicaras* (en C7.1v.3), el de *-kt-* en *-t-* en *letura* ‘lectura’ (en C6.1r.19) o el de *-pt-* en *-t-* en *Setiembre* (en C2.1r.1). Junto a estas reducciones, la consonante en posición implosiva también cambia en su punto de articulación, como sucede en el caso de *adbitrio* ‘arbitrio’ (en C1.1r.12). Finalmente, traspasa a la escritura de la Ric el refuerzo velar del diptongo *hue-*, con ese elemento semiconsonántico velar, en el registro *guesos* (en C9.1r.7) [fig. 6].

¹⁷ Esta fusión de vocales puede darse no solo a nivel sintagmático (como hemos atestiguado en los ejemplos anteriores), sino que también se ve dentro de una misma palabra (como sucede en *desa* ‘desea’, C1.1v.11), si bien lo más probable es que aquí se trate de un *lapsus calami*.

4.3. Características morfosintácticas

En lo que al nivel morfosintáctico se refiere, podemos destacar algunos rasgos representativos de la prosa de M.^a Francisca.

Tal es el caso de la anteposición del artículo al nombre propio, rasgo oral que revela familiaridad (Boluda, 2012: 489) y conocimiento compartido entre autora y destinatarios (Calderón, 2015: 91)¹⁸ hacia las personas de las que habla en sus cartas esta religiosa, sobre todo, mujeres: «la M.^a Antonia» (C3.1v.13), «la Victoria» (C4.1r.5), «del Antonio» (C5.1r.9), «la Rita» (C5.1r.19; C6.1r.4; C7.1v.14; C11.1v.9; C11.2r.12), «la Agustina» (C6.1v.11), «la Micaela» (C7.2r.5), «la Ana M.^a» (C8.1r.18), «la Felipa» (C12.1r.14), aunque en alternancia preferente con casos en los que no figura el artículo antepuesto («M.^a Antonia» en C2.1r.5, C3.1r.8, C4.1v.13 y C9.1r.4; *Miguel* en C2.1v.20, C3.1r.5, C3.1v.13, C4.2r.1, C6.1v.22, C8.1r.3, C9.1v.6 y C12.1r.6; «Ana M.^a» en C3.1r.5, C3.1v.12, C4.2r.4, C6.1v.22, C8.1r.10 y C12.1r.12; *Benito* en C3.1v.8, C7.1r.8-9 y C8.1r.6; *Ángela* en C4.1r.20; «Pedro M.^a» en C4.1v.22, C6.1v.21, C9.1v [al margen] y C11.1v.5-6; *Rita* en C5.1r.5, C5.1v.2, C6.1v.1, C11.1r.5 y C11.1r.21; *Ygnacio* en C6.1r.3; *Pablo* en C6.1r.10-11; *Rafaela* en C6.1r.16-17; *Micaela* en C6.1v.18, C7.1r.8 y C8.1r.14; *Angeleta* en C7.1v.12, C8.1v.2 y C9.1r.13; y *Joaquina* en C11.2r.14).

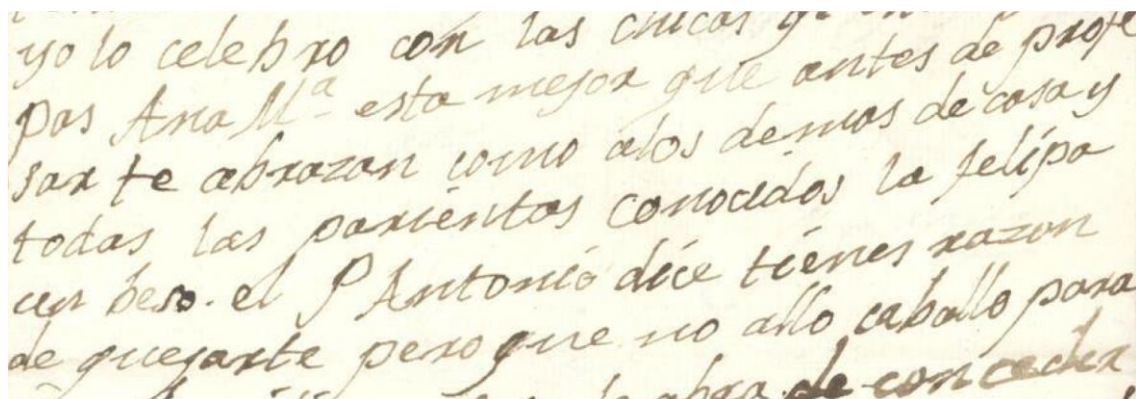


Fig. 8. Fragmento en el que se puede observar la alternancia del artículo con nombre propio («Ana M.^a» y «la Felipa») y la ausencia de conjunción completiva («el P. Antonio dice [Ø] tienes razón de quejarte»).

Otra característica bastante frecuente de la manera de escribir de la Ric es la ausencia de la conjunción completiva *que* en oraciones subordinadas (como puede verse en 19-26, marcado como [Ø]), si bien lo habitual en su prosa es que la de Sigena utilice este nexos [fig. 8]¹⁹:

- (19) Me dizen [Ø] bea si por la bia de Fonz puedo ynbiar el dinero (C1.1v.6-7).
- (20) te suplica [Ø] la encomiendas (C3.1r.20-21).
- (21) Creo [Ø] se ira (C3.1r.23).
- (22) Es cierto [Ø] tenemos trabajo con las criadas (C3.1r.26-27).

¹⁸ Para el empleo de esta estructura en documentación judicial andaluza dieciochesca, consúltese el trabajo de García-Godoy y Calderón (2012).

¹⁹ Sobre la evolución de las oraciones completivas, véase el estudio de Moreno de Alba (2006).

- (23) ya bio [ø] no le dejaron ir a Castejon (C4.1v.11-12).
- (24) yo me alegro [ø] te aias dibertido (C6.1r.9).
- (25) dice [ø] se ofrece a ir a Fonz con tal que bengais acompañarlo (C9.1v.2-4).
- (26) el P. Antonio dice [ø] tienes razon de quejarte (C12.1r.15-16).

No obstante, estos alternan con otros registros en los que esta conjunción aparece abreviada como *q.^e* (concretamente, en 22 ocasiones, de las que reproducimos a continuación algunas de ellas, 27-30):

- (27) me se a dilatado el corazon con decirme *q.^e* en Barvastro no abia ohido cosa de buestra salud (C1.1r.3-5).
- (28) manda *q.^e* abisan para bisitarnos el S. obispo (C2.1v.14-16).
- (29) me alegro *q.^e* a Miguel y Ana M.^a les aian dejado las tercianas (C3.1r.4-6).
- (30) yo me alegro te aias dibertido y *q.^e* continues con las bisitas de ese pablo (C6.1r.9-11).

Por último, destacamos algunas construcciones aisladas dignas de ser comentadas, como algunas diferencias genéricas con respecto al español actual: este es el caso de la palabra *dote* (31), que M.^a Francisca cita como voz masculina, o de la forma femenina *resulta* ‘resultado’ (32):

- (31) me alegro que los de Fonz se aian portado con el S.^r obispo como corresponde y *q.^e* se densengañase del mal informe y tambien que a la de Estadilla le facilite *el dote* para entrar religiosa (C2.1r.25-1v.1-6).
- (32) con las diligencias que as practicado, conoceras *la resulta* (C11.2r.15-17).

Téngase en cuenta con respecto a los ejemplos anteriores que en el *Diccionario de Autoridades* (s. v. *dote*) el término *dote* aparece como femenino ambiguo (hoy en el *DLE*: s. v. se da como masculino o femenino) y que en el *CORDE* hay casos de *dote* con ambos géneros, si bien se prefiere notablemente la forma femenina²⁰. Algo parecido sucede con *la resulta* (mucho menos frecuente en esta base de datos que la forma *resultado*), atestiguado al menos desde el siglo XVI en el repertorio de Oudin de 1604 (*apud NTLLE*: s. v.) y desde mediados de esta centuria en el *CORDE*²¹, término además considerado desde el *Autoridades* (s. v.) hasta el *DLE* (s. v.).

También hemos localizado un fragmento en el que se da la dislocación de los pronombres personales átonos (33)²², rasgo probablemente vulgar propio de esa oralidad en la escritura:

- (33) *me se a dilatado* el corazon condecirme *q.e* en Barvastro no abia ohido cosa de buestra salud (C1.1r.3-5).

Asimismo, se presenta el empleo de la estructura perifrástica *tengo de* + infinitivo en lugar de *tengo que* + infinitivo con valor de obligación (34), perífrasis surgida por analogía de *haber de* + infinitivo documentada desde el siglo XIII, de baja frecuencia de

²⁰ A esta conclusión llegamos con una búsqueda aproximada a los textos registrados en el *CORDE*, en la que obtuvimos 704 casos de *la dote*, frente a 366 registros de *el dote*.

²¹ «Lo que al príncipe de Cales fue señalado en *la resulta* de los reinos; y las dificultades de aquella empresa» (1562, Jerónimo Zurita, *Anales de la corona de Aragón. Primera parte, CORDE*).

²² Sobre una panorámica de la colocación de los pronombres personales átonos, véase el trabajo de Nieuwenhuijsen (2006).

uso y que, a juicio de Garachana-Camarero (2017: 17) decayó en la lengua estándar del XIX²³. Junto al ejemplo anterior, destaca el empleo de la forma analógica del imperfecto de subjuntivo *teniesse* ‘tuviese’ (35),²⁴ atestiguada, al menos, desde el *Vidal Mayor* en el *CORDE*²⁵:

- (34) *tengo de ynbiar* quinze escudos al Padre Prior de los descalzos de Tamarite, por cien misas encargadas por el Alma de la tia (C1.1v-2-5).
 (35) sabras murio Sobera, y todos dicen se abalido de su talento, que estubo mui reconocido y izo una muerte envidiable, gracias a D.^s que *teniesse* misericordia de todos los que la piden; y asi la tenga de mi y a ti te g.^{de} los m.^s an.^s que desea tu H.^{na}, q.^c te estima de corazon (C5.1v.9-16).

Finalmente, hallamos un empleo de *cuanto à* ‘en cuanto a’ con valor de conformidad [fig. 9], sin la preposición *en* introductoria (36), si bien ambas formas se recogen hoy en día en el *DLE* (s. v. *cuanto*) como equivalentes:

- (36) *Cuanto á* la criada, ya le digo a Joaquina las boces que corren (C11.2r.13-15).

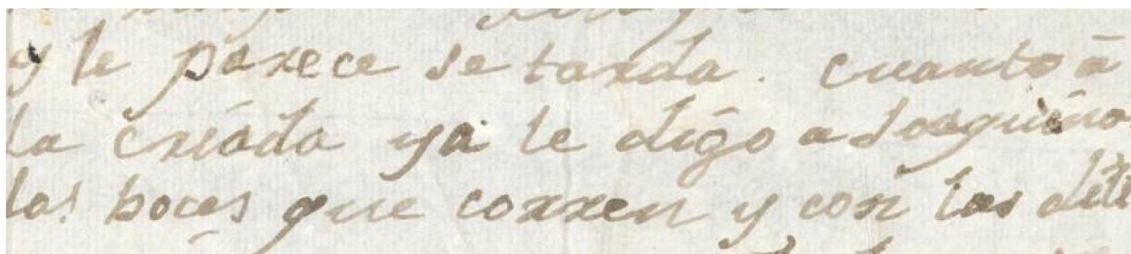


Fig. 9. Fragmento del empleo de «cuanto à».

4.4. Aspectos léxico-semánticos

Si bien podríamos analizar muchos otros vocablos de interés presentes en el discurso de M.^a Francisca, queremos destacar en este apartado tres voces que son características de la época en que la aragonesa vivió y que precisan de ciertas aclaraciones de interés para entenderlas adecuadamente en su contexto, como muestra de la riqueza léxico-semántica presente en las cartas de nuestra autora. Para ello, disponemos los términos analizados organizados por orden alfabético, a saber, *cotilla*, *petimetra* y *quina*,

²³ Para el desarrollo completo de las perífrasis con *tener* (a saber, *ser tenido/tenido* ø/a/de + infinitivo, *tener a/de* + infinitivo y *tener que* + infinitivo), revítese el capítulo escrito por la propia Garachana-Camarero (2017: 229-286) en el monográfico que ella misma coordina.

²⁴ Sobre la evolución diacrónica y dialectal de este tiempo verbal a través de la documentación depositada en diversos corpus, véase el trabajo de Ueda y Sánchez-Prieto (2021).

²⁵ «Et maguer en este caso antedito el clérigo pueda conprar casas que son ditas por dreito cabeças de heredamientos, empero non las otras cosas que son dependientes ad aqueillas casas, assí como pieças o uynnas, es assaber campos, huertos, vinnas, prados o otras possessions, non sería leixado conprar, que | pertaynnescen ad aqueillas casas, (5) si no el huerto que se *teniesse* ad aqueilla casa, el quoyal huerto más por razón de deleitar se que por otra razón es uisto que es aiuntado ad aqueillas casas.» (c. 1250, Anónimo, *Vidal Mayor*, *CORDE*). Los ejemplos en esta base de datos están fechados hasta fines del siglo XVI, por lo que nuestro registro demuestra la continuidad cronológica de este fenómeno analógico.

voces representativas de la forma de vestir, pensar y vivir, respectivamente, en el siglo XVIII.

4.4.1. *Cotilla*

En un pasaje de una carta fechada en 1792, M.^a Francisca habla de determinadas prendas de ropa a las que su sobrina Micaela debe acostumbrarse a llevar en el monasterio, entre las que se encuentra la *cotilla* (37):

- (37) Micaela, que no desprecie tanto los zapatos. que antes que los aia de llevar, ya le agradaran. La *cotilla* si la llebara asta que sea mas crecida, por que no se les desconponga el cuerpo (C8.1r.14-18).

Con esta palabra se hace referencia, de acuerdo con el *Autoridades* (s. v.), al ‘jubón sin mangas hecho de dos telas, embutido con barba de ballena, y respuntado, sobre el qual se visten las mujeres el jubón ò casaca, y trahen ajustado el cuerpo’. Se trataba, por tanto, de una prenda de ropa interior fundamental en la vestimenta femenina, propia de la zona del torso, que se empleaba encima de la camisa y debajo de la casaca, bastante incómoda (de ahí, las reticencias a llevarla de Micaela), pues se ajustaba al cuerpo con ballenas y llevarla obligaba «a mantener una posición rígida, con los brazos hacia atrás por lo que no permite un movimiento libre», que fue típica, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XVIII y dio paso a los corsés del XIX²⁶ (S. A., s. f. c: en línea) [fig. 10].

Desde un punto de vista etimológico, provendría de *cota* (que, antiguamente, designó al ‘jubón, especialmente el de cuero o de mallas llevado como arma defensiva’) y este del francés antiguo *cote* (con idéntico significado al anterior), del fránico *KOTTA ‘paño basto: cotas en los planos topográficos’ (*DECH*: s. v. *cota* I), al que se le habría añadido el sufijo *-illo/a* (*DHLE*: s. v. *cotilla*).

De acuerdo con los datos a los que se ha tenido acceso hasta el momento, este término con la acepción apuntada comienza a emplearse en las primeras décadas del siglo XVII, en relación con la evolución propia de la moda de la época: de hecho, en el *DECH* (s. v. *cota* I) se da como fecha a partir de la cual se tienen testimonios documentales de su uso el año de 1627²⁷.

En cuanto a su presencia en los repertorios lexicográficos, *cotilla* comienza a aparecer desde el citado *Autoridades* (s. v.) con la acepción anotada (*vid. supra*). Esta definición se ve ligeramente modificada en la 1.^a edición del *Diccionario* académico de 1780 (*apud NTLLE*: s. v.): ‘parte de la vestidura interior de la muger, que se hace de tela

²⁶ Aunque en español la voz *cotilla* se perdió con el sentido apuntado, sigue vivo en catalán, como se indica en el *DECH* (s. v. *cota* I).

²⁷ De este mismo año es el primer ejemplo que proporciona el *DHLE* (s. v. *cotilla*): «Una *cotilla* llena de barba de ballena, diez y ocho reales» (1627, Antonio de Godoy Ponce León, *Tassa general de los precios que se han de vender...*, *DHLE*).

Dos años posteriores son los primeros ejemplos presentes en el *CORDE*: «Feneciò el antiguo adorno, / porque el nueuo es marauilla, / pues parece con *cotilla* / vna mujer hecha a torno, / por dar al gusto soborno, / ya es demonio toda niña, / pues si con moño se aliña / tentar puede a vn hermitaño» (1629, Jacinto Alonso Maluenda, *Cozquilla del gusto*, *CORDE*).

de seda, ó de lienzo, armada con barba de ballena y pespunteada, la qual se ajusta al cuerpo desde los hombros hasta la cintura, atacándola con un cordon por la espalda'. Esta se mantiene hasta la 6.^a edición de 1884 (*apud NTLLE: s. v.*), cuando se simplifica como 'ajustador de que usan las mujeres, formado de lienzo ó seda y de ballenas'; no obstante, esta última propuesta figura redactada en pasado en la 15.^a edición de 1925 (*apud NTLLE: s. v.*), tal y como lo hace, por cierto, hoy en día, si bien a lo largo del siglo XIX la cotilla se fue sustituyendo por el corsé, por lo que mucho antes se la consideró una prenda de moda anticuada, a pesar de su redacción lexicográfica.



Fig. 10. «Cotilla» (c. 1770). Madrid, Museo del Traje.

4.4.2. *Petimetra*

M.^a Francisca habla, en una de las cartas dieciochescas analizadas, de la visita de su sobrina M.^a Antonia, a quien la califica por su apariencia y vestimenta de *petimetra* (38):

- (38) M.^a Antonia llegó el domingo *petimetra* como siempre; dice se ba luego a Zaragoza (C9.1r.5).

Esta voz proviene del francés *petit-mâitre* (literalmente, 'maestro-chico', *DECH: s. v. pepitoria*), que queda recogida con su carácter novedoso ya desde el *Autoridades* (*s. v. petimetre*), si bien referida a la apariencia masculina: 'El joven que cuida demasiadamente de su compostura, y de seguir las modas. Es voz compuesta de palabras Francesas, y introducida sin necesidad'. Esta acepción se mantiene sin variación hasta la 21.^a edición del *Diccionario académico* (*apud NTLLE: s. v.*), en la que se añade a esta el sinónimo de *lechuguino/a* y se hace referencia a que el término analizado también puede referirse a las mujeres; en su siguiente edición, la de 2001 (*DRAE: s. v.*), la Academia modifica esta definición como 'persona que se preocupa mucho de su compostura y de seguir las modas', tal y como aparece en la actual edición del *DLE* (*s. v.*).

Por otro lado, la acepción del *Autoridades* (*vid. supra*) aquí apuntada, junto a un registro de una obra de Juan Francisco Melcón, sitúan las primeras apariciones de

petimetre en 1737²⁸, si bien la forma femenina se documenta desde 1762 en Ramón de la Cruz²⁹, registro bastante anterior a su consideración lexicográfica.

Aunque en el *DHLE* (s. v. *pepitória*) no se asegura la pervivencia de esta voz hasta hoy en día, su presencia lexicográfica en la actual edición del *DLE* (s. v. *petimetre*, definida como ‘persona que se preocupa mucho de su compostura y de seguir las modas’) y ejemplos de *petimetre/a* en las bases de datos del *CREA* y del *CORPES XXI* y en documentación americana del XIX (Almau, 2024: 105) ponen de manifiesto la vitalidad de la forma analizada hasta época reciente³⁰.



Figs. 11 y 12. Antonio Rodríguez, «Petimetre de serio, de Madrid» (1801) [izda.] y «Petimetre con mantilla de franela guarnecida con cinta de tablero, de Madrid» (1804) [dcha.].

²⁸ «Conque por esta regla sólo manifestarán serlo para con los *petimetres* y donlindos que matan toros en los picaderos, estrados, casas de conversación y Lonja de la Victoria, sin que jamás se les haya visto ponerse delante de un carnero; y esto es que todas las pjaras de las Castillas, Andalucía y Navarra son capaces de criar tantos toros como han muerto y matan a fuerza de mataduras» (1737, Juan Francisco Melcón, *Carta satisfactoria, CORDE*).

²⁹ Se localiza en una acotación: «Sala en casa de Don Policarpo, y sale vestido ridículo; Doña Juana, *petimetra*, la Criada y el Paje» (1761, Ramón de la Cruz, *La avaricia castigada, CORDE*).

³⁰ De hecho, el último ejemplo del *CORPES XXI* es de 2022: «Cilo había sido un antiguo novio de Conjetura, con el que había tonteado cuando, en la juventud de Armenta, ella se las daba de marisabidilla y él de *petimetre*, ambos haciendo el canelo y ganándose a pulso la ojeriza de quienes frecuentaban, menospreciando a los que se les pusieran delante y con la vanagloria de sus demostraciones y caprichos» (2022, Luis Mateo Díez, *Mis delitos como animal de compañía, CORPES XXI*).

El empleo real de *petimetre/a* en la lengua de fines del XVIII y principios del XIX no solo se constata en el registro de uso atestiguado en las cartas de M.^a Francisca Ric, sino, por ejemplo, en la serie de grabados que el dibujante valenciano Antonio Rodríguez dedicó a las petimetros de comienzos de la centuria decimonónica, de los que aquí se recogen tan solo una muestra [figs. 11 y 12].

4.4.3. *Quina*

Un remedio muy efectivo para las fiebres tercianas que asolaban la sociedad dieciochesca resultó ser la *quina*, medicina para combatir las que el médico de M.^a Francisca recomienda tomar, tanto a esta última como a su sobrina y compañera del monasterio Antonia, y de cuya recomendación deja constancia nuestra letrada, así como de los posibles efectos secundarios que su ingesta podía desencadenar (39 y 40):

- (39) yo en esta semana pasada he tenido repiticion de tercianas, me an dado dos, y con media onza de *quina* me allo libre desde el Jueves, y sin novedad (C1.1r.7-11).
(40) [El médico] le a dispuesto *quina*, que es el medicamento que mas efecto puede azer. Ella se resiste porque no le a sentado mui bien la otras bezes que la tomado. Se abra de aplicar y, si le aze fecto, estara contento. [...] Espero que, si le sienta la *quina*, cederá esa poca fiebre, D.^s lo quiera así (C2.1r.10-19).

Etimológicamente, Corominas y Pascual (*DECH: s. v. quina I*) indican que *quina* posee un origen incierto: advierten estos autores que la definición de esta voz en el *Autoridades* (*s. v. quina ò quinaquina*: ‘cáscara del árbol llamado Quarango’, siendo el *quarango* un árbol que ‘que produce la quina [...] casi del tamaño de cerézo [...] al pié de la qual echa una vaina, en que tiene una especie de almendra chata y blanca, envuelta en una cascarilla delgada. Criase en la provincia de Quito, en el Perú’, *Autoridades: s. v.*) invita a pensar en que se trate de un término propagado desde el país andino, aunque resulta dudoso que se trate de un quechuismo; por otro lado, el hecho de que en 1638 se dieran a conocer las propiedades curativas de la quina por haber curado al virrey del Perú, el Conde de Chinchón (del que derivaría además el nombre médico de la planta: *Chinchona* o *Cinchona*, pronunciado como [kinkona] en latín y en italiano) y que los jesuitas lo propagaran un año más tarde por tierras italianas, pero también americanas, hace pensar en que el nombre científico (a través del quechua) podría haberse visto modificado en su ir y venir hacia tierras transatlánticas (con la forma *quina-quina*); junto a esto, sugieren la posibilidad de que en la designación de la planta americana, los españoles hubieran recurrido a la denominación patrimonial *quina* ‘gálbano’ (del árabe *qinnah*, con idéntico significado; Corriente, 1999: *s. v. quina*) para referirse a la nueva especie arbórea en territorio peruano.

Sea como fuere, tenemos constancia documental de la *quina* como remedio para ciertas enfermedades desde principios del siglo XVII en textos americanos y españoles (como *quina quina*)³¹. Por otro lado, desde un punto de vista lexicográfico, se recoge este

³¹ Por ejemplo, en este texto ecuatoriano: «En las calenturas se recatan de sangrar, porque muchas veces vienen con ahito y resfriado, principalmente se curan con mucha dieta y con ayudas ordinarias y otras

término desde el *Autoridades* con la acepción anotada (*vid. supra*), definición heredada en las sucesivas ediciones del repertorio académico, aunque con cambios con los que se incide en el origen peruano de esta planta y en sus efectos antifebriles (desde la 5.^a edición de 1817, *apud NTLLE: s. v.*). Conviene recordar, por otro lado, la explicación coetánea a los textos de M.^a Francisca Ric que Terreros da en su *Diccionario dieciochesco* (1788 *apud NTLLE: s. v.*), pues sintetiza de una manera muy adecuada todo lo aquí anotado:

Corteza que viene de las Islas Occidentales; es un admirable remedio para las calenturas. [...] La hai silvestre u hortense, la cual es mucho mejor; el Árbol que la produce, nace en el Perú en la Provincia de Quito en unos montes junto á la Ciudad de Loja. Este remedio no se conoció en Europa hasta el año de 1640. Tiempo en que la dieron á conocer los Jesuitas, por lo cual la llama los Ingleses *polvos Jesuíticos*; al principio tuvo muchos perseguidores; pero la experiencia de sus beneficios ha ganado á todo el mundo, sino á tal cual obstinado (Terreros, 1788 *apud NTLLE: s. v.*).

CONCLUSIONES

Al igual que en el resto de este monográfico, este capítulo ha pretendido poner de manifiesto la necesidad de estudiar la representación artística de las mujeres, su presencia social a lo largo de la historia y el discurso femenino escrito por ellas, destacando sus preocupaciones vitales y su manera especial de escribir.

Concretamente, el presente trabajo se muestra como un estudio pionero en el ámbito aragonés desde una perspectiva lingüística, al ofrecer un acercamiento a un conjunto de misivas escritas de puño y letra por la oscense M.^a Francisca Ric y Pueyo. De su análisis, podemos destacar algunas cuestiones relevantes en diversos niveles del análisis lingüístico.

Primeramente, desde un punto de vista ortográfico, hemos desatacado la presencia habitual de abreviaturas (como, por ejemplo, *q.^e* ‘que’, *D.^s* ‘dios’ o *M.ⁿ* ‘mosén’, entre otras), el empleo de la *h* expletiva o antietimológica, de raigambre aragonesa (en *ohido consolarhos* y *hellos*, por ejemplo) o la tendencia de M.^a Francisca Ric a utilizar la grafía *n* ante las labiales *b* y *p* (en *conbenia*, *tambien*, *conprendido* y *tiempo*, por citar algunos casos).

En cuanto a aspectos de índole fonético-fonológica, se ha constatado la vacilación de las vocales átonas en algunos registros (tales como *mormurar* o *repitición*), junto a

lavativas de vino y agua rosada. Para las cámaras, dan una pepita que llaman de *quina quina*, bebida en vino o en agua conforme a la calidad de las cámaras: de lope (copey) o alquitrán se ponen pilmas para las enfermedades de frialdad, y también se curan muy bien con él las heridas de los hombres y en las bestias» (1605, Anónimo, *Descripción de la ciudad de Guayaquil*, CORDE).

Para encontrarlo en un texto español, debemos esperar a mediados de esta centuria: «QUINA-QUINA llaman en el Perú á un árbol grande y hermoso como un mediano Olivo; la hoja del tamaño y talle que la del Limón ceutí; el tronco es algo colorado, resinoso y aromático. Es árbol caliente en el segundo grado, estíptico y seco y de suave olor. Echa unas pepitas por semilla del tamaño de almendras, de color amarillo y de sustancia oleaginosa, que con fragancia huelen amigablemente; son asimismo calientes y estípticas en el segundo grado, y secas en más del primero. Sajando el tronco y ramas destila una resina olorosa, que se congela tanto, que se muele en polvos y queda de color negro claro, la cual es caliente y más seca que las pepitas. Nace este árbol en la tierra caliente de la provincia de los Charcas en el Perú» (1653, Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, CORDE).

rasgos de la oralidad en la escritura, como sucede con la transferencia gráfica de la sinalefa en fragmentos como «ya le dicho» ‘ya le he dicho’, entre otros.

En lo que respecta al plano morfosintáctico, se han elegido algunos fenómenos destacados, como la ausencia de conjunción completiva *que* (como se ve en «Me dizen [ø] bea si por la bia de Fonz puedo ynbiar el dinero») o la presencia antepuesta del artículo ante el nombre propio, característica del registro informal (como en «la Agustina»).

Finalmente, desde un punto de vista léxico-semántico, hemos analizado tres voces seleccionadas (a saber, *cotilla*, *petimetra* y *quina*) que presentan interés en su contexto histórico, pues hacen referencia a la forma de vestir (la incómoda *cotilla*), la de pensar (con la designación social de *petimetra*) y la de vivir (con el remedio medicinal de la *quina*), con interés desde un punto de vista lingüístico.

No obstante, a pesar del rigor científico con el que se analizan estos aspectos, este trabajo tan solo constituye una aproximación a la prosa femenina aragonesa del siglo XVIII, de acuerdo con el epistolario al que se ha tenido acceso hasta el momento, por lo que también abre puertas hacia futuros trabajos de esta temática, en los que poner voz y letra a olvidadas figuras femeninas de nuestra historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMAU ALMAU, Sonia (2024): «Algunos galicismos léxicos en documentación chilena del primer tercio del siglo XIX», *RILEX: Revista sobre investigaciones léxicas*, 7 (1), 83-113 [en línea]: <https://acortar.link/elZtz0> (consulta: 13/08/2025).
- ALMEIDA CABREJAS, Belén, Rocío DÍAZ MORENO, M.^a Val GONZÁLEZ DE LA PEÑA, Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA y Delfina VÁZQUEZ BALONGA (2021): «Capítulo 3. La lengua de Madrid en los siglos XVIII y XIX» en Pedro Sánchez-Prieto Borja, María Jesús Torrens Álvarez y Delfina Vázquez Balonga (coords.), *La lengua de Madrid a lo largo del tiempo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 87-194.
- ALMEIDA, Belén, Rocío DÍAZ MORENO y M.^a Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ (2017; coords.): «Cansada tendré a vuestra excelencia con tan larga carta». *Estudios sobre aprendizaje y práctica de la escritura por mujeres en el ámbito hispánico (1500-1900)*, Lugo, Axac.
- ALVAR LÓPEZ, Manuel (1953): *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos.
- Autoridades* = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2002 [1726-1739]): *Diccionario de Autoridades* (3 vols.) [en línea]: <http://buscon.rae.es/ntile/> (consulta: hasta el 15/08/2025).
- BOLUDA RODRÍGUEZ, M.^a Dolores (2012): *Oralidad y escritura en documentos notariales del siglo XVIII en el marquesado de los Vélez*, Murcia, Universidad de Murcia (tesis doctoral) [en línea]: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/27223> (consulta: 19/03/2025).
- CALDERÓN CAMPOS, Miguel (2015): «El antropónimo precedido de artículo en la historia del español», *Hispania*, 98 (1), 79-93.

- CORDE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus diacrónico del español* [en línea]: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> (consulta: hasta el 15/08/2025).
- CORPES XXI = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus del español del siglo XXI* [en línea]: <https://www.rae.es/corpes/> (consulta: hasta el 15/08/2025).
- CORRIENTE, Federico (1999): *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, Madrid, Gredos.
- CREA = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus de referencia del español actual* [en línea]: <https://corpus.rae.es/creanet.html> (consulta: hasta el 15/08/2025).
- DHLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013-...): *Diccionario histórico de la lengua española* [en línea]: <https://www.rae.es/dhle/> (consulta: hasta el 15/08/2025).
- DÍAZ MORENO, M.^a Rocío (2022): «“Señores y queridos padres míos”. La correspondencia de Ana Dorotea Ordóñez Portocarrero y López de Chaves (Algarinejo, 1713)», *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, 39, 97-116.
- DÍAZ MORENO, M.^a Rocío y Diego SÁNCHEZ SIERRA (2022): «Afectividad en el discurso femenino: análisis lingüístico de un corpus de correspondencia familiar» en Belén Almeida, Ricardo Pichel y Delfina Vázquez Balonga (eds.), *Escritura en mano de mujeres en el ámbito hispánico de la Edad Media a la Modernidad*, Madrid, Sílex Universidad, 291-322.
- DLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. (versión 23.8) [en línea]: <https://dle.rae.es> (consulta: hasta el 15/08/2025).
- FERNÁNDEZ ALCAIDE, Marta (2022): «Escritura femenina cotidiana en el marquesado de la Motilla (Córdoba, siglo XVIII)», *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, 39, 73-95.
- GARACHANA-CAMARERO, Mar (2017): «Perífrasis formadas en torno a tener en español: *Ser tenudo/tenido* *ø/a/de* + infinitivo, *tener a/de* + infinitivo, *tener que* + infinitivo» en Mar Garachana-Camarero, *La gramática en la diacronía: La evolución de las perífrasis verbales modales en español*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 229-286.
- GARCÍA GODOY, M.^a Teresa y Miguel CALDERÓN CAMPOS (2012): «Se retiró la Agustina hecha un veneno: artículo determinado + antropónimo en documentación judicial del siglo XVIII», *Revista de investigación lingüística*, 15, 47-75.
- GARRIDO MARTÍN, Blanca (2021): «Cartas de mujeres y recursos para la intensificación y la expresión afectiva en un corpus del siglo XVIII», *Hipogrifo*, 9, 1027-1048.
- GARRIDO MARTÍN, Blanca y Leyre MARTÍN AIZPURU (2022; coords.): *Escritura femenina en el ámbito hispánico: enfoques para su estudio lingüístico y textual*, *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 39 (1; número monográfico).
- HH.DB-e = REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Historia Hispánica. Diccionario biográfico electrónico* [en línea]: <https://historia-hispanica.rah.es/> (consulta: hasta el 15/08/2025).
- LÓPEZ LÓPEZ, Raquel M.^a (2017): «Las mujeres como escritoras de cartas en el siglo XVIII» en Belén Almeida, Rocío Díaz Moreno y M.^a Carmen Fernández López (coords.), *«Cansada tendré a vuestra excelencia con tan larga carta»*. Estudios

sobre aprendizaje y práctica de la escritura por mujeres en el ámbito hispánico (1500-1900), Lugo, Axac, 85-98.

- LÓPEZ MORA, Pilar (2022): «Aproximación a la lengua de las cartas de sor Dolores Fernández de Córdoba y su familia (1759-1830)», *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, 39, 117-134.
- LÓPEZ, Gloria (2021): «Cartas femeninas de muerte en la cancillería real de la Corona de Aragón» en Ángela Muñoz Fernández y Hélène Thieulin-Pardo (dirs.), *Saberes, cultura y mecenazgo en la correspondencia de las mujeres medievales*, París, e-Spania Books [en línea]: <https://books.openedition.org/esb/3109> (consulta: 4/04/2025).
- MARTÍNEZ MOLINA, Javier (2016): «La Ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)» en VV. AA., *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País e Ibercaja Obra Social, 314-338.
- MARTÍNEZ PASAMAR, Concepción (2022): «“No me esperaba nunca de ti tantos desprecios”. Disensión e intensificación en correspondencia femenina del XVIII», *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, 39, 53-71.
- MORENO DE ALBA, José G. (2006): «Sintagmas completivos del nombre: complementos adnominales y oraciones subordinadas completivas del nombre» en Concepción Company Company (dir.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Segunda parte: la frase nominal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, parte 2 (vol. 2), 1321-1410.
- NAVARRO, Carlos G. (2009): «María Francisca Ric y Puello [sic] de Urriés, priora de Santa María de Sigüenza, con sus sobrinas Micaela y Ana María» en Miguel Luque Talaván (coord.), *Imágenes del mundo. Enrique de Oral y Ric, diplomático y viajero*, Zaragoza, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 160-163.
- NIEUWENHUIJSEN, Dorien (2006): «Cambios en la colocación de los pronombres átonos» en Concepción Company Company (dir.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte: la frase verbal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, parte 1 (vol. 2), 1339-1404.
- NTLLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [en línea]: <http://buscon.rae.es/ntlle/> (consulta: hasta el 15/08/2025).
- ORTIZ CRUZ, Demelsa (2025): «Fraseología histórica en correspondencia privada aragonesa femenina del siglo XVIII: aproximación al análisis de locuciones en las cartas escritas por M.^a Francisca Ric (1746-1819)», *Revista de variación y cambio lingüístico*, 2 (1), 94-114.
- ORTIZ CRUZ, Demelsa (2025, 9-11 de abril): «“La falta de buestra carta- metine con mucho cuydado”: Estudio gráfico de un corpus de cartas escrito por la aragonesa M.^a Francisca Ric y Pueyo (1746-1819)» (ponencia) en las *V Jornadas «Ellas toman la pluma. Mujeres que escriben: del documento a la pantalla»*, Getafe (Madrid, España), 9-11 de abril de 2025.

- ORTIZ CRUZ, Demelsa (en prensa): «*Mi más querida hermana [...] Recive espresiones [...] De corazon: aproximación a saludos y despedidas en correspondencia escrita por M.^a Francisca Ric y Pueyo (1746-1819)*» en Belén Almeida, Rocío Díaz Moreno, M.^a Carmen Fernández López, Diego Sánchez Sierra, M.^a Jesús Torrens Álvarez y Delfina Vázquez Balonga (coords), Alcalá, Universidad de Alcalá.
- PALACÍN ZUERAS, M.^a Cruz (1989): «La priora de Sigena doña María Francisca Ric Pueyo y el robo de 1795», *Argensola: revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 103, 163-188.
- ROLDÁN GONZÁLEZ, Irene (2022): «Las cartas de Josefa de Borja Centelles a su hermano: un acercamiento a la morfosintaxis del español en los albores del XVIII» en Belén Almeida, Ricardo Pichel y Delfina Vázquez Balonga (eds.), *Escritura en mano de mujeres en el ámbito hispánico de la Edad Media a la Modernidad*, Madrid, Sílex Universidad, 323-350.
- ROLDÁN GONZÁLEZ, Irene (2023): «Con letra de mujer: aspectos gráficos en misivas dieciochescas» en Inmaculada Ruiz Sánchez *et al.* (coords.), «*Quod diachronia praestat*»: *estudios sobre historiografía e historia de la lengua española*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 133-152.
- S. A. (s. f. a): «Las prioras de Sigena» en *DARA. Sigena virtual* [en línea]: <https://dara.aragon.es/dara/sijena/las-prioras/> (consulta: 25/02/2025).
- S. A. (s. f. b): «Las prioras de Sigena: María Francisca Ric y Pueyo (1795-1819)» en *DARA. Sigena virtual* [en línea]: <https://dara.aragon.es/dara/sijena/maria-francisca-ric-y-pueyo-1795-1819/> (consulta: 25/02/2025).
- S. A. (s. f. c): «Cotilla» en *Museo del traje. Centro de investigación del patrimonio etnológico* [en línea]: <https://www.cultura.gob.es/mtraje/visita/visita-virtual/ilustracion-casticismo/paseo-de-elegantes1/cotilla-001028.html> (consulta: 08/03/2025).
- S. A. (s. f. d): «M.^a Francisca Ric» en *Ceres. Colecciones en Red* [en línea]: <https://acortar.link/RfyvUt> (consulta: 12/03/2025).
- TABERNEIRO SALA, Cristina (2022a): «“Por merced te dignes de perdonar mi tratamiento, que aonde hay fino cariño no es bien se gasten cumplimientos”: significado de las formas de tratamiento en la correspondencia amorosa de mano femenina (1624-1787)», *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, 39, 33-51.
- TABERNEIRO SALA, Cristina (2022b): «“Aunque no te escibra no ai queacer no beda po que soi algo perecosa”: la correspondencia de escritoras de nivel sociocultural medio y bajo entre los siglos XVII y XVIII» en Belén Almeida, Ricardo Pichel y Delfina Vázquez Balonga (eds.), *Escritura en mano de mujeres en el ámbito hispánico de la Edad Media a la Modernidad*, Madrid, Sílex Universidad, 241-290.
- UEDA, Hiroto y Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA (2021): «Historia y geografía del imperfecto de subjuntivo en -se y -ra. Análisis de los corpus CODEA, COSER y PRESEEA» [en línea]: <https://lecture.ecc.utokyo.ac.jp/~cueda/kenkyu/rekisi/se-ra/sera-sp.pdf> (consulta: 12/08/2025).

EMBARAZO Y PARTO EN DOCUMENTACIÓN DE ELABORACIÓN FEMENINA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX EN EL CORPUS *CODEA*

BELÉN ALMEIDA CABREJAS* Y JIAYU LI**

Universidad de Alcalá

RESUMEN

El vocabulario utilizado en las cartas particulares para referirse a realidades del embarazo y el parto, un aspecto tan relevante para las personas y las familias, fue diferente del que se encuentra en otros tipos de textos. En este trabajo, se indaga en la aparición de este tipo de léxico en una selección de 26 cartas escritas por mujeres en los siglos XVIII y XIX, que presentan una amplia variedad de términos y expresiones en ocasiones no identificadas en otros textos ni recogidas en la tradición lexicográfica.

PALABRAS CLAVE

Cartas, Embarazo, Léxico, Mujeres, Parto.

ABSTRACT

The words and expressions used in private letters to refer to the realities of pregnancy and childbirth was different from those found in other types of texts. This paper presents the vocabulary on these topics found in a selection of 26 letters written by women in the 18th and 19th centuries. These letters feature a wide variety of expressions, that often do not appear in other texts nor are included in lexicographic tradition.

KEYWORDS

Letters, Pregnancy, Vocabulary, Women, Birth.

* belen.almeida@uah.es. IP del proyecto de investigación *Letradas: corpus de textos escritos por mujeres en España (1400-1900)* (PID2022-141561OB-I00). Se doctoró en Filología Hispánica por la Universidad de Alcalá (2004), y desde 2019 es Profesora Titular en esta universidad. Realizó su tesis doctoral sobre la *General Estoria* de Alfonso X y ha investigado sobre historiografía alfonsí y sobre documentación manuscrita de los siglos XV al XIX, especialmente de ámbito privado y escrita por mujeres y por hombres de niveles socioculturales medios y bajos.

* jiayu.li@edu.uah.es. Jiayu Li estudió Filología Hispánica en la Universidad de Estudios Extranjeros de Hebei desde 2012. Durante su carrera, pasó dos años como estudiante Erasmus en la Universidad de Vigo. En 2016 empezó a estudiar en la Universidad de Alcalá. Actualmente es doctoranda del programa de Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales de esta universidad. Su investigación en desarrollo se centra en el léxico de cartas escritas por mujeres en los siglos XVIII y XIX.

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se realiza un acercamiento al vocabulario utilizado para referirse a realidades del embarazo y el parto en una selección de cartas escritas por mujeres en los siglos XVIII y XIX, la mayoría procedentes de fondos del Archivo Histórico de la Nobleza. La selección se ha realizado partiendo de aquellos documentos transcritos para el corpus CODEA escritos por mujeres que se refieren a estas realidades y ampliando la muestra con documentos inicialmente seleccionados, pero finalmente no incluidos en este corpus que tratan, de igual modo, estos temas. Más abajo se incluye la referencia de todos los documentos utilizados [fig. 1 y vid. infra tablas 2 y 3].



Fig. 1. Konrad Merkel, «Un parto» (c. 1531). Esta xilografía alemana muestra un parto en pleno desarrollo siguiendo el procedimiento vigente en Centroeuropa a principios del siglo XVI.

Una de las autoras de este trabajo, Jiayu Li, está en la fase de redacción de una tesis, dirigida por Pedro Sánchez-Prieto y por Belén Almeida, sobre léxico en cartas escritas por mujeres de los siglos XVIII y XIX. Con ella, se pretende ampliar el conocimiento de la lengua desde el punto de vista diacrónico y diastrático, atendiendo al uso de la lengua y la escritura por mujeres, un área hasta ahora poco explorada que está despertando mucho interés en los últimos años. Tras un vaciado del léxico de todos los documentos seleccionados (unos 300), se ha llevado a cabo la clasificación de las voces por ámbitos referenciales, siguiendo (con algunos cambios¹) el modelo propuesto por Agujetas y Sánchez-Prieto (2022), y se han seleccionado varios grupos o clases, referidos tanto a elementos materiales como al mundo de las ideas, para un estudio más exhaustivo.

Volviendo al tema de este trabajo, en los documentos seleccionados se ha comprobado cómo las alusiones a embarazo, parto y puerperio son, como es de esperar, numerosas, dada su relevancia social, cultural y personal y el riesgo que conllevaba para las mujeres. Se ha destacado en numerosas ocasiones la importancia de las menciones a la salud y la enfermedad en la correspondencia personal, y concretamente en la correspondencia femenina (*vid.*, por ejemplo, Vázquez Balonga, 2017), y el embarazo y parto se pueden considerar un aspecto de este gran tema de conversación. También resulta relevante el aspecto social del parto y puerperio, que incluía prácticas como el acompañamiento de familiares, amigas y criadas, además de la matrona o partera (López López, 2023: 49-50; Malo Barranco, 2018: 471), que igualmente encuentra su representación en las palabras utilizadas.

El vocabulario utilizado por las mujeres en estas cartas para denominar diferentes elementos dista bastante, como no es de extrañar, del utilizado en los manuales médicos de ginecología y tocología de la época, y, como se verá, no son raras las expresiones pluriverbales y las especializaciones del significado de palabras más generales, así como las alusiones mediante léxico poco específico, que resultan claras en algunos casos y un poco confusas en otros. Sin embargo, y por fortuna, un acercamiento detallado a los textos, incluyendo las carpetas, cajas u otras unidades documentales donde se encuentran las cartas, puede arrojar mayor claridad por contextualizar las referencias que, en una única misiva, pueden resultar incomprensibles. Por otra parte, tampoco faltan en estas cartas familiares, frecuentemente dirigidas a mujeres de la familia, alusiones muy francas, lo que concuerda con lo que López Córdón (2015: 168) llama «la crudeza y la ausencia de expresiones eufemísticas en las conversaciones entre madres e hijas al tratar asuntos relativos al matrimonio y al parto».

La elección del corpus *CODEA* para la realización de este estudio, así como de la tesis doctoral de Li (en preparación), se explica tanto por pertenecer las autoras al grupo GITHE, responsable del corpus, como por las características de este. *CODEA+ 2022*

¹ Entre ellos, las denominaciones «Vida humana, salud y enfermedad»; «Cualidad, propiedad y valoración física»; «Pensamiento, conocimiento, percepción y creencia»; «Cualidad, propiedad y valoración abstracta»; «Emoción y sentimiento y sus manifestaciones»; «Comunicación oral y escrita»; «Comportamiento, convivencia y relaciones sociales». No se reconocen en esta clasificación, en este momento de elaboración de la tesis, y al contrario de lo que sucede en la propuesta por Agujetas y Sánchez-Prieto, superclases que engloben varias clases.

(*Corpus Lingüístico de Documentos Españoles Anteriores a 1900*) es una herramienta que, consideramos, se ha convertido en imprescindible para los estudios de historia de la lengua (*vid.* López López, 2023). En la última fase de desarrollo del corpus, se han añadido 1500 documentos para incluir el siglo XIX y mejorar la representación de escritura femenina y de manos menos hábiles y, en general, de no profesionales. Actualmente hay en CODEA 375 documentos escritos por mujeres, 490 documentos firmados por mujeres y 1017 documentos emitidos por mujeres, de los cuales 272 (escritura), 331 (firma) y 382 (emisión) corresponden a los siglos XVIII y XIX.

Como se señalaba previamente, el estudio de la escritura femenina ha despertado un notable interés en los últimos años. Se pueden destacar distintos trabajos de especialistas en historia y en literatura como Marchant Rivera (2017, 2018 y 2022), Graña Cid (2016 y 2019), González de la Peña (2001 y 2014), Castillo Gómez (2014), García-Fernández (2018-2019), Martos Pérez (2015 y 2022), Baranda (2015) y Baranda y Cruz (2018); y, dentro de la historia de la lengua, referencias como Martínez Pasamar y Tabernero Sala (2016), Almeida, Díaz Moreno y Fernández López (2017), Tabernero (2019, 2022a y 2022b), Martínez Pasamar (2020, 2021 y 2022), Garrido Martín (2021), Garrido Martín y Martín Aizpuru (2022 y 2023), Almeida, Pichel y Vázquez Balonga (2022), Roldán (2022a y 2022b), López Mora (2022), García Aguiar (2023 y 2024), Díaz Moreno (2022), Díaz Moreno y Sánchez Sierra (2022), Almeida, Serrano Marín y Vázquez Balonga (2023), entre otros. Igualmente, varios proyectos recientes se ocupan en exclusiva de la escritura de mujeres en España, como *BIESES (Biblioteca de Escritoras Españolas)* o *Letradas (Corpus de textos escritos por mujeres en España (1400-1900))*².

No obstante, todavía quedan muchos aspectos por investigar y explotar; a ello pretende contribuir el presente trabajo. El embarazo y parto, como se ha señalado, son temas frecuentes en la correspondencia de los siglos XVIII y XIX. Según Vázquez Balonga (2017: 61), el léxico en las cartas de mujeres es un reflejo más del habla de su época; sin embargo, no extrañan las diferencias con el vocabulario técnico de los tratados médicos ni con las voces propias de la lexicografía de la época: bastantes de las expresiones que se encuentran en estas misivas no localizan en otras fuentes que hayamos identificado. Por otra parte, es necesario también reconocer que el habla presente en estos textos de registro menos formal no corresponde a usuarias muy variadas en su trasfondo sociocultural, ya que la mayor parte de las escribientes pertenecen a la nobleza. Esta falta de variedad social es consecuencia de la más infrecuente conservación en los archivos de cartas de mujeres de clases medias y bajas, así como a su escaso nivel de alfabetización,

² También se encuentra especial atención a documentos escritos, firmados o encargados por mujeres en el proyecto *PostScriptum (Archivo Digital de Escritura Cotidiana)*, y en el de *CODEA*, mientras que el de *MISSIVA (Lettres de femmes dans l'Europe médiévale)* se focaliza hacia cartas femeninas en español. Por último, puede señalarse la existencia de jornadas y encuentros que tratan, bien la escritura de mujeres (como las cinco ediciones de las Jornadas «Ellas toman la pluma», desde 2018, o el Seminario Internacional *Andaluzas y escrituras*, en 2023), bien la incluyen (como las XIV Jornadas de Investigación en Archivos de Castilla-La Mancha «Mujeres, espacios y tiempos», de Guadalajara, en 2019).

que llevó a que el número de escritos realizados fuera menor que el de las mujeres de la nobleza.

Además del corpus de cartas escritas por mujeres, que se detalla en el apartado que sigue, se ha recurrido para la elaboración del trabajo al corpus *CODEA* en su totalidad, a *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, a la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y a diccionarios históricos recogidos en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE)*.

2. CORPUS UTILIZADO

Como se ha indicado, el corpus está conformado por documentos escritos por mujeres contenidos en *CODEA*, que se ha comprobado que tratan de los temas de interés para este trabajo, y por otros transcritos, pero no incluidos en el corpus. La identificación de las palabras, expresiones y alusiones a embarazo, parto y puerperio se ha realizado mediante la lectura de los documentos completos, pero es igualmente preciso señalar que la organización y marcado del corpus hacen posible también encontrar vocabulario relacionado con diferentes ámbitos mediante el filtrado por «Materias»³ en documentos de emisores y amanuenses de diferentes características sociales (filtrado por «Participación femenina» y por «Ocupación del amanuense»⁴). Las búsquedas por las materias «Familia», «Salud y enfermedad», «Mujer», «Infancia o incluso «Cortesía» (que incluye felicitaciones), combinada con la de documentos escritos o firmados por mujeres, permiten recuperar los textos donde se habla de estas realidades. Por ejemplo, en total están marcados como relativos a la materia «Mujer» 643 documentos de *CODEA*, de los cuales 156 del siglo XVIII y 133 del siglo XIX. Por su parte, la materia «Salud y enfermedad» se encuentra en un total de 294 documentos, 156 del siglo XVIII y 65 del siglo XIX. La búsqueda mediante el filtrado adicional «Mujer: Emisora» arroja para la materia «Mujer» 101 casos en el siglo XVIII y 94 en el XIX, y para la materia «Salud y enfermedad» 81 casos en el siglo XVIII y 19 en el siglo XIX [vid. tabla 1]⁵.

³ Las materias que se han utilizado para describir el contenido de los documentos de *CODEA* son «Agricultura», «Alimentación», «Animales», «Asuntos administrativos», «Beneficencia», «Bienes muebles», «Bienes inmuebles», «Cargos y oficios», «Clero», «Comercio», «Contaduría y abastos», «Correo», «Cortesía», «Criminalidad», «Cultura», «Economía», «Educación», «Familia», «Favores», «Fiestas y celebraciones», «Ganadería y pesca», «Genealogía y limpieza de sangre», «Gobierno», «Guerra y paz», «Infancia», «Justicia», «Medicina y sanidad», «Minorías étnicas y religiosas», «Mujer», «Noticias y sucesos», «Obras y urbanismo», «Ocio», «Orden público», «Pobreza», «Relaciones sociales», «Religión», «Salud y enfermedad», «Servicios públicos», «Tiempo atmosférico», «Viajes y transportes» y «Vivienda».

⁴ Se distinguen en *CODEA+* 2022, con posibilidad de filtrado, «Emisora», «Destinataria», «Firmante», «Amanuense», «Desconocida», «Indiferente», «Cualquier participación» y «Ninguna participación» en el campo «Mujer»; en el campo «Ocupación» (referida siempre a quien escribe), «Administrador», «Agricultor», «Artesano», «Artista», «Comerciante», «Escriptor profesional», «Estudiante», «Ganadero», «Maestro de escuela», «Militar», «Noble», «Obrero», «Profesional liberal», «Religioso», «Servidor» y «Servidor público».

⁵ En el corpus *Letradas. Corpus de textos escritos por mujeres en España (1400-1900)* de documentación escrita, firmada o emitida por mujeres que se está preparando, una de las materias es «Embarazo y parto».

MATERIA	TOTAL CODEA	SIGLO XVIII	SIGLO XIX	SIGLO XVIII, MUJER EMISORA	SIGLO XIX, MUJER EMISORA
«Mujer»	643	156	133	101	94
«Salud y enfermedad»	294	156	65	81	19

Tabla 1. Materias «Mujer» y «Salud y enfermedad» en el corpus CODEA.

A continuación, se presentan brevemente los documentos identificados que contienen el vocabulario del que se tratará en este trabajo [vid. tabla 2]. Todos son cartas escritas o firmadas por mujeres de los siglos XVIII y XIX, tanto incluidas en CODEA+2022 como no incluidas en este, pero identificadas y en parte transcritas en el proceso de búsqueda de documentos realizado para la elaboración de CODEA.

SIGNATURA ⁶	FECHA ⁷	NÚMERO CODEA	EMISORA Y DESTINATARIO/A
AHNob, Luque, C. 874, D. 137	1708	CODEA 3563	Isabel de Morales a su tía Leonor de Morales
AHNob, Luque, C. 366, D. 268	1713.03.05	CODEA 2773	Ana Dorotea Ordóñez López Portocarrero a su suegra Leonor de Morales
AHNob, Luque, C. 366, D. 508	1713.07.04	CODEA 2798	Elvira Fernández de Córdoba a su cuñada Leonor de Morales
AHNob, Luque, C. 378, D. 280	1715.08.31	CODEA 3539	Josefa María a su hermana o cuñada Sinforosa Folch de Cardona
AHNob, Luque, C. 638, D. 370	1717.03.07	CODEA 2807	Teresa Belvís Escrivá a su yerno Esteban Ordóñez Portocarrero
AHNob, Luque, C. 638, D. 373	1717.03.21	CODEA 2809	Teresa Belvís a su hija Sinforosa Folch de Cardona
AHNob, Luque, C. 638, D. 374	1717.03.28	CODEA 2810	Teresa Folch de Cardona a su cuñado Esteban Ordóñez Portocarrero
AHNob, Luque, C. 638, D. 375	1717.04.04	CODEA 2811	Teresa Belvís a su yerno Esteban Ordóñez Portocarrero
AHNob, Luque, C. 639, D. 557	1718.03.30	CODEA 2824	Manuela Quiñones a Esteban Ordóñez Portocarrero
AHNob, Luque, C. 388, D. 186	1781.10.20	CODEA 3009	María de la Soledad de Cardeña a Cristóbal Fernández de Córdoba Ordóñez
AHN, Estado, 2885, Exp. 1 (imagen 261-262)	1813.01.13	CODEA 3790	Joaquina Puente a su marido Manuel Peralta
AHNob, Luque, C. 668, D. 23	1732.03.19	CODEA 2887	María Josefa a su hermana Ana Dorotea Ordóñez Portocarrero
AHNob, Luque, C. 874, D. 14	1685.11.19	CODEA 3550	Cecilia a su prima Leonor de Morales
AHNob, Luque, C.727, D. 258	1734.01.06	CODEA 3522	María Venegas a Cristóbal Fernández de Córdoba Ordóñez
AHNob, Baena, C. 190, D. 13	1716.07.18	CODEA 3285	Eusebia a su abuela Josefa de Gonechea Salazar

Tabla 2. Documentos de elaboración femenina (escritura autógrafa o firma) de los siglos XVIII y XIX incluidos en el corpus CODEA que mencionan realidades relacionadas con el embarazo y el parto.

⁶ Se indican las signaturas mediante el archivo (AHNob = Archivo Histórico de la Nobleza, Toledo), fondo, número de caja y número de documento.

⁷ El formato de la fecha es, primero, el año, después, el mes y, por último, el día, datos separados por un punto en todos los casos.

Igualmente, se han incluido en este trabajo algunos documentos que no están en el corpus *CODEA*, que se recogen en la tabla 3 que sigue; en este caso, se incluye un breve resumen de su contenido:

SIGNATURA	FECHA	RESUMEN
AHNob, Luque, C. 874, D. 29	¿1708?	Carta en que Francisca Fernández de Córdoba escribe a sus padres, los marqueses de Algarinejo, con información sobre diferentes sucesos ocurridos en su casa, como historias sobre sus hijos Juan y Francisco, un parto, un niño echado a una puerta, muertes, fiestas campestres, descripción de vestidos, planes para alterar un vestido, etc.
AHNob, Luque, C. 874, D. 140	¿1708?	Carta de Francisca Fernández de Córdoba a su madre, la marquesa de Algarinejo, en la que le da cuenta de diversos asuntos, como su asistencia a espectáculos públicos, la preparación de una boda o sus visitas a familiares y a otras mujeres nobles
AHNob, Luque, C. 874, D. 82	¿1708?.04.17	Carta de Francisca Fernández de Córdoba a sus padres, los marqueses de Algarinejo, en la que les da noticias de su embarazo, de las limosnas instituidas por la ciudad donde vive, de su miedo de que su prima Isabel no pueda estar en su parto, del cariño que su hijo siente por su ama, y les cuenta una anécdota de su hijo
AHNob, Luque, C. 874, D. 139	¿1708?.08.30	Carta de Francisca Fernández de Córdoba a su madre, la marquesa de Algarinejo, en la que le da noticias sobre diversos asuntos, como la salud de su marido y de su hijo, la preparación de una celebración familiar, algunos casos desgraciados que ha oído últimamente y el miedo que siente ante la cercanía de su parto
AHNob, Luque, C. 874, D. 68	¿1708?.09.29	Carta de Francisca Fernández de Córdoba a sus padres, los marqueses de Algarinejo, en la que les da noticias de algunos planes que tiene para el bautizo de su hija recién nacida, de visitas que está recibiendo y de algunos regalos y fiestas que desea hacer para celebrarlo
AHNob, Luque, C. 874, D. 42	1708.10.06	Carta de Ana Dorotea Ordóñez Portocarrero a su suegra Leonor María de Morales, marquesa de Algarinejo, en la que le da la enhorabuena por algo relativo a su cuñada Francisca y le agradece sus buenos deseos para su próximo parto, le da las gracias por unas guindas y promete enviar unos rosquillos, manda recuerdos a Cristóbal, hijo suyo que vivía con su suegra, y le pide que le envíe algo
AHNob, Luque, C. 874, D. 58	1708.10.06	Carta de Isabel de Morales a su tía Leonor de Morales, marquesa de Algarinejo, en la que la informa de que su hermana (la de Isabel) ha tenido una niña
AHNob, Luque, C. 874, D. 35	1708.10.24	Carta de Catalina María de la Presentación a su sobrina en la que se interesa por la salud de esta, le cuenta de las enfermedades de algunas religiosas de su convento y le pide noticias de la madre de la sobrina y el embarazo de Anica y que pregunte algo a Mariquita
AHNob, Luque, C. 874, D. 64	1708.10.27	Carta de María Josefa a su tía Catalina María de la Presentación en la que le da la enhorabuena por el parto de Anica, le da noticias de otra mujer que ha

		tenido una niña y del estado de salud de otros miembros de la familia, y le pide que interceda ante sus tíos los marqueses para que don Diego de Castro, portero de la inquisición, logre una capellanía si el incumbente muere
AHNob, Luque, C. 874, D. 38	1708.10.30	Doble carta de Elvira a su cuñada Leonor María, marquesa de Algarinejo, en la que le felicita por el nacimiento de una niña, se queja del frío, habla de la llegada de los reyes y del embarazo de la reina y da otras informaciones; y a su hermano Luis, marqués de Algarinejo, en que le da noticias de diversos negocios, del matrimonio de un conde y de la llegada de los reyes
AHNob, Baena, C. 443, D. 31	¿1748?	Carta de Sofía a su hermana o cuñada en la que le da consejos para su próximo parto

Tabla 3. Documentos de elaboración femenina (escritura autógrafa o firma) que mencionan realidades relacionadas con el embarazo y el parto no incluidos en el corpus CODEA que se han tenido en cuenta para este trabajo.

Entre los documentos de *CODEA* que mencionan distintas realidades del embarazo y el parto, además de los de mujeres, están algunos documentos escritos por hombres que contienen, probablemente, manifestaciones orales de mujeres, como declaraciones de embarazo ante la justicia (p. ej. *CODEA* 4010, AHP, Álava, Jus 14761, 1731; *CODEA* 4011, A. de la Real Chancillería de Valladolid, Causas secretas, caja 19, 31, 1779), y cartas familiares escritas por hombres (p. ej. *CODEA* 2772, AHNob, Luque, 874, 96, 1713); estos documentos se mencionarán, en algunos casos, al consignar la historia de las palabras seleccionadas, pero no son parte del corpus nuclear del trabajo.

3. LISTADO DE PALABRAS Y EXPRESIONES

Las palabras y expresiones pluriverbales identificadas se han ordenado por ámbitos, y, dentro de cada uno, de manera alfabética. Al final, se recogen las alusiones menos claras y los elementos dudosos. Los ámbitos elegidos son: en primer lugar, voces relativas a la fecundidad o la menstruación, que por su relación con el embarazo y el parto nos han parecido de interés; en segundo lugar, alusiones al embarazo y su desarrollo; después, términos relacionados con el parto, y, por último, las que se refieren al puerperio y la recuperación.

De cada vocablo o expresión identificada se ofrece primero el segmento de cartas donde figura en nuestro corpus; luego, una referencia a la aparición de la palabra o expresión en diccionarios del español previos o contemporáneos a los textos, así como la presencia de la voz, en la acepción del corpus, en la edición actual del *Diccionario de la lengua española (DLE)*, seguida por una reseña de la presencia del término en el sentido que se busca en los corpus *CORDE*, *CODEA*, y en algunos casos otros como el *Corpus diacrónico y diatópico del español de América (CORDIAM)* o el *Corpus del diccionario histórico (CDH)*, entre otros, y datos relevantes que se hayan encontrado en la investigación.

3.1. Palabras y expresiones relativas a la fecundidad y la menstruación

Las palabras y expresiones relativas a la fecundidad y a la menstruación identificadas en el corpus seleccionado son *regla* y *ser mujer*.

3.1.1. *Regla*

La palabra *regla*, con el sentido de ‘menstruación de la mujer’ (DLE: s. v.), aparece ya en el llamado *Diccionario de Autoridades* (s. v.), no, en cambio, en el *Tesoro* de Covarrubias (1611 *apud NTLLE*: s. v.)⁸, y previamente en Minsheu (1617 *apud NTLLE*: s. v.): «régla de mugér, i. menstrua». En el corpus, se encuentra (1) en una carta de 1708 (no tiene año explícito, pero aparece en una unidad documental compleja de este año):

- (1) Isabel está bien mala de llagas en la garganta y lengua, y preñada. A mí se me detubo unos días la *regla*, luego me bino. Isabel decía lo celebraba, porque si estubiéramos a un tiempo no nos podíamos asistir (Francisca Fernández de Córdoba a su madre, AHNob, Luque, C. 874, D. 29, Córdoba c. 1708).

Aparece en CODEA con este sentido en dos espontaneos⁹, uno de 1731 («la *regla* natural y mestrua de las mujeres le á faltado tres meses») y otro de 1848 («va a hacer un año que le andaba su *regla*, y habiendo comido un poco de pulpo en este estado, se le detubo»). El primer ejemplo contenido en el CDH es de 1551 (Bernardino de Montaña de Monserrate, *Anothomía*, BNM R3398: «quando la muger esta con su *regla*»), y en textos posteriores, ya del XVI, con colocaciones semejantes a las posteriores (*bajar la regla*, *estar con la regla*, *acudir la regla*, etc.).

Un sinónimo también frecuente es *costumbre*, no presente en nuestro corpus ni en CODEA, pero sí en CDH, donde se documenta ya en el siglo XV. En *El viaje entretenido* (1603) se utilizan ambos términos a corta distancia: «Yo he oído decir que a una mujer le faltó su *regla* y se le cayó toda la dentadura, y a los ochenta años le volvió su *costumbre* y a nacer los dientes». No aparecen tampoco en el corpus seleccionado otros términos usados a lo largo de la historia del español, como *camisa* o *flor*, en cualquier caso, ya poco frecuentes en el siglo XVIII (Almeida y Li, 2024: en línea).

No se incluye entre las palabras seleccionadas la expresión *estar con sangre*, mencionada en una carta de Juan Andrés Fernández de Córdoba (AHNob, Luque, C. 874, D. 96, s. a. [1708]) por no aparecer en ningún documento de mujeres del corpus («Estoy

⁸ Es la última acepción de la palabra: «Significa también la sangre menstrual de las mugeres» (Covarrubias, 1611 *apud NTLLE*: s. v.).

⁹ Los espontaneos son escritos, encontrados de momento únicamente en el noroeste peninsular, en los que una mujer declara estar embarazada fuera del matrimonio para evitar las consecuencias legales o penales que podría tener que se descubriese este hecho. Vid. García-Fernández (2018-2019). En CODEA pueden consultarse varios (3182, 3398, 3954, 3956, 3957, 3958, 3959, 3960, 4001, 4018 y 4019); 4010 y 4011 tienen características semejantes.

con el cuidado de Frazquita tantos días como dice *está con sangres*. Quiera Nuestro Señor se halle ya mejorada»)¹⁰.

3.1.2. *Ser mujer*

La locución verbal *ser mujer* en el sentido de «[h]aber tenido la menstruación por primera vez» una niña o adolescente aparece en el *DLE* (s. v. *mujer*), e igualmente en 1734 en el primer diccionario de la Real Academia Española, el de *Autoridades* (s. v. *muger*): ‘Phrase con que se explica haber llegado una moza a estado de menstruar’; no se recoge en diccionarios anteriores. En el corpus, se encuentra en el documento *CODEA* 2887 (2):

- (2) Dales a todos mis finos cariños y en especial a mi sobrina, y dila que celebraría yo mucho ber carta suya, y es cierto que en estando en paraxe la letra de escribir se ará mucho con la comunicación de cartas. *Dime si es muxer*, que en esos principios es menester cuidarse mucho, porque ba el tener salud toda la vida (María Josefa a su hermana Ana Dorotea Ordóñez Portocarrero, *CODEA* 2887, AHNob, Luque, C. 668, D. 23, Salamanca 1732).

A pesar de su presencia en los diccionarios, no es frecuente en los corpus. En *CORDE*, no hay ejemplos que con seguridad se refieran, a nuestro juicio, a la llegada de la menstruación. En *CODEA* solo aparece con este sentido en el documento mencionado.

3.2. *Palabras y expresiones relativas al embarazo y a su desarrollo*

Las palabras y expresiones identificadas son *buen achaque*, *embarazo*, *embarazada*, *estar de* más indicación de tiempo, *falta*, *malparir*, *preñada*, *preñado* (sust.) y *preñez*.

3.2.1. *Buen achaque*

La expresión *buen achaque* se refiere en su única aparición en el corpus (3), sin duda, al embarazo:

- (3) recivo la de V.S. de 13 de este con la buena noticia de estar V.S. y mi hermana buenos y que continúe con tanta felicidad su *buen achaque* (Teresa Folch de Cardona a su cuñado, *CODEA* 2810, AHNob, Luque, C. 638, D. 374, Castellón 1717).

En ninguno de los diccionarios recogidos en el *NTLLE* se encuentra la expresión; sí está *achaque* como ‘la regla o menstuo de las mujeres’, sentido que no aparece en el corpus: «Vale tanto como enfermedad, indisposición, ò vicio de la naturaleza [...] Por antonomasia se entiende la regla o menstuo de las mugeres, y assi estar con el achaque es lo mismo que estar con la regla» (*Autoridades*: s. v.).

¹⁰ Parece haber existido como expresión, como se comprueba en una poesía erótica de c. 1610 recuperada en *CORDE*: «No me meta los dedos para incitarme. / Tate, tate, moreno, que *estoy con sangre*» (c. 1610, Anónimo, *Poesías varias*. BNM Ms. 3.890, *CORDE*).

Tampoco en los corpus consultados (CODEA, CORDE, CDH y CORDIAM) se ha identificado la expresión con el sentido de ‘embarazo’. En cambio, una búsqueda de *buen achaque* en la Hemeroteca Digital arroja resultados que muestran que la expresión se usó con frecuencia con el sentido señalado. En el intervalo 1678-1685 aparece seis veces, las más tempranas: «quiere asistir al parto de la Señora Emperatriz su hija, cuyo buen achaque continua con toda felicidad» (*Gazeta ordinaria de Madrid*, 8-III-1678); «dieron a la Señora Emperatriz Reynante el parabien de el feliz proseguimiento de su buen achaque, para cuyo buen logro se continúan Oraciones publicas, y particulares» (*Gazeta ordinaria de Madrid*, 29-III-1678); «en el sexto mes de su buen achaque» (*Gazeta ordinaria de Madrid*, 24-V-1678), «proseguia con toda felicidad el buen achaque de la Señora Emperatriz» (*Nuevas ordinarias de los sucessos del Norte*, 24-IV-1685).

3.2.2. Embarazo

La aparición de la voz *embarazo* en los diccionarios incluidos en el *NTLLE* es muy temprana, pero ninguno recoge la acepción relacionada con la mujer hasta la primera década del siglo XIX. Aparece por primera vez el uso de ‘El preñado de la muger, y el tiempo que dura este’ en la 4.^a edición del repertorio académico (1803 *apud NTLLE*: s. v.). Casi un siglo antes se registra un caso, el único, en el corpus analizado para este trabajo (4), en una carta de 1717 de Teresa Belvís a su yerno Esteban Ordóñez Portocarrero López de Chaves, en la cual se interesa por el embarazo de su hija Sinforosa Folch de Cardona:

- (4) Hijo mío, recivo tu carta de 20 del passado con el gusto que siempre que logro el saver que estás bueno, y más añadiéndose a esta circunstancia la de proseguir mi hija con toda felicidad en su *embarazo* el que pido a Nuestro Señor continúe muy próspero asta que nos dé a luz lo que tanto deseamos (Teresa Belvís a su yerno Esteban Ordóñez Portocarrero, CODEA 2811, AHNob, Luque, C. 638, D. 375, Castellón 1717).

En *CORDE*, la palabra *embarazo* no se usa sin duda con esta acepción hasta un ejemplo de 1778¹¹, en una carta del conde de Fernán Núñez: «Mi mujer siente dexar este, pero se acostumbrará. Sigue bien el séptimo mes de su *embarazo*, no obstante lo qual, no ha querido dexarme, aunque se lo propuse, y tenía resuelto por mi parte» (1768-1784, Conde de Fernán Núñez [Carlos Gutiérrez de los Ríos], *Cartas*, *CORDE*).

Previamente, algunas alusiones en obras literarias, especialmente poemas, festivas y/o eróticas¹² podrían tanto remitir a un verdadero uso con este sentido como

¹¹ Los ejemplos de los *Avisos* de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658): «Embarazo de la reina», etc. son parte del resumen del contenido en la edición de Antonio Paz y Melia de 1892-1893, no del texto original (cartas) de Jerónimo Barrionuevo, que se pueden consultar en la *Biblioteca Digital Hispánica* (BDH): «Cartas escritas a un deán de Zaragoza con noticias de la corte de Madrid...».

¹² Por ejemplo, en un poema a la zanahoria («Tomando de la fresca y de la añeja, / en el cuerpo a ninguna da *embarazo*, / niña, moza, mujer, [casada] o vieja» (c1535-1575, Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, *CORDE*)), o en una alusión al caballo de Troya («Derecho se vino al parto / más de su especie distinto, / porque de padre caballo / nacieron hijos erizos. / Con brevedad se aligera / del *embarazo* prolijo, / que á puro parir barbados quedó su vientre lampiño» (1625, Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas en seis novelas*, *CORDE*).

a una alusión fácilmente comprensible en determinados contextos, pero no fijada aún; en cualquier caso, ese posible sentido secundario no fue óbice para que se usase ampliamente la palabra con el significado de ‘estorbo’ en todo tipo de textos.

Más avanzado el siglo XVIII, se encuentra en el corpus *CODEA* otro ejemplo de *embarazo*, con preferencia a *preñado*, en una carta familiar de un marqués (*CODEA* 3113, 1766), y dos documentos judiciales de 1814 recogen también esta voz.

3.2.3. Embarazada

Con respeto a *embarazada*, su aparición en obras lexicográficas es anterior a la de *embarazo*, pues se encuentra ya en el *Diccionario de Autoridades* (s. v.): «Se dice la mugér que está en cinta y preñada». En el corpus seleccionado, se encuentra un ejemplo de 1732 (5), coetáneo a este repertorio:

- (5) No creo te he dicho cómo María Manuela de Motezuma, la ija de la de Alba, está *embarazada* y muy adelante, buena, y trata el preñado sin misterios ni dexar el coche, baila y se güelga lo que puede (María Josefa a su hermana Ana Dorotea Ordóñez Portocarrero, *CODEA* 2887, AHNob, Luque, C. 668, D. 23, Salamanca 1732).

En el corpus, convive la aparición de *embarazada* con la de *preñada* (vid. *infra* § 3.2.7). Como sucede en los diccionarios, también en las bases de datos son más tempranos los ejemplos de *embarazada* con el sentido aquí analizado que de *embarazo*. El ejemplo más antiguo de *CORDE* que parece claro se da en un poema satírico de finales del XVI¹³; en los conocidos como *Avisos de Barrionuevo* (1654-1658) se encuentra en una carta del 13 de septiembre de 1656: «[la reina de Suecia] dícese ba *embarazada* en 4 meses» (*Cartas escritas a un deán de Zaragoza...*, BNE ms. 2397, fo. 275r). Desde entonces, es relativamente frecuente la palabra en este sentido, a veces conjugando el antiguo y el nuevo significado, como en «ella queda con el ochavo tan *embarazada* como con un niño; no sabe dónde acomodarlo, y al fin se lo arroja en el pecho» (Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, 1660). En el corpus *CODEA*, además del primer ejemplo, el citado arriba de una carta de mano femenina, se encuentran varios en los siglos XVIII (seis documentos) y XIX (cinco documentos).

¹³ «Y esconded mi cuerpo bien, / porque no sepa Musgosa / mi tragedia dolorosa; / que se morirá también. / Musgosa cariguileña, / mi rata, flor de las flores, / a quien yo, preso de amores, / en un pajar hice dueña. / Y porque está *embarazada*, / que parirá esta menguante, / decilde que fue importante / y segura mi jornada. / Tendréis gran cuenta con ella / y los hijos que pariere; / que ya mi vida se muere, / sin esperanza de vella» (c.1570-1596, Juan Rufo, *Obras en verso*, *CORDE*).

3.2.4. *Estar de más expresión de tiempo*

En el corpus seleccionado, aparece en una ocasión la expresión para indicar el tiempo de embarazo que lleva una mujer (6)¹⁴:

- (6) dime *de qué tiempo está* Anica (Catalina María de la Presentación a su sobrina, AHNob, Luque, C. 874, D. 35, Bujalance 1708).

No aparece reseñada en los diccionarios (s. vv. *estar, mes y tiempo*¹⁵). En cambio, sí aparece *mes* con el significado de ‘menstruación’, p. ej. en *Autoridades* (s. v.), así como la expresión *estar la muger en el mes*, con el significado, al parecer, de estar a punto de parir («Estar la muger en el mes, se entiende en el nono de su concepcion comunmente») en el *Tesoro de Covarrubias* (1611 *apud NTLLE*: s. v. *mes*)¹⁶.

En los corpus, al contrario que en los diccionarios, sí hay ejemplos. *Estar de más* un número seguido por *meses*, sin el término *embarazada*, se encuentra en varias ocasiones en *CORDE* en el siglo XX. La búsqueda en la Hemeroteca Digital permite hallar ejemplos en el siglo XIX («si le gustan el jarro y la jofaina, se quede con ellos, porque *está de cinco meses* y padece de antojos», *La civilización*, 14-VIII-1874; «el talle deforme y el vientre levantado escandalosa pero naturalmente, como que *está de siete meses*», *La ilustración española y americana*, 30-IX-1892; «los niños han ido naciendo con la mayor naturalidad y la más adorable frecuencia. Hoy día de la fecha, D.^a Paca *está de ocho meses*», *Madrid cómico*, 5-VIII-1883). No se han encontrado ejemplos con *estar más tiempo*, que son complicados de filtrar debido a las características de la recuperación de texto en la Hemeroteca Digital.

3.2.5. *Falta*

La palabra *falta* como ‘supresión de la regla o menstuo durante el embarazo’ está atestiguada desde antiguo en la lexicografía: aparece en el *Tesoro de Covarrubias* (1611 *apud NTLLE*: s. v.: «*Faltas* en la mujer preñada, los meses que ha tenido faltos de su regla»), en *Autoridades* (s. v.: «En la muger preñada el defecto del ménstruo: y assi se dice que tiene tantas *faltas*: esto es tantos meses de preñado») y en todas las ediciones del *Diccionario académico* desde la 1.^a de 1780, con la misma definición que *Autoridades* hasta la 12.^a de 1884, donde cambia a ‘supresión de la regla ó menstuo en la mujer, principalmente durante el embarazo’.

¹⁴ En un documento editado en la tesis de Raquel María López López (2023), también escrito por una mujer, «suplico me abise cómo le ba a VSa con el preñado y en *cuántos meses está*» (AHNob, Osuna, CT. 245, D. 6, 1612, Cuenca).

¹⁵ En *Autoridades* (s. v. *tiempo*), *de tiempo* es definido como ‘modo adverb. que hablando de los partos, explica, que la criatura es de los meses en que puede vivir, y quando es de los nueve, se dice de todo tiempo’.

¹⁶ Aunque no se encuentran citas con la expresión *estar en el mes* con este sentido en los corpus; *vid. CORDE*: «dicen que les viene su purgación como a las mujeres *quando están en el mes*» (1549-1603, Pedro Gutiérrez de Santa Clara, *Quinquenarios o Historia de las guerras civiles del Perú (1544-1548) y de otros sucesos de las Indias...*, *CORDE*). Sí se encuentran los casos de «estar en el mes último de su preñado» y «estava en el mes del parir» en los siglos XVII y XVI, respectivamente.

En el corpus, aparece en una ocasión (7) [fig. 2] en una carta de 1708 en la que la corresponsal, que escribe desde Madrid, da a su hermano y a su cuñada noticias de la corte, concretamente del embarazo de la reina. Según escribe:

- (7) los reyes an benido oy a su palazio, la reina en silla por el campo, pero con orden de que no aya coche ni de dos mulas, por el peligro del susto si se dispara. El día beinte y zinco cumplió *tres faltas*, aunque en la primera tubo algunas manchas, que esta es la duda (Elvira Fernández de Córdoba a su cuñada, AHNob, Luque, C. 874, D. 38, Madrid 1708).

En *CORDE* o *CDH*, como corpus diacrónicos muy amplios, es fácil identificar este uso mediante una búsqueda con numeral («una falta», «dos faltas», etc.): en los Avisos de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658, consultados en *CORDE*), por ejemplo, se encuentran numerosos casos («Dícese que la Reina está en sospecha de preñada por haber tenido *una falta*. No nos estaría mal si nos diese otro hijo»; «[la reina] tiene *dos faltas*, con que el preñado es cierto»; «Mañana cumple la Reina *dos faltas*, y le dirán poco á poco la muerte de su padre porque no malpara»; «la Reina se dice está preñada en *dos faltas*», etc.), y aparece igualmente en *La gran sultana* («Si por dejar herederos / este y otro desafueros / haces, bien podré afirmar / que yo te los he de dar, / y que han de ser los primeros, / pues *tres faltas* tengo ya / de la ordinaria dolencia / que a las mujeres les da», Miguel de Cervantes, 1615, *Comedia famosa intitulada La gran sultana*, *CORDE*).

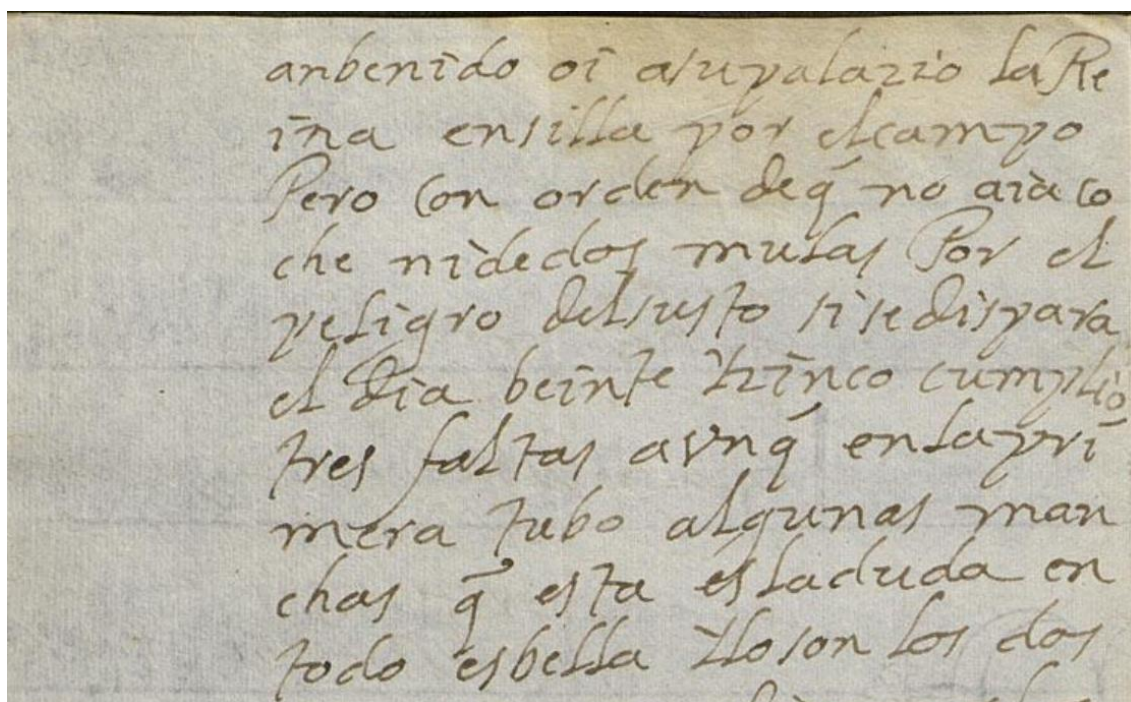


Fig. 2. «an benido oy a su palazio la reina en silla por el campo pero con la orden de que no aya coche ni de dos mulas por el peligro del susto si se dispara. El día beinte y zinco cumplió tres faltas...» (detalle del documento AHNob, Luque, 874, 38, de 1708).

3.2.6. Malparir

Malparir, compuesto morfológico del adverbio *mal* y del verbo *parir*, se encuentra tres veces en el corpus (8-10) con el sentido de ‘abortar, perder un embarazo’:

- (8) en lo que usted me dice de Mariquita es cierto que es arta lástima y yo no sé en qué puede consistir el *malparir* tanto (Eusebia a su abuela, CODEA 3285, AHNob, Baena, C. 190, D. 13, Burgos 1716)
- (9) díjala V.S. que se guarde mucho, que yo sin aver tenido gran motivo *malparí* oy ace quince días (Teresa Folch de Cardona a su cuñado, CODEA 2810, AHNob Luque, C. 638, D. 374, Castellón 1717).
- (10) El domingo passado después de haver echado las cartas en la estafecta *malparió* Teresa, y aunque me tenía con cuidado ya se alla, a Dios gracias, muy alentada (Teresa Belvis Escrivá a su yerno, CODEA 2809, AHNob Luque, C. 638, D. 373, Castellón 1717).

La palabra se encuentra en repertorios lexicográficos desde los diccionarios bilingües de Palet (1604), Oudin (1607), Vittori (1609), Minsheu (1617) y Franciosini (1620), pero no está recogida en el *Tesoro* de Covarrubias (1611; *apud NTLLE*: s. v. *malparir*). Sí lo recoge toda la lexicografía académica desde *Autoridades* (s. vv.: *malparir* ‘abortar y parir antes de tiempo’ y *malparto* ‘lo mismo que aborto’; con cambio de redacción en la 12.^a edición del *Diccionario* de 1884: *malparir* ‘abortar’ y *malparto* ‘aborto’, *apud NTLLE*: s. vv.).

Malparir se encuentra seis veces en seis documentos de CODEA, incluidos los tres arriba citados; la más antigua aparición es debida también a una mujer (1560, CODEA 2346) y las más recientes son de 1813 y 1814. En cambio, *abortar* no aparece en CODEA y *aborto* solo tiene un ejemplo, en 1814 (en un documento diferente)¹⁷; *mover* con el mismo sentido (*vid.* Tabernero, 2020: 94) no se encuentra en el corpus seleccionado ni se ha identificado en CODEA.

En *CORDE*, *malparir* se encuentra en 21 ocasiones en los siglos XVIII y XIX, preferentemente en textos narrativos de ficción o no ficción, mientras que *abortar* (y el también frecuente *aborto*) se encuentra más a menudo, pero con frecuencia en sentido figurado («*abortar* mil blasfemias [la] sacrílega lengua», «*aborto* de fuego y cenizas», etc.), lo que nunca sucede con *malparir*. Tabernero (2020: 95) muestra la frecuencia del uso figurado de *abortar* en la documentación recogida en *CORDE*, e incluso, en el siglo XIX, una fuerte prevalencia sobre el uso recto. La misma autora señala que, según el *Diccionario* de Domínguez, *abortar* «también se usa cuando se quiere espresar que se han valido de medios criminales, y en este caso nunca se puede decir *malparir*» (Domínguez, 1853, *apud* Tabernero, 2020: 93).

¹⁷ «De iguales desórdenes que el presente hay ya noticias en la sala, que por haber el alcalde perseguido a una moza, de que la resultó su *aborto*, se le ha formado causa y anda fugitivo», CODEA 3775, Valladolid 1814 (elaboración masculina). Aunque *malparto* se recoge en los diccionarios, es rara su aparición en corpus (3 veces en CODEA en los siglos XVIII y XIX).

3.2.7. *Preñada* (adj.)

Aparece en la lexicografía por primera vez en Nebrija (1495 *apud NTLLE*: s. v.): ‘gravida, pregnans’. Luego se registra en Covarrubias (1611 *apud NTLLE*: s. v.): ‘la muger que trae criatura en el vientre’. En *Autoridades* (s. v.) se define como ‘muger o hembra de cualquiera especie que ha concebido, y tiene la criatura en el vientre’.

La voz figura en una sola ocasión en la documentación escrita por mujeres que se ha analizado en este trabajo (11):

- (11) Isabel está bien mala de llagas en la garganta y lengua, y *preñada*. A mí se me detubo unos días la regla, luego me bino. Isabel decía lo celebraba, porque si estubiéramos a un tiempo no nos podíamos asistir (Francisca Fernández de Córdoba a sus padres, AHNob, Luque, C. 874, D. 29, Córdoba c. 1708).

Aparece igualmente en 17 documentos de *CODEA* no redactados por manos femeninas, referido siempre a mujeres (en la horquilla de 1558 a 1774) salvo en el documento más antiguo, de 1310 (*vaca preñada*).

3.2.8. *Preñado* (sust.)

Como sustantivo, *preñado* es ‘[e]l estado de la hembra preñada’ (*Autoridades*: s. v.). En el corpus seleccionado, aparece en cuatro ocasiones (12-15), en 1715, 1717, 1718 y 1732 (la primera carta tiene delegación gráfica, pero es firmada por la emisora):

- (12) Yo prosigo en mi *preñado*, aunque con un continuado corrimiento de muelas (Josefa María a su hermana o cuñada Sinforosa, *CODEA* 3539, AHNob, Luque, C. 738, D. 280, Salamanca 1715).
- (13) con el mayor alvorozo por las buenas noticias que me conduze así de tu salud como de la continuación del *preñado* de Sinforosa, el que ruego a Nuestro Señor nos le deje lograr para consuelo de todos (Teresa Belvís a su yerno sobre la hija de Teresa, mujer del destinatario, *CODEA* 2807, AHNob, Luque, C. 638, D. 370, Castellón 1717).
- (14) No me dize V. S. nada si mi señora la marquesa pasa adelante con su *preñado*, pues sabe V. S. cuánto lo deseo y lo celebraré, y que pido a María santísima les dé muy dilatada sucesión (Manuela Quiñones a Esteban Ordóñez Portocarrero, *CODEA* 2824, AHNob, Luque, C. 639, D. 557, Zamora 1718).
- (15) No creo te he dicho como María Manuela de Motezuma, la ija de la de Alba, está embarazada y muy adelante, buena, y trata el *preñado* sin misterios ni dexar el coche, baila y se güelga lo que puede (María Josefa a su hermana Ana Dorotea, *CODEA* 2887, AHNob, Luque, C. 668, D. 23, Salamanca 1732).

El término era, en este momento, el más usual para referirse al embarazo, pero, como se ha visto en el análisis de *embarazo*, desde al menos la segunda mitad del XVIII se prefiere en *CODEA* la voz *embarazo* frente a *preñado*, tendencia que se constata en *CORDE*, donde *preñado*, además de ser más inhabitual desde entonces, se emplea con cada vez mayor frecuencia de manera metafórica.

3.2.9. Preñez

La aparición de *preñez*, sinónimo de *preñado*, en la lexicografía es temprana, como muestra ya Nebrija (1495 *apud NTLLE*: s. v.): ‘foecunditas’. En *Autoridades* (s. v.) se define como ‘lo mismo que preñado’, y abarca dos acepciones: el estado de la hembra preñada y el tiempo que lo está. Aunque se aplica a cualquier hembra (al contrario que *embarazo*), los escasos ejemplos del corpus que se analiza se refieren siempre a mujeres. En CODEA esta voz aparece tres veces, una en el siglo XVII y dos en el siglo XVIII. Un ejemplo del XVIII (16) y el del XVII (17; que se recoge por su interés a pesar de quedar fuera del rango del análisis) [fig. 3] pertenecen a la escritura femenina:

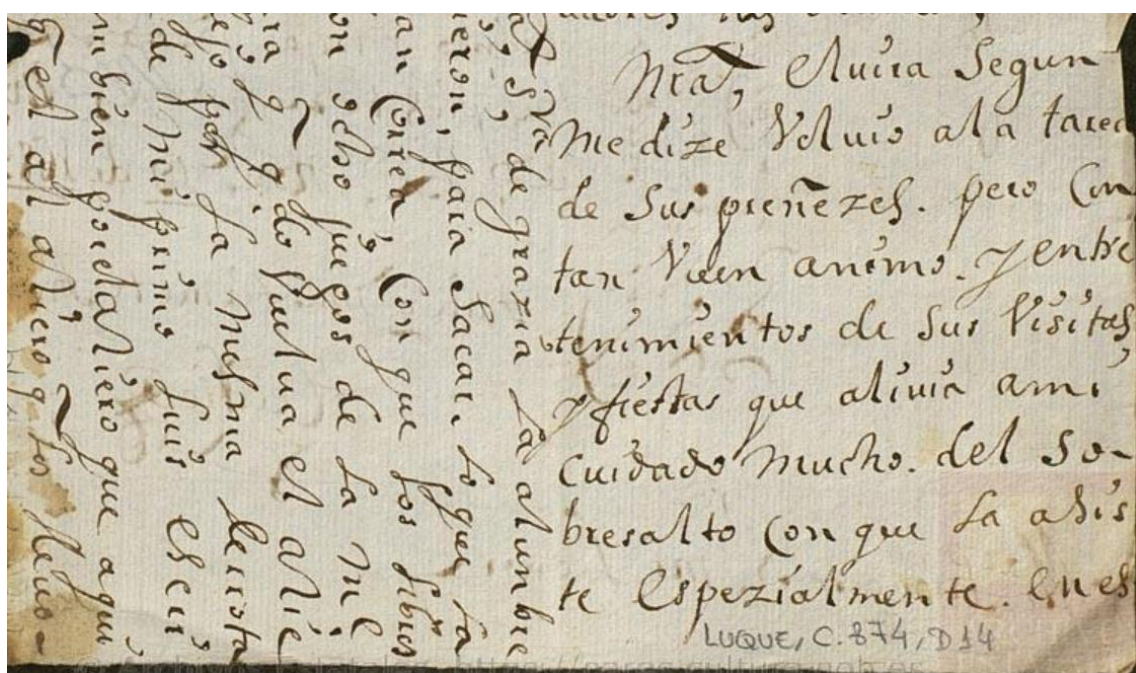


Fig. 3. «Nuestra Elvira según me dize volvió a la tarea de sus preñezes...»
(detalle del documento AHNob, Luque, 874, 14, de 1685).

- (16) El ama está oy sangrada por su *preñez*. Dizen está con gran biente (Elbira Fernández de Córdoba Coronel Benavides a su hermano, CODEA 2798, AHNob, Luque, C. 366, D. 508, Madrid 1713).
- (17) Nuestra Elvira según me dize volvió a la tarea de sus *preñezes* (Cecilia a su prima Leonor de Morales, CODEA 3550, AHNob, Luque, C. 874, D. 14, Loja 1685).

Comparada con otras voces con el mismo significado, es evidente que el uso de *preñez* es poco frecuente en este periodo (un ejemplo en este texto, uno en CODEA de 1774 en un documento escrito por un hombre; solo 20 casos en CORDE para el siglo XVIII y otros 20 para el siglo XIX).

3.2.10. Otras expresiones de interés relativas al embarazo y a su desarrollo

No se incluyen en este listado de las palabras y expresiones específicas utilizadas por mujeres las expresiones *estar con gran vientre* ni *meses mayores*. *Estar con gran vientre* (CODEA 2798, Madrid 1713) parece una descripción del cuerpo embarazado del «ama» (se refiere a la reina), pero aparece junto a «preñez» y no encontramos pruebas de que se haya usado esta colocación específicamente para mujeres embarazadas. *Meses mayores*, que sí es una colocación que denomina los últimos meses del embarazo, no es utilizado por una mujer, sino, en un documento de CODEA, por un hombre, hablando de su esposa: «su madre es quien con más trabajo lo pasa y se le conoce bastante, y como está ya en los *meses mayores* le es más penoso» (CODEA 2772, Granada 1713). La expresión se recoge en la lexicografía académica.

Aunque no puede decirse que sea un asunto tabú, dado que existen numerosas referencias directas, como se ha mostrado a lo largo de este apartado, lo cierto es que abundan las alusiones indirectas o veladas al embarazo, como, por ejemplo: «Teresa discurre que *la suzede lo propio*» (es decir, cree que también está embarazada; existe mención explícita en el texto previamente; CODEA 2807, Castellón 1717); «que continúes con la mayor felicidad *en lo que tanto deseamos*» (‘que siga tu embarazo’; CODEA 2809, Castellón 1717); o «si estuviéramos a un tiempo nos podíamos asistir» (‘si estuviéramos embarazadas al mismo tiempo’; Luque 874, 19, ¿Córdoba, 1708?).

3.3. Palabras y expresiones relativas al parto

Las palabras y expresiones halladas, que se presentan a continuación, son *cuenta*, *dar a luz*, *desembarco*, *parida*, *parir* y *parto*.

3.3.1. Cuenta

Cuenta se refiere al periodo regular de duración de un embarazo. En el corpus, se encuentra la expresión *salir de cuenta* (18). En una carta, Ana Dorotea Ordóñez López de Chaves se interesa por la salud de su suegra y le pide que rece para que su próximo parto sea bueno y además le da noticias de su hijo Luis:

- (18) y pido a V. S. encargue m’ encomienden a Dios, que el día cinco del que viene *salgo de cuenta* y a la familia repito mis cariños y a Ana deseo que benga porque cuide de don Juan y Luis y de mí, pues aunque ay familia no son para eso (Ana Dorotea Ordóñez Portocarrero a su suegra, CODEA 2773, AHNob, Luque, C. 366, D. 268, Granada 1713).

La misma autora Ana Dorotea usa esta expresión de nuevo en otra carta que no está incluida en CODEA (19), pero se ha seleccionado para el corpus de este trabajo:

- (19) Dios me favorezca, que ya no me faltan más que trece días con oy para *la cuenta o salir de ella* (AHNob, Luque 874, 42; s. l. 1708).

Según el *DLE* (s. v. *cuenta*), *salir de cuenta*, como locución verbal, significa ‘cumplir los nueve meses de gestación’ (también *salir de cuentas*, más usado actualmente). En *Autoridades* (s. vv.) no aparece ni en *salir* ni en *cuenta*, pero sí se encuentra *fuera de cuenta* dentro de una definición (vid. s. v. *andar*): «*Andar en días de parir*. Estar la muger cercana al parto, ò *fuera de cuenta*. Lat. Partui esse proximam». En Covarrubias (*apud NTLLE*: s. vv.) no se encuentra ni en *cuenta* ni en *salir*.

Fuera de cuenta aparece con este sentido en más de 10 ocasiones en *CORDE*, desde 1604 (en la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán).

3.3.2. *Dar a luz*

Esta expresión aparece dos veces en el corpus seleccionado (20-21):

- (20) Pido a Nuestro Señor continúe muy próspero [el embarazo] asta que nos *dé a luz* lo que tanto deseamos (Teresa Belvís a su yerno Esteban Ordóñez Portocarrero, *CODEA* 2811, AHNob, Luque, C. 638, D. 375, Castellón 1717).
- (21) Pongo en noticia de V. S. *haber dado a luz* mi hija un robusto varón, el que así ella como yo ofrecemos por servidor de V. S. y de mi querido Cristovalico (María de la Soledad de Cardeña a su familiar el marqués de Algarinejo, *CODEA* 3009, Luque 388, 186, Sevilla 1781).

En los diccionarios, se encuentra en *Autoridades* (s. v.) entre las expresiones con *dar*: ‘Lo mismo que parir la mugér. Dixose assi porque la criatura sale à vér la luz del mundo’. A pesar de ser una forma con bastante tradición, no aparece en los repertorios lexicográficos anteriores ni en *luz* ni en *dar* (vid. *apud NTLLE*: s. vv.). Sí aparece en los textos, como se observa desde al menos 1580 (Luis de León, *Libro de Job en tercetos*: «dar a luz el parto») en *CORDE*.

3.3.3. *Desembarco*

En una carta de Francisca Fernández de Córdoba a sus padres, la autora se refiere a su parto como *desembarco* (22):

- (22) Yo siento si con su biaje se á de estar tanto que llegue mi *desembarco* sin tenerla a ella (Carta de Francisca Fernández de Córdoba a sus padres, AHNob, Luque, C. 874, D. 82, Córdoba s. a. [1708])

En las obras lexicográficas recogidas en *NTLLE*, y hasta la última edición en *DLE*, *desembarco* no contiene ninguna acepción referida a alumbramiento. Sin embargo, sí se encuentra en la lexicografía académica desde *Autoridades* (s. v. *desembarcar*) la expresión *estar para desembarcar*: ‘Phrase de que se usa quando la mugér preñada está para parir ò cercana al parto’.

En *CORDE* se han revisado todos los casos de *desembarco*; en el *CDH* todos los casos del lema *desembarcar* desde 1600 a 1750, y no se han hallado ejemplos de su uso

como ‘parto’ o ‘parir’. Sin embargo, hay algunos pocos usos metafóricos de *desembarcar* como ‘nacer’, especialmente (pero no solo) en villancicos aplicado a Jesús; en estos casos, se menciona incluso a María, madre de Jesús, o su vientre como una *nave* o *barquilla*: «Á dos de Abril en Granada / Dicen que *desembarqué* / El año de ochenta y siete / Una mañana á las diez. / La parroquia de Santa Ana / Fué adonde me bauticé, / Tan noble, que por lo menos / Le besa el Darro los pies» (c. 1641-1643, Jerónimo de Barrionuevo, *Poesías*, *CORDE*); «Aquí ha llegado un Infante / tan cargado de riquezas, / que las lágrimas que llora / cada una es una perla. / Esta Noche *desembarca*, / tan cercado de Azucenas, / que del vientre de la Nave / sale brindando purezas» (1676-1692, Juana Inés de la Cruz, *Villancicos*, *CORDE*); «Y a ver al mayor Monarca / que hoy *desembarca*, / obedeciendo tres Reyes / del Cielo leyes, / navegan con luz brillante» (c. 1678, Vicente Sánchez, *Lira poética*, *CORDE*); o «Llega con seguro al puerto, / sin zozobrar en borrasca, / y de la Nave María / gozoso se *desembarca*» (1679, Ana Abarca de Bolea, *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, *CORDE*).

3.3.4. *Parida*

Esta voz designa a la hembra ‘[q]ue hace poco tiempo que parió’, y se utiliza tanto como adjetivo como, si es «[a]pl[icado] a una mujer», como sustantivo (*DLE*, acepción 1). Se registra en Nebrija en 1495 (*apud NTLLE*: s. v. *parida de hijo o hija*): ‘puerpera. ae’. Aproximadamente tres siglos después se apunta su uso como sustantivo femenino en *Autoridades* (s. v.) en 1737: ‘la hembra que ha poco tiempo que parió’.

Aparece en dos ocasiones en el corpus (23-24):

- (23) Nuestra *parida* de acá está muy linda y la rien nazida se cría muy linda, y Juanico cada día más embustero (María Josefa a su tía Catalina María de la Presentación, AHNob, Luque, C. 874, D. 64, Córdoba 1708).
- (24) Muy señor mío, desde que parió la niña é deseado noticiarlo a V. S., pero no me á dejado tiempo la asistencia de la *parida* y del chico, y continua bisita (María de la Soledad de Cardeña a su familiar el marqués de Algarinejo, CODEA 3009, Luque C. 388, D. 186, Sevilla 1781).

Desde finales del siglo XV y, especialmente desde el XVI, se encuentran numerosos casos de *parida* como sustantivo referido a una mujer que ha dado a luz recientemente en obras de todo tipo (*CORDE*).

3.3.6. *Parir*

Este término, «el verbo más general y neutro usado desde los orígenes del idioma frente a otros más restringidos o connotados» (Tabernero, 2020: 86), aparece por primera vez en la tradición lexicográfica en Nebrija en 1495 (*apud NTLLE*: s. v.). Se registra en todos los diccionarios bilingües y monolingües de los siglos XVI al XIX. En *Autoridades* (s. v.), es definido como ‘Dar a luz en tiempo oportuno, la hembra de cualquier especie, el feto que tenía concebido’, y previamente es usual en todo tipo de textos. Aparece en varias ocasiones en el corpus (25-27):

- (25) Pudieras benir, y mi tío, y trageran esos dos criados más, y mi Francisca tubiera ese gusto. Está que no parece á parido (Isabel de Morales a su tía Leonor de Morales, CODEA 3563, AHNob, Luque, C. 874, D. 137, Córdoba 1708).
- (26) Pongo en noticia de V. S. haver dado a luz mi hija un robusto varón, el que así ella como yo ofrecemos por servidor de V. S. y de mi querido Cristovalico. Hijo y madre continúan felizmente [...] Muy señor mío, desde que parió la niña é deseado noticiarlo a V. S. (Soledad de Cardeña a un familiar, CODEA 3009, AHNob, Luque, C. 388, D. 186, Sevilla 1781).
- (27) El día diez y ocho de diciembre parí una niña robusta entre once y doce del día (Joaquina Puente a su marido, CODEA 3790, AHN Estado 2885, 1, Teruel 1813).

3.3.6. Parto

Se da ya en los primeros textos escritos en castellano: se localiza en la *Fazienda de Ultramar*, Berceo, *Libro de Apolonio*, etc., con el sentido de ‘momento y hecho de parir’, y más raramente como la criatura (*Fuero Juzgo*: «De los que matan el parto de la mujer»¹⁸). Se encuentra en todos los diccionarios con uno u otro significado o los dos: Nebrija (1495): *parto* ‘partus. us. foetus. us’ y *parto de hijo o hija* ‘puerperium. i’; también aparece la expresión *estar de parto* (Oudin 1607, Vittori 1609, Minsheu 1617, Franciosini 1620, etc., *apud NTLLE*: s. v.; pero no en *Autoridades*).

Parto es empleado en dos cartas del corpus analizado (28 [fig. 4] y 29), siempre con el sentido del ‘acto de parir’:

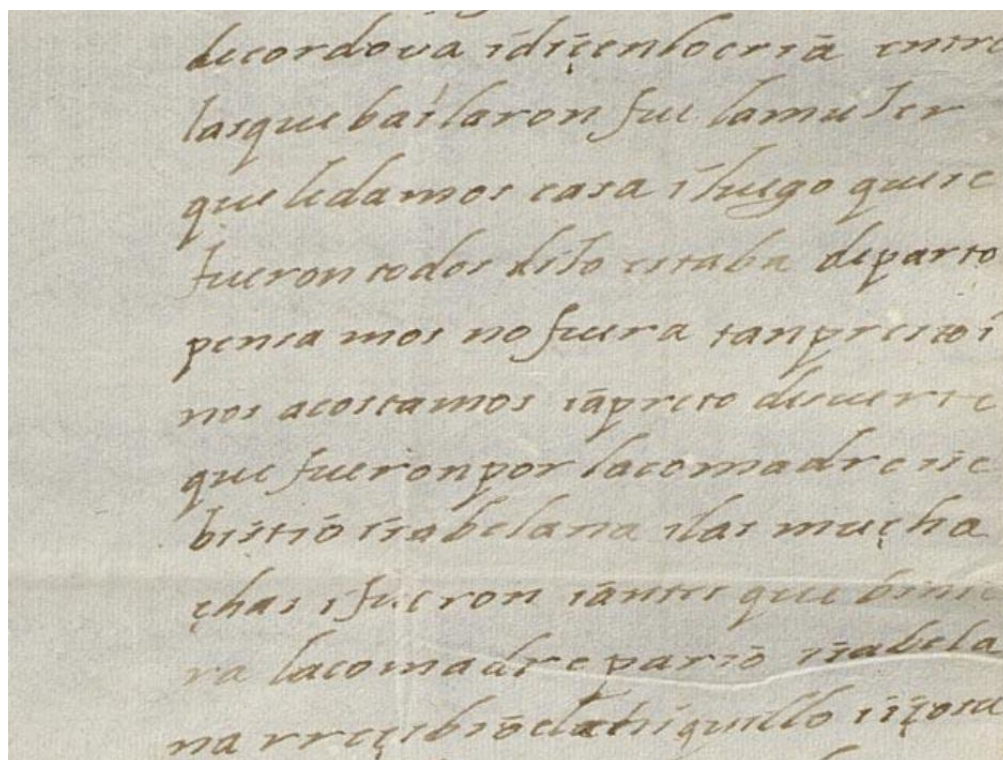


Fig. 4. «Entre las que bailaron fue la mujer que le damos casa y luego que se fueron todos dijo estaba de parto...» (detalle del documento AHNob, Luque, 874, 29, c. 1708).

¹⁸ Texto del ms. de Murcia, BNE 683, editado por Isabel García Díaz.

- (28) Entre las que bailaron fue la mujer que le damos casa, y luego que se fueron todos dijo estaba de *parto* (Francisca Fernández de Córdoba a sus padres, AHNob, Luque C. 874, D. 29, Córdoba c. 1708).
- (29) Tía mía, doy a V. M. mil norabuenas de el feliz *parto* de mi querida prima Anica y deseo tener muchas ocasiones de igual gusto por tener en que repetirlos y más parientes a quien servir, que yo lo é zelebrado lo que V. M. lo puede creer de mi verdadero cariño (María Josefa a su tía Catalina María de la Presentación, AHNob, Luque, C. 874, D. 64, Córdoba 1708).

En el corpus *CODEA*, se encuentra en numerosos casos, igualmente con este sentido, el más antiguo de c. 1560 y de una mujer, que escribe a Ruy Gómez de Silva «si avéis de venir a su *parto* todo se remediará» (*CODEA* 2346).

3.3.7. Otras expresiones de interés relativas al parto

No se incluye *alumbramiento* en este apartado debido a que no se emplea en ninguno de los documentos de mujeres del corpus; aparece en un documento de Juan Andrés Fernández de Córdoba (AHNob, Luque, C. 874, D. 46, Algarinejo [Granada], sin año, pero hacia 1708); tampoco *alumbrar*, con mucha tradición en español (vid. Tabernero, 2020: 88) se encuentra en los documentos seleccionados.

3.4. Palabras relativas al puerperio y a la recuperación

Entre las palabras y expresiones relativas al puerperio y el proceso de recuperación [fig. 5], algunas, como *sobreparto* o *mal de pechos*, aluden específicamente a elementos de este momento de la vida de las mujeres, pero otras muchas son bastante generales, aunque regularmente se apliquen a él, como *levantarse*, *vestirse*, *accidente*, *estar buena*, etc. Por la claridad de la referencia en las cartas de mujeres, se ha optado por considerarlas parte del vocabulario correspondiente a esta etapa y se ilustran con ejemplos del corpus, aunque no se encuentran en la tradición lexicográfica con este sentido específico.



Fig. 5. Cornelis Troost y Pieter Tanjé, «Dormitorio holandés» (1757). Este grabado calcográfico holandés de mediados del siglo XVIII muestra el puerperio de una dama de la aristocracia o la alta burguesía.

3.4.1. *Mal de pechos*

En el corpus de cartas escritas por mujeres, se encuentra en una ocasión este compuesto (30), en un documento de Teruel de 1813:

- (30) Me animo a tomar alimento sano, y no me ha molestado la sed ni *mal de pechos*, como suele suceder a muchas parteras¹⁹ (Joaquina Puente a su marido, CODEA 3790, AHN Estado 2885, 1, Teruel 1813).

A pesar de que la alusión parece referirse, evidentemente, a un problema de las mujeres durante el puerperio y la lactancia, lo cierto es que no figura en ninguno de los diccionarios consultados incluidos en el *NTLLE*, ni bajo *mal* ni bajo *pecho*.

En los corpus, es frecuente encontrar tanto *mal de pecho* como *mal de pechos* (por ejemplo, en *CORDE* aparecen once y cinco casos, respectivamente), pero ambas expresiones parecen denominar problemas respiratorios, pues se localizan en conjunción con *tos/e*, *tísico*, *hético*, *asma*, etc. La única excepción es: «Otra cuytada mujer natural tambien de Toledo padecia el mismo *mal de pechos*, y auia llegado tan adelante su trabajo que le auian dado en ellos algunos botones de fuego, y puestola en el articulo postrero de la vida» (*Tercera parte de la Historia de la orden de San Jerónimo* de fray José Sigüenza, 1605). Con las palabras «el mismo *mal de pechos*», el autor se refiere a lo dicho anteriormente sobre otra mujer, una «beata de la tercera regla de S. Francisco, llamauase Iuana san Miguel, estaua afligida de vn *çaratan* que se le auia hecho en vna teta», designación con la que se denominaba el cáncer de mama (*DLE*: s. v. *zaratán*). Por tanto, ninguna de estas expresiones se refiere a un problema específico de las mujeres durante la lactancia.

En la Hemeroteca Digital aparece la expresión en bastantes ocasiones (la búsqueda *mal de pecho* o *mal de pechos* arroja 96 resultados). Muchas veces, se trata de enumeraciones de milagros donde un santo o santa cura a diferentes personas, por lo que no suele haber contexto para determinar de qué enfermedad se trata. *Mal de pecho* sí parece claramente una enfermedad respiratoria. Se usa *mal de pechos* como enfermedad de mujeres en «una imagen de la gloriosa Santa Agueda, abogada del *mal de pechos*» (*Diario de avisos de Madrid*, 5-II-1842). Referido a una enfermedad de la piel está en la publicidad de una pomada con «maravillosos efectos en todas las enfermedades de la piel», entre ellas el «*mal de pechos*» (*La Nación*, 20-IX-1855). Por último, *mal de pechos* como un mal de las embarazadas aparece en un anuncio de «Pomada para evitar á las embarazadas el *mal de pechos*, 10 reales frasco» (*La Correspondencia universal de Madrid*, 7-I-1871).

En resumen, la expresión *mal de pechos*, presente en el corpus de cartas de mujeres que analizamos en este trabajo, está ausente en la lexicografía, y, aunque tanto *mal de pecho* como *mal de pechos* aparecen con frecuencia en los documentos, no tienen el

¹⁹ El documento lee *parteras*. No se ha encontrado otro ejemplo de *partera* con el significado, que parece tener en este texto, de ‘parida’.

sentido que se le da en la carta mencionada, salvo en una única ocasión que hayamos identificado.

3.4.2. *Sobreparto*

Esta palabra está recogida en el *DLE* (s. v.) con el significado de ‘puerperio’ o ‘posparto’. En el corpus seleccionado, se encuentra en dos casos (31 y 32):

- (31) Teresa está algo dévil de su *sobreparto*, por cuya razón no es mi secretaria este correo (Teresa Belvís a su yerno Esteban Ordóñez Portocarrero, *CODEA* 2811, AHNob, Luque, C. 638, D. 375, Castellón 1717).
- (32) Te digo, como experimentada, que lo principal es el balor de la que pare, y en el *sobreparto* el cuidarse bien (Sofía a su hermana o cuñada, AHNob, Baena, C. 443, D. 31, sin lugar 1748).

En el primer caso (31), el *sobreparto* a que se refiere la carta es el momento que sigue, no a un parto, sino a un aborto espontáneo, ya que la carta es del 4 de abril, y el 28 de marzo la propia Teresa escribe que «yo sin aver tenido gran motivo malparí oy ace quince días». *Sobreparto* aparece en dos ocasiones más en *CODEA* (en 1734 y 1808), ambas en documentos escritos por hombres.

En la lexicografía, aparece regularmente desde el *Diccionario* de Sobrino (1705 *apud NTLLE*: s. v.), y es definida en *Autoridades* (s. v.) como ‘El tiempo, que inmediatamente se sigue al parto’. En *CORDE*, la colocación más habitual es *morir de sobreparto* (diez veces de las 21 en que aparece *sobreparto* en los siglos XVII al XIX).

3.4.3. Otras expresiones de interés relativas al puerperio y a la recuperación

Otras formas, como *accidente*, *levantarse*, *estar/quedarse/ponerse buena* e incluso *vestirse*, se utilizan en las cartas del corpus (33-36) para denominar realidades posteriores al parto, y las tres últimas concretamente a la recuperación tras el parto, como se mostrará:

- (33) De buena gana iría a verte, si el tiempo y mi *accidente* me lo permitiesen (Joaquina Puente a su marido, *CODEA* 3790, AHN, Estado, 2885, Exp. 1, Teruel 1813).
- (34) Los pañuelos me azen falta para agaçar al dotor, y el manto me la ará para *en lebantándome* (Francisca Fernández de Córdoba a sus padres, AHNob, Luque, C. 874, D. 68, Córdoba 1708).
- (35) Me dijo está Leonorica muy linda, y la fineça de mi condesita de aberse ido a tu casa asta que estubistes *buena* (Catalina María de la Presentación a su sobrina, AHNob, Luque, C. 874, D. 35, Bujalance 1708).
- (36) Tía mía, mi ermana *se á bestido* ya, y con eso digo queda *buena* y como si no ubiera parido (Isabel de Morales a su tía, AHNob, Luque, C. 874, D. 58, Córdoba 1708).

De manera general, la tradición lexicográfica sí recoge *accidente* como ‘indisposición’ y *levantarse* como ‘recuperarse de una enfermedad’, como se muestra en *Autoridades* (s. vv.): *accidente* ‘[l]laman los médicos la enfermedad o indisposición, que sobreviene y acomete, o repentinamente, o causada de nuevo por la mala disposición del paciente’ y *levantarse*, ‘recuperarse y convalecer de alguna enfermedad, ruina o contratiempo’.

En cuanto a *bueno*, de los diccionarios incluidos en el *NTLLE* (s. v.), es el de Palet (1604) el primero que, entre sus significados, incluye ‘sano’ («bueno, *bon*, *sain*»), seguido por Oudin 1607 («en bonne santé»; «bueno estoy ie me porte bien») y Mez de Breidenbach 1670 («Gut/gesund/wolauff»); otros diccionarios bilingües de los siglos XVII y XVIII no lo incluyen. En *Autoridades* (s. v.) sí se recoge, pero también sin mención específica a la recuperación de las mujeres tras dar a luz: ‘lo mismo que sano, lo que no padece enfermedad, achaque, ni lesión: y se dice igualmente de los hombres y de las bestias’.

Vestirse es recogido en *Autoridades* (s. v.), en la expresión específica *vestirse ya*, como ‘Phrase, que vale haber salido de la enfermedad, y dexado la cama el que ha estado algun tiempo enfermo’, que se reproduce en las primeras ediciones del *Diccionario académico*. No aparece previamente en la lexicografía.

4. CONCLUSIONES

En las páginas precedentes, se ha mostrado la frecuente alusión a las realidades del embarazo y el parto en una selección de cartas familiares escritas por mujeres y la riqueza y especificidad del vocabulario utilizado, aunque en algunos pocos casos no es fácil conocer el significado preciso de la palabra o expresión. Junto a vocablos bien representados en los corpus y en la tradición lexicográfica, como *parir* / *parto*, *preñada* / *preñado*, *embarazada* / *embarazo*, etc., se encuentran algunas, especialmente pluriverbales, que no se recogen (o apenas lo hacen) en los diccionarios y que se encuentran también muy raramente en los corpus diacrónicos, al menos con el sentido relativo a realidades del embarazo o del parto que tienen en la selección de cartas, como *ser mujer*, *buen achaque*, *desembarco* o *mal de pechos*. Este trabajo muestra, una vez más, el interés de las cartas familiares para el estudio de la lengua de épocas pasadas y la necesidad de contar con textos escritos por mujeres para describirla y conocerla de manera cabal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUJETAS ORTIZ, María y Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA (2022): «Nuevas vías para la recuperación de información en corpus históricos: clasificación del vocabulario», *Scriptum digital: revista de corpus diacrònics i edició digital en llengües iberoromàniques*, 11, 5-54.
- ALMEIDA CABREJAS, Belén y Jiayu LI (2024): «Las mil y una manera de nombrar la menstruación», *The Conversation*, 26-II-2024 [en línea]: <https://theconversation.com/las-mil-y-un-maneras-de-nombrar-la-menstruacion-221543> (consulta: 29/01/2025).
- ALMEIDA CABREJAS, Belén, María del Rocío DÍAZ MORENO y María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ (coords.; 2017): «*Cansada tendré a vuestra excelencia con tan*

larga carta»: estudios sobre el aprendizaje y práctica de la escritura por mujeres en el ámbito hispánico (1500-1900), Lugo, Axac.

ALMEIDA CABREJAS, Belén, Marina SERRANO MARÍN y Delfina VÁZQUEZ BALONGA (2023): «Aspectos lingüísticos sensibles al género en cartas particulares de los siglos XVI y XVII», *Cuadernos del Instituto de Historia de la Lengua*, 16, 159-198.

ALMEIDA CABREJAS, Belén, Ricardo PICHEL y Delfina VÁZQUEZ BALONGA (coords.; 2022): *Escritura en mano de mujeres de la Edad Media a la Modernidad en el ámbito hispánico*, Madrid, Sílex.

Autoridades = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2002 [1726-1739]): *Diccionario de Autoridades* (3 vols.) [en línea]: <http://buscon.rae.es/ntlle/> (consulta: hasta febrero de 2025).

BARANDA, Nieves (2015): «Teresa de Jesús y el incierto camino de la escritura femenina hispana. Antecedentes y consecuencias del modelo» en Jesús García Rojo (coord.), *Teresa de Jesús: V centenario de su nacimiento historia, literatura y pensamiento*, Salamanca, Diputación Provincial, 169-199.

BARANDA LETURIO, Nieves y Anne J. CRUZ (coords.; 2018): *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*, Londres, Routledge.

BDH = BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: *Biblioteca Digital Hispánica* [en línea]: <https://www.bne.es/es/catalogos/biblioteca-digital-hispanica> (consulta: hasta febrero de 2025).

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: *Hemeroteca digital* [en línea]: <https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital> (consulta: hasta febrero de 2025).

CASTILLO GÓMEZ, Antonio (2014): «Cartas desde el convento. Modelos epistolares femeninos en la España de la Contrarreforma», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo XIII, 141-168.

CDH = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus del Diccionario Histórico* [en línea]: <https://apps.rae.es/CNDHE/> (consulta: hasta febrero de 2025).

CODEA+ 2022 = GRUPO DE INVESTIGACIÓN TEXTOS PARA LA HISTORIA DEL ESPAÑOL: *Corpus de documentos españoles anteriores a 1900* [en línea]: <https://corpuscodea.es/> (consulta: hasta febrero de 2025).

CORDE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus diacrónico del español* [en línea]: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> (consulta: hasta febrero de 2025).

CORDIAM = ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA: *Corpus diacrónico y diatópico del español de América* [en línea]: <https://www.cordiam.org/> (consulta: hasta febrero de 2025).

DÍAZ MORENO, María del Rocío (2022): «“Señores y queridos padres míos”: La correspondencia de Ana Dorotea Ordóñez Portocarrero y López de Chaves (Algarinejo, 1713)», *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, 39 (1), 97-116.

- DÍAZ MORENO, María del Rocío y Diego SÁNCHEZ SIERRA (2022): «Afectividad en el discurso femenino: análisis lingüístico de un corpus de correspondencia familiar (siglo XVIII)» en Belén Almeida Cabrejas, Ricardo Pichel Gotérrez y Delfina Vázquez Balonga (coords.), *Escritura en mano de mujeres en el ámbito hispánico de la Edad Media a la Modernidad*, Madrid, Sílex, 291-322.
- DLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. (versión 23.8) [en línea]: <https://dle.rae.es> (consulta: hasta febrero de 2025).
- GARCÍA AGUIAR, Livia Cristina (2023): «Escritura femenina en el espacio público. Documentos autógrafos y delegados en el archivo municipal de Málaga durante el siglo XIX (1801-1832)», *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, 41, 69-88.
- GARCÍA AGUIAR, Livia Cristina (2024): «“Havemo quedado sin nada”: prácticas escriptorias y rasgos de variación en cartas femeninas de petición a la Catedral de Málaga (s. XIX)», *Álabe: revista de investigación sobre lectura y escritura*, 2 (número extraordinario dedicado a *Lectura y escritura de documentos del siglo XIX*), 29-43.
- GARCÍA-FERNÁNDEZ, Miguel (2018-2019): «Los expedientes de las “espontáneas” de san Xoán de Río: nuevas fuentes para la historia de las mujeres gallegas del siglo XIX», *Boletín avriense*, 48-49, 287-313.
- GARRIDO MARTÍN, Blanca (2021): «Cartas de mujeres y recursos para la intensificación y la expresión afectiva en un corpus del siglo XVIII», *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9 (1), 1027-1048.
- GARRIDO MARTÍN, Blanca y Leyre MARTÍN AIZPURU (coords.; 2022): *Escritura femenina en el ámbito hispánico: enfoques para su estudio lingüístico y textual*, *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 39 (1; número monográfico).
- GARRIDO MARTÍN, Blanca y Leyre MARTÍN AIZPURU (coords.; 2023): *Sección temática. Escritura femenina en el ámbito hispánico: enfoques para su estudio lingüístico y textual II*, *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, 40.
- GONZÁLEZ DE LA PEÑA, María del Val (2001): *Mujer y cultura gráfica: las Reverendas Madres Bernardas de Alcalá de Henares (siglos XVIII-XIX)*, Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses.
- GONZÁLEZ DE LA PEÑA, María del Val (2014): «“No sé dejar la pluma”: las cartas de Benedicta Teresa al Conde-Duque de Olivares» en Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas (dirs.), *Cartas-Lettres-Lettere: discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV-XX)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 307-328.
- GRAÑA CID, María del Mar (2016): «Encarnar la palabra: oralidad, lectura y escritura en las profetisas castellana del renacimiento», *Estudios eclesiásticos: Revista de investigación e información teológica y canónica*, 91 (358), 581-617.
- GRAÑA CID, María del Mar (2019): «Eva, Inés, la santidad y la querella de las mujeres: sobre el feminismo del “Conorte”», *Liceo franciscano: revista de estudio e investigación*, 213, 233-264.

- LÓPEZ LÓPEZ, Raquel María (2023): *Edición y estudio gráfico de cartas de mujeres de los siglos XVII y XVIII*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá (tesis doctoral).
- LÓPEZ MORA, Pilar (2022): «Aproximación a la lengua de las cartas de sor Dolores Fernández de Córdoba y su familia (1759-1830)», *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, 39 (1), 117-134.
- MALO BARRANCO, Laura (2018): «Aprender en casa. Nobleza y formación femenina en el entorno doméstico durante la edad moderna» en José Ignacio Fortea Pérez, Juan E. Gelabert, Roberto López Vela y Elena Postigo Castellanos (coords.), *Monarquías en conflicto: Linajes y noblezas en la articulación de la monarquía hispánica*, Santander, Fundación Española de Historia Moderna y Universidad de Cantabria, vol. 2, 979-990.
- MARCHANT RIVERA, Alicia (2017): «Iter escriturario y ceremonial de la profesión religiosa femenina» en Alicia Marchant Rivera y Lorena Barco Cebrián (coords.), *Escritura y sociedad: el clero*, Granada, Comares, 97-123.
- MARCHANT RIVERA, Alicia (2018): *La cultura escrita de la clausura femenina española*, Madrid, Comares.
- MARCHANT RIVERA, Alicia (2022): «Experiencias de cultura escrita en el Císter malagueño: Beatriz de San Francisco, abadesa del convento de Recoletas Bernardas y de la abadía de Santa Ana (1619-1658)», *Hispania sacra*, 74 (149), 143-155.
- MARTÍNEZ PASAMAR, Concepción (2020): «“Tuya, tuya aunque no quieran”: voz femenina e intensificación en correspondencia amorosa del español moderno», *Estudios de Lingüística del Español*, 42, 87-111.
- MARTÍNEZ PASAMAR, Concepción (2021): «Voz y letra de mujer. Universos discursivos femeninos (siglos XVI-XIX)», *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9 (1), 1391-1397.
- MARTÍNEZ PASAMAR, Concepción (2022): «“No me esperaba nunca de ti tantos desprecios”. Disensión e intensificación en correspondencia femenina del XVIII», *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, 39 (1), 53-71.
- MARTÍNEZ PASAMAR, Concepción y Cristina TABERNERO SALA (2016): «Lengua femenina y concepción social de la mujer en el Siglo de Oro: de sor Juana de la Cruz a “La santa Juana”» en Blanca Oteiza Pérez (coord.), *La Santa Juana y el mundo de lo sagrado*, Madrid/New York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares, 99-118.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores (2015): «Receptores históricos y conciencia autorial en paratextos de impresos poéticos femeninos (1600-1800)» *Criticón*, 125, 79-92.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores (2022): «Mujer, escritura y reclusión en el discurso biográfico de Jerónima de la Asunción (1555-1630)» en Purificació Mascarell y Verónica Zaragoza (coords.), *Encerradas: mujer, escritura y reclusión*, Valencia, Tirant lo Blanch, 19-38.
- NTLLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [en línea]: <http://buscon.rae.es/ntlle/> (consulta: hasta febrero de 2025).

- ROLDÁN GONZÁLEZ, Irene (2022a): «Las cartas de Josefa de Borja Centelles a su hermano: un acercamiento a la morfosintaxis del español de los albores del XVIII» en Belén Almeida Cabrejas, Ricardo Pichel Gotérrez y Delfina Vázquez Balonga (coords.), *Escritura en mano de mujeres en el ámbito hispánico de la Edad Media a la Modernidad*, Madrid, Sílex, 323-350.
- ROLDÁN GONZÁLEZ, Irene (2022b): «“Quien más te quiere sin fin”: recursos intensificadores en cartas femeninas del siglo XVIII» en María de los Ángeles Sidrach de Cardona López, Alejandro Junquera Martínez, Alfonso Puerta Sánchez, Inmaculada Ruiz Sánchez y Margarita Fernández González (eds.), *Una lengua diversa y mudable: Nuevas perspectivas en historiografía e historia de la lengua española*, Berna, Peter Lang, 155-170.
- TABERNEIRO SALA, Cristina (2019): «“Larga he sido pero no cuanto deseo”: las mujeres como redactoras de cartas en la cultura escrita de la Edad Moderna», *Melisendra. Journal of Spanish Early Modernity Studies*, 1, 5-36.
- TABERNEIRO SALA, Cristina (2020): «Las denominaciones de ‘parir’ y ‘malparir’ en la historia del léxico», *Revista Historia Autónoma*, 16, 83-100.
- TABERNEIRO SALA, Cristina (2022a): «“Aunque no te escibra no ai queacer no beda por que iasabes que soi algo perecosa”: la correspondencia de escritoras de nivel sociocultural medio y bajo entre los siglos XVII y XVIII» en Belén Almeida Cabrejas, Ricardo Pichel Gotérrez y Delfina Vázquez Balonga (coords.), *Escritura en mano de mujeres en el ámbito hispánico de la Edad Media a la Modernidad*, Madrid, Sílex, 241-289.
- TABERNEIRO SALA, Cristina (2022b): «“Por merced te dignes de perdonar mi tratamiento, que aonde hay fino cariño no es bien se gasten cumplimientos”: significado de las formas de tratamiento en la correspondencia amorosa de mano femenina (1624-1787)», *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, 39 (1), 33-51.
- VÁZQUEZ BALONGA, Delfina (2017): «El vocabulario de la enfermedad en la correspondencia femenina de los siglos XVI y XVII. Presentación de algunos casos significativos» en Belén Almeida Cabrejas, María del Rocío Díaz Moreno y María del Carmen Fernández López (coords.), «*Cansada tendré a vuestra excelencia con tan larga carta*»: estudios sobre el aprendizaje y práctica de la escritura por mujeres en el ámbito hispánico (1500-1900), Lugo, Axac, 55-64.

ESCRITURA Y PARTICIPACIÓN EN LA CORRESPONDENCIA FEMENINA DE LA JUNTA DE DAMAS DE HONOR Y MÉRITO (SIGLO XIX)

DELFINA VÁZQUEZ BALONGA*
Universidad de Alcalá

RESUMEN

Este trabajo se centra en un corpus de cartas de la Junta de Damas de Honor y Mérito, una de las asociaciones filantrópicas más destacadas de la España del siglo XIX. Para ello, hemos hecho una selección de 40 cartas emitidas por mujeres entre 1800 y 1835, tanto entre las socias como de remitentes externas. Además, hemos incluido anotaciones al margen hechas de mano femenina. Nuestro objetivo es mostrar los niveles de participación de las mujeres en la escritura de cartas, las circunstancias que podían motivar estas diferencias y casos concretos dentro del corpus. Asimismo, se incluye una breve aproximación sobre el vocabulario encontrado en las cartas.

PALABRAS CLAVE

Beneficencia, documentos de archivo, escritura femenina, historia de la escritura, siglo XIX.

ABSTRACT

This work focuses on a corpus of letters from the Board of Ladies of Honor and Merit (Junta de Damas de Honor y Mérito), one of the most prominent philanthropic associations in 19th-century Spain. To this end, we selected 40 letters written by women between 1800 and 1835, both among the members and from external senders. We also included marginal notes written by women. Our objective is to show the levels of women's participation in letter writing, the circumstances that could lead to these differences, and specific cases within the corpus. A brief overview of the vocabulary found in the letters is also included.

KEYWORDS

Charity, archival documents, female writing, history of writing, 19th century.

* delfina.vazquez@uah.es. Doctora en Lengua Española por la Universidad de Alcalá (2015), donde actualmente es Profesora Permanente Laboral. Su trabajo de investigación se ha centrado principalmente en léxico, dialectología y escritura de las clases subalternas en documentos de los siglos XVI al XIX. Ha sido coordinadora del proyecto de innovación docente *Ellas también escriben* (UAH/EV1509), que ha tenido como uno de sus objetivos acercar al estudiantado los resultados de nuestro proyecto *Letradas: corpus de textos escritos por mujeres en España (1400-1900)*.

1. INTRODUCCIÓN

Las instituciones benéficas han sido tradicionalmente estudiadas desde una perspectiva histórica por su vinculación con la Iglesia, la monarquía y la nobleza, así como por su capacidad de reflejar la vida cotidiana, en especial, de los grupos sociales más vulnerables¹. Sin embargo, en los últimos años se ha comprobado el interés que puede tener esta misma documentación archivística para el estudio de la historia de la lengua, ya que encontramos materiales que muestran variación, tanto por la tipología documental como por el nivel sociocultural de sus escritores (Sánchez-Prieto Borja y Vázquez Balonga, 2019).

En este sentido, la presencia de mujeres como emisoras de una parte de estos documentos cobra aún más interés cuando actualmente se ha focalizado la atención hacia los testimonios de escritura femenina, como se puede comprobar de numerosos trabajos de investigación recientes². Como es sabido, los testimonios de escritura femenina en los archivos son escasos, más todavía aquellos que puedan reflejar la lengua oral (Tabernero Sala, 2023: 250), por lo que la búsqueda de fondos escritos con una posible intervención femenina mayor de lo habitual resulta de gran interés. De hecho, la participación de mujeres en la vida de las instituciones benéficas, incluidas y hospitales, principalmente, se observa en distintos roles, desde solicitantes de ayuda a empleadas o familiares de trabajadores. Asimismo, estas instituciones permiten la introducción de mujeres en el papel de gestoras, lo que se refleja igualmente en la producción documental, que es principalmente epistolar, la parcela en la que las mujeres se podían comunicar más habitualmente. No obstante, veremos a continuación cómo las características de las cartas son diferentes según la emisora y el contexto de producción.

2. LA DOCUMENTACIÓN DE LA JUNTA DE DAMAS DE HONOR Y MÉRITO

Precisamente los documentos que nos ocupan proceden de una organización en la que, desde sus inicios, el papel de las mujeres es determinante. La Junta de Damas de Honor y Mérito es una institución todavía vigente, fundada en 1787, aunque los estatutos datan de 1794 [fig. 1]. Nacida como una corporación aneja de la Real Sociedad Económica Matritense (Calderón España, 2010: 194), reúne desde su concepción los ideales ilustrados de la educación y el bien común junto a la caridad cristiana y dispone que se forme con damas elegidas por sus méritos personales³.

¹ Para la historia de la Inclusa de Madrid, véase Vidal Galache y Vidal Galache (1995), entre otros. Sobre las niñas de la Inclusa y Colegio de la Paz, hay que mencionar la tesis de Maceiras Rey (2017).

² Entre los muchos trabajos publicados, podemos citar a modo de ejemplo los monográficos de Almeida, Díaz y Fernández (2017), Garrido y Martín Aizpuru (2022), Usunáriz Garayoa y Ruiz Astiz (2023) y Almeida, Pichel y Vázquez (2024).

³ Como indica la Orden Real de Carlos III de 1787, «El Rey entiende que la admisión de socias de mérito y honor, que en Juntas regulares y separadas traten de los mejores medios para promover la virtud, la aplicación y la industria, será muy conveniente para la Corte, escogiendo las que por circunstancias sean más acreedoras a esta honrosa distinción» (Archivo de la Real Sociedad Económica de Madrid, leg. 86, 23, *apud* Calderón España, 2010: 193).

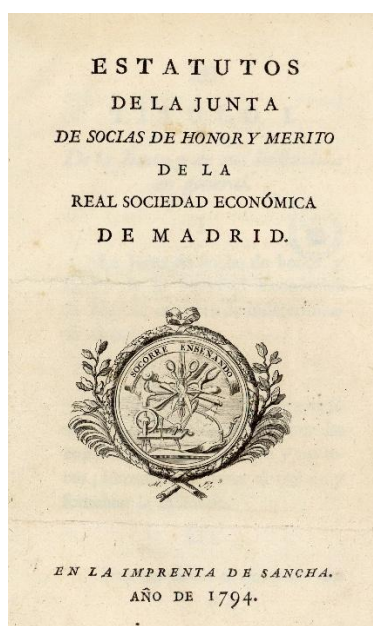


Fig. 1. Portadilla de los «Estatutos de la Junta de Socias de Honor y Mérito de la Real Sociedad Económica de Madrid» (1794).

El proyecto fue iniciado y desarrollado por dos mujeres de la aristocracia, conocidas por su notable cultura: María Isidra de Guzmán y de la Cerda (1767-1803), hija de los condes de Oñate y primera mujer doctora en España, y María Josefa Pimentel (1752-1834), condesa-duquesa de Benavente y duquesa consorte de Osuna [fig. 2].



Fig. 2. Joaquín Inza, «Retrato de Isidra de Guzmán y de la Cerda, conocida como la doctora de Alcalá» (1785) [izda.] y Francisco de Goya, «Retrato de María Josefa Pimentel, condesa-duquesa de Benavente» (1785) [dcha.].

La Junta se formó con un primer núcleo de 14 mujeres de la aristocracia. No obstante, también hubo miembros de la burguesía que ingresaron sin título nobiliario, como se puede ver en los registros (Bezós del Amo, 2013). Las Damas se ocuparon de una serie de instituciones benéfico-asistenciales, entre las que sobresalen la Inclusa de Madrid y el Colegio de la Paz, destinado a las niñas expósitas a partir de los siete años [fig. 3]. Asimismo, gestionaron otros centros como las Escuelas Patrióticas de Hilado, las Escuelas Lancasterianas y las de Enseñanza Mutua.



Fig. 3. Vista de 1910 de la fachada principal neoclásica del edificio que acogía la Inclusa y el Colegio de la Paz de Madrid, recayente a la calle de Embajadores, dos instituciones benéficas que compartieron sede en dicho edificio desde 1807.

Debido a su intensa actividad, la Junta de Damas generó una cantidad notable de piezas documentales que están conservados en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), en el fondo de la Diputación Provincial de Madrid. Otros vestigios documentales se encuentran en la Torre de los Lujanes y la Biblioteca Nacional (Bezós del Amo, 2013). El fondo documental explorado para nuestra investigación procede exclusivamente del ARCM y está compuesto tanto por correspondencia interna (entre los responsables de la gestión de la Junta y las instituciones dependientes, como el Colegio de la Paz), como por correspondencia de remitentes externos (para solicitar favores o pagos, comunicar información y otros asuntos)⁴.

⁴ Sobre las cartas de petición a la Junta de Damas y sus características lingüísticas, véase Vázquez Balonga (2023).

3. CORPUS ESTUDIADO Y PARTICIPACIÓN FEMENINA

Para este trabajo, hemos hecho una selección de documentos que irán parcialmente al corpus del proyecto *Letradas: corpus de textos escritos por mujeres en España (1400-1900)*⁵, y que tienen las siguientes características:

- Suman 40 piezas documentales, datadas entre 1800 y 1835.
- Proceden en su totalidad del ARCM, fondo Diputación Provincial de Madrid, instituciones benéfico-asistenciales, Junta de Damas.
- Pertenecen a la tipología de cartas privadas, enviadas dentro de la Junta o desde fuera, a excepción de las anotaciones al margen de solicitudes, que se han tenido en cuenta por reflejar escritura autógrafa.
- Están al menos emitidas por mujeres (E), de las cuales están firmadas 27 (EF) y son autógrafas 19 (EFA).

La delegación gráfica, es decir, la escritura realizada por una persona distinta⁶, es constante en el caso de las piezas emitidas por mujeres, sobre todo en las que entendemos que son enviadas por aquellas de menor nivel sociocultural, mientras que encontramos también situaciones intermedias, en las que la emisora es únicamente firmante o, finalmente, son amanuenses del documento completo. Hay que señalar que, en varias ocasiones, no podemos tener la certeza de que sea un texto autógrafo, sobre todo al no haber firma. A continuación, explicamos con más detalle la clasificación según el tipo de participación y algunas de las características de esta parte del corpus.

3.1. Emisoras con delegación gráfica (E)

Numerosas solicitudes enviadas a la Junta de Damas, a menudo procedentes de ámbitos sociales humildes,⁷ muestran una escritura seguramente delegada en otra persona. Por su parte, la correspondencia entre las socias de la institución y personas de su entorno tiene más probabilidad de ser autógrafa, aunque no siempre se elige esta opción. En muchos de los documentos de gestión administrativa, como aquellos en los que se manda hacer diligencias para retirar a algunas amas la custodia de los niños, se observa ausencia de firmas, al ser oficios emitidos por las gestoras, sin emisor ni amanuense claros. En estos casos, no podemos saber si hubo una delegación gráfica o fue hecha de mano de una de las gestoras. De este tipo serían cartas sobre diferentes diligencias como las correspondientes a 17, 18, 19, 28, 32 y 33⁸.

⁵ Proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación (2023-2027, PID2022-141561OB-I00). Responsable: Belén Almeida Cabrejas (Universidad de Alcalá).

⁶ Hacemos uso del término empleado por Blasco Martínez y Rubalcaba Pérez (2002).

⁷ Las solicitudes de prohijamiento y matrimonio de las internas del Colegio de la Paz en el primer tercio del siglo XIX, tuteladas por la Junta de Damas, son elaboradas con frecuencia por delegación, tanto en mujeres como hombres, con diferentes niveles de competencia en la escritura (Vázquez Balonga, 2023: 336).

⁸ La información completa de los textos referidos en este capítulo figura, tras las referencias bibliográficas, en el anexo de la relación de documentos analizados.

Por otra parte, hay que destacar el interés de las cartas anónimas que llegan a la Junta de Damas, normalmente por vía del rector de la Inclusa, por el deficiente estado de los niños expósitos. Llamamos la atención sobre una nota escrita sin fecha (20, h. 1830)⁹, dirigida «a La Señora Secretaria de la Real Junta», por una persona que no se identifica, pero que sí emplea el femenino para referirse a sí misma. La emisora desea comunicar que hay una niña de 15 meses maltratada por su ama en la calle de las Damas, por lo que finaliza su misiva de esta manera (1) [fig. 4]:

- (1) [...] y asta un querido que tiene la maltrata también a la criatura, llo, *mobida* de piedad, le doy parte a V.S. para que la recoja [...] y como *becina* que soy llo y lo beo lo que acen con la criatura (20, h. 1830)¹⁰.

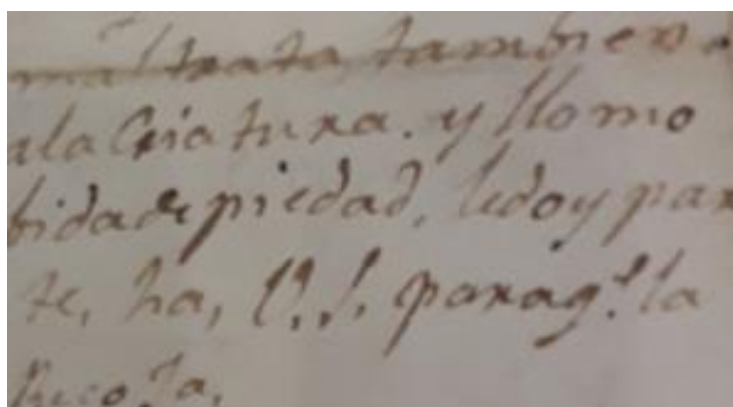


Fig. 4. Fragmento de la carta de emisora desconocida (20, h. 1830).

Al no haber firma, encontramos nuevamente ciertas dudas sobre la delegación gráfica. En cualquier caso, se trata de una escritura de semiculto, es decir, aquella de persona alfabetizada sin la «competencia plena» (Petrucci, 2000: 67), por lo que sería factible una elaboración tanto de ella misma como de una persona de su entorno.

3.2. Emisoras con delegación gráfica y firma propia (EF)

Muchas de las cartas de emisoras femeninas, aunque no son elaboradas por ellas, sí están firmadas, hecho visible al ser distinta la letra de la firma respecto al cuerpo de la misiva. La aparición de la firma es una muestra del tímido acceso a la lectoescritura de algunas mujeres que gestionan negocios, como Inocencia Cazorla, maestra de vidriera (3, 1802) [fig. 5], que recibe un pago de la Junta de Damas. En ocasiones, la remitente solicita algún favor económico, como es el caso de Pascuala Gobeo, heredera del presbítero Vergés (4, 1811) [fig. 6], otro ejemplo de escritura delegada y firma propia. La habilidad gráfica, sin embargo, es menor en la primera que en la segunda.

⁹ En todos los casos, el primer número se refiere al documento (consignado de este modo en el anexo, *vid. infra*) mientras que el segundo hace alusión al año.

¹⁰ Se ha optado por los criterios de transcripción de la red CHARTA (<https://corpora.uah.es/charta/>).

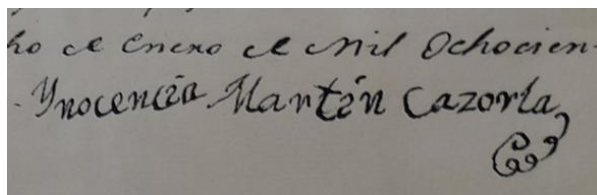
A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on a light-colored paper. The signature is written in a cursive script and reads "Inocencia Martín Cazorla". Above the signature, there is some faint, partially legible text that appears to be "ho el enero el mil Ochocien-".

Fig. 5. Firma de Inocencia Martín Cazorla (3, 1802).

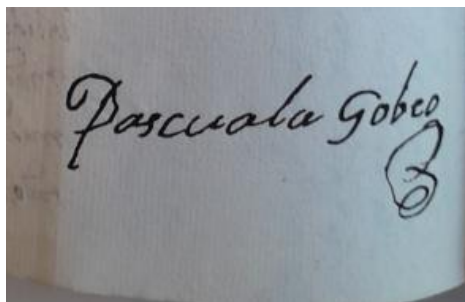
A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on a light-colored paper. The signature is written in a cursive script and reads "Pascuala Gobeo".

Fig. 6. Firma de Pascuala Gobeo (4, 1811).

También entre las gestoras de la Junta de Damas hay numerosas cartas en las que se da la delegación gráfica motivada para agilizar los trámites y solo se estampa la firma propia. Podemos citar ejemplos como la marquesa de Cerralbo (12, 1826) o la condesa de Atarés y Alba Real (30, 1833), pero también en gestoras que en otras ocasiones eligen la escritura autógrafa, como Simona Calzada (14, 22). Hay que destacar que estos documentos solo con firma de las socias tratan asuntos de administración y gestión económica, que requerían menos participación personal de las firmantes.

3.3. Emisoras con escritura y firma propias (EFA)

Por otra parte, hay piezas autógrafas, elaboradas principalmente por miembros de la Junta que desempeñan funciones como curadora, celadora de los barrios, secretaria o presidenta. Se encuentran registros de escritura autógrafa en los informes de las celadoras de barrios, en los que se explica el estado de los niños incluseros criados en casas de amas de cría en distintos cuarteles de Madrid. Así, Margarita Norigat escribe sus impresiones sobre los niños del barrio de San Juan en 1821 (6), la marquesa de Cerralbo, sobre los niños del Hospicio y San Ildefonso (7) y la duquesa de Alba se ocupa de los asignados al de Afligidos y Guardia de Corps en 1825 (9). También es de naturaleza autógrafa la carta de la marquesa de Valdegema, que notifica la ausencia de una niña de su domicilio (21, 1831), la de Altamira, sobre el envío de una lista (24, 1831) y de Margarita Norigat, sobre el envío de un niño al colegio de los Desamparados (34, 1825), además de la comunicación de Simona Calzada (13, 1827).

Las escriptoras que hemos encontrados con escritura autógrafa en toda la carta y/o firmantes son un grupo de mujeres procedentes de distintos niveles de la aristocracia y la burguesía, de las que presentamos una breve información biográfica, a partir de la información consultada de Bezoz del Amo (2013):

- Alba, duquesa de. Rosalía Ventimiglia di Grammonte y Moncada (1798-1868).
- Altamira, condesa de. María Luisa de Carvajal y de Queralt (1804-1843).
- Atarés y Campo Real, condesa de. María del Rosario Zayas y Arias de Saavedra (1785-1848). Ingresó como socia en 1827.
- Castellflorit, condesa de (firma como *Castelflorido*). María del Pilar de Silva y Palafox (1766-1835). Presidenta de la Junta de Damas desde 1826.
- Cerralbo, marquesa. María Angustias Fernández de Córdoba Pacheco Téllez-Girón (1792-1864)¹¹.
- Fuente-Híjar, marquesa de. María Lorenza de los Ríos (1766-1821).
- Gor, duquesa de. María del Carmen Chacón-Manrique de Lara (1772-1860).
- Superunda, condesa de. Dolores Chaves Contreras (h. 1760-h.1830).
- Valdegema, marquesa de. María Casilda de Lezo y Garro (1782-1862).
- Vega del Pozo, condesa de. Bernarda López de Di Castillo y Olmeda (1774-1841).
- Margarita Norigat. También aparece con el nombre completo de Margarita Elisa Norigat Hurtado de Mendoza (1785-1844)¹². Aunque no era de familia noble, estaba casada con el IV conde de Monteagudo (Escrig Ferrando, 2021). Ingresó en la Junta en 1819, donde fue secretaria desde 1834.
- Simona (de) Calzada. También aparece como Simona de Calzada de/y Embite. No disponemos de su fecha de nacimiento y fallecimiento. Ingresó sin título en la Junta en 1825 y tuvo el cargo de curadora.

Sin embargo, también hay un testimonio de escritura de mujeres que escriben fuera del círculo de la Junta de Damas y eligen la carta totalmente autógrafa, debido a un mejor nivel de dominio de la escritura. Estas serían Felipa de la Roza (2, 1800), que se dirige a la Junta con motivo de un alquiler, y Juana Álvarez de San Clemente (25, 1831), quien desea comunicar a la secretaria Margarita Norigat la mala influencia que supone una ama de cría para la niña inclusera que cuida en su casa.

Además, encontramos algunas cartas cuyo tono es más personal y de confianza hacia las damas, como la carta que escribe una mujer llamada Francisca María Vivar de Zapata a una dama sin identificar (1, 1800), sobre la cesión de una casa en Madrid¹³.

Por su parte, las anotaciones al margen, si bien podrían parecer de poco interés, son registros de escritura autógrafa y no se limitan a ser meras firmas, ya que hay observaciones sobre las solicitudes a las que acompañan. En este corpus hemos contado

¹¹ Firma también como condesa de Alcudia, título que también heredó su marido, Fernando de Aguilera y Contreras (1784-1838).

¹² Fechas encontradas por la autora de este artículo en el Registro Civil de Madrid. «Spain, Civil Records, 1475-2005». *FamilySearch*. <https://familysearch.org> (consulta: 6/12/2024).

¹³ La identidad de la remitente se puede ver por una nota en la misma carpeta. En cuanto a la destinataria, podemos aventurar que fuera destinada a María Francisca de Sales Portocarrero y Zúñiga, condesa de Montijo (1754-1808). Fue secretaria de la Junta de Damas y llevó a cabo numerosas actividades (para más información, véase Bezos del Amo, 2013: 100). La confianza entre las dos mujeres es evidente, ya que la emisora y escritora se despide de esta manera: «Adiós, que no me puedo dilatar, manda a tu fina y verdadera amiga. Francisca María».

con la escritura de la condesa de Castellflorit en unas peticiones recibidas por la Junta entre 1806 y 1807. Podemos ilustrar con el siguiente ejemplo (2), perteneciente a una petición de entrega de una niña expósita de 1806 (39, 1806) [fig. 7]:

- (2) Esta interesada solo se la deje la niña asta que sus padres la pidan, pues en ese caso la entregará al instante, en lo que allo no aver inconveniente, porque la Inclusa se quita el tener que mantenerla, mientras no se embía al Colegio. Madrid, 2 de enero 1806. La Castelflorido (39, 1806).

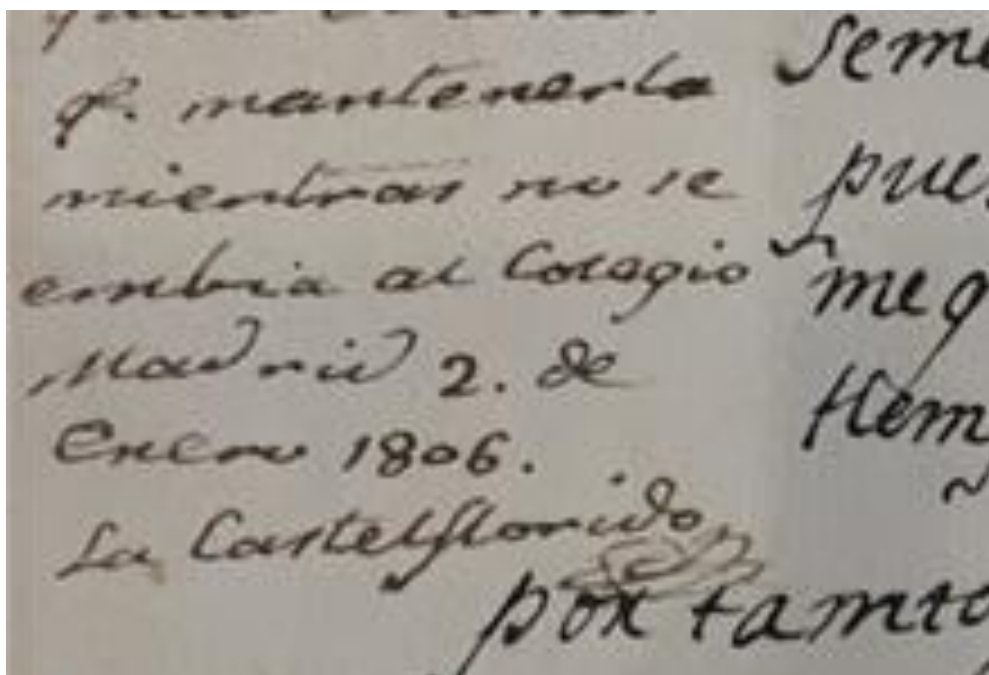


Fig. 7. Fragmento de las notas al margen autógrafas y firmadas de la condesa de Castellflorit (Castelflorido), Mª Pilar de Silva y Palafox (39, 1806).

Asimismo, destacamos una anotación al margen, realizada por la condesa de la Vega del Pozo en febrero de 1833 en un documento emitido y firmado por Margarita Norigat (29, 1832). En estas anotaciones al margen, relata sus diligencias sobre la recuperación de un expósito del pueblo donde se cría:

- (3) Hasta el 1º de este no he logrado que contesten a tres cartas que escribí a Arbancones y dicen que los que tiene al niño Eugenio están en la mayor miseria, sin tener para comprar pan y que lo llevan desnudito, pero que no le tratan mal. Madrid, a 2 de febrero de 1833. La Condesa de la Vega del Pozo (29, 1832)

4. APROXIMACIÓN A LA LENGUA

Los vestigios de escritura de autoría femenina de los fondos estudiados resultan, como se ha explicado previamente, de una notable variación. Contamos con fondos en los que es posible que encontremos un escritor masculino a través de la delegación gráfica, mientras que la escritura que consideramos autógrafa en las escritoras mujeres oscila entre el dominio más claro, una pericia media. Tenemos igualmente un ejemplo

que podemos considerar escritura autógrafa de semiculto (20, h. 1830), en la que se transparentan fenómenos orales, como el yeísmo en *llo* por ‘yo’, dentro de la tendencia registrada en las hablas populares madrileñas ya en la primera mitad del siglo en escritura de clases escasamente alfabetizadas (Sánchez-Prieto Borja y Vázquez Balonga, 2019: 114).

El aspecto más destacado en un corpus tan heterogéneo es el léxico relacionado con la actividad benéfico-asistencial, de la que podemos dividir varios ámbitos. En primer lugar, el de la infancia (*criatura, chica, espósitos, espósita, niños*). Dentro de este grupo, se puede considerar también el término *carcelera* (39, 1806), referido a una niña inclusera. Si bien no está recogido en ningún diccionario académico ni otras fuentes consultadas¹⁴, se puede inferir que denominaba a los hijos de mujeres presas¹⁵. Por otra parte, se encuentran voces relativas a la salud o al estado de los niños (*desnudito, enfermito, endeblita, esmirriada, flaquito, mal trato, miseria*). Se prefiere *mal trato* con adjetivo y sustantivo separados (como se muestra en los ejemplos 4 y 5), aunque ya aparece como un compuesto fijado en el llamado *Diccionario de autoridades* en 1734 (*apud NTLLE: s. v.*), con el sentido de ‘castigo, daño, perjuicio; ajamiento’. La voz *esmirriada* (8, 1822) tiene en este corpus, de hecho, una documentación temprana respecto a la información lexicográfica¹⁶.

- (4) el *mal trato* que dan al espósito que tienen, Eugenio Asenjo (29, 1832).
- (5) a que se agrega el *mal trato* y ningunos posibles (32, 1833).

Sobresale por su frecuencia el vocabulario relativo a los cargos y funciones de las instituciones, como *administrador, celadora, curadora, encargada, mayordomo, rector, secretaria, vicerrector*, así como *ama* y *nodriza*. Destaca la expresión *por devoción* para algunas nodrizas (6). En la 6.^a edición del *Diccionario* académico de 1822 (*apud NTLLE: s. v.*) se recoge el término *devoción* como ‘inclinación, afición especial’, por lo que se entiende que las nodrizas tenían un interés especial por la acogida. Por ello, no cobraban su servicio, quizá motivadas por la caridad o incluso un vínculo maternal oculto (Maceiras Rey, 2017: 287).

- (6) se recoja la niña Benita que sacó *por devoción* doña Manuela Tapia, corista en los teatros de esta corte (19, 1828).

Por otra parte, los centros de beneficencia como la Inclusa son denominados con el nombre genérico de *establecimiento* (7), que, según figura en la 4.^a edición del repertorio lexicográfico académico de 1803 (*apud NTLLE: s. v.*) es la ‘fundación, institución, ò erección, como la de un colegio, universidad, etc.’.

¹⁴ En la 4.^a edición del *Diccionario* académico de 1803 (*apud NTLLE: s. v.*), la voz *carcelero* es ‘el que tiene cuidado de la cárcel’.

¹⁵ En la normativa de la Asociación de Señoras para ejercitar la Caridad con las pobres de la Galera, de la Cárcel de Corte y la Cárcel de Villa, fundada en 1788, se contemplaba que las reclusas que dieran a luz debían entregar el recién nacido a la Inclusa, aunque dependía del destino que le diera el alcalde (Galende Díaz, 2022: 196).

¹⁶ La voz *desmirriada* estaba en 1726 en el *Autoridades* (*apud NTLLE: s. v.*), aunque *esmirriado* se recoge en 1853 (Vázquez Balonga, 2024: 75).

- (7) respecto a la remisión al Colegio de los Desamparados a la edad de siete años, pues pasada esta época se les privaría del amparo al que tienen derecho en dicho *establecimiento* (33, 1835)

Relacionado con el ámbito de beneficencia que tratan las cartas, también hay que destacar el uso de adjetivos calificativos con marcado carácter subjetivo, algunos en grado superlativo (*desgraciados* expósitos, *depravadas* maldades, *escandalosa* conducta, *malísima* vida, *desarreglada* conducta, *mala* educación, *caritatibo* celo).

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos podido mostrar un corpus documental archivístico de emisoras femeninas, que, sin embargo, muestra variación respecto a la participación de las mujeres. Como hemos podido comprobar, las socias de la Junta, gracias a su alto nivel sociocultural y su función de gestoras, se hacen cargo de la escritura de las cartas, como emisoras, firmantes y autógrafas, el grado máximo de participación. No obstante, también tenemos documentos que son emitidos por ellas, pero solo son firmados e incluso se omite la firma, por motivos distintos a la capacidad escrituraria. Además, contamos con ejemplos de otras mujeres ajenas a la Junta que también muestran delegación gráfica, así como firma e incluso la participación completa al tener la formación suficiente. Dentro de la variación de estas piezas documentales, resulta evidente que, en el estudio lingüístico, el léxico relativo a la infancia y a la beneficencia es el más destacado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA CABREJAS, Belén, Rocío DÍAZ MORENO y Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ (coords.; 2017): «*Cansada tendré a vuestra excelencia con tan larga carta*». *Estudios sobre el aprendizaje y práctica de la escritura por mujeres en el ámbito hispánico (1500-1900)*, Lugo, Axac.
- ALMEIDA CABREJAS, Belén, Ricardo PICHEL y Delfina VÁZQUEZ BALONGA (eds.; 2024): *Escritura en mano de mujeres en el ámbito histórico de la Edad Media a la Modernidad*, Madrid, Sílex.
- BEZOS DEL AMO, Nuria (2013): *La Junta de Damas de Honor y Mérito y su índice de Autoridades*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (trabajo final de máster).
- BLASCO MARTÍNEZ, Rosa María y Carmen RUBALCABA PÉREZ (2001): «Sueño de una sombra: escritura y clases populares en Santander en el siglo XIX» en Antonio Castillo Gómez (coord.), *Cultura escrita y clases subalternas. Una mirada española*, Iloilo, Sendoa, 109-133.
- CALDERÓN ESPAÑA, M.^a Consolación (2010): «Presencia de la mujer en las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País (1775-1808)», *Foro de educación*, 12, 185-231.

- ESCRIG FERRANDO, Concepción (2021): «Reconstrucción e interpretación de las redes familiares de las socias de nuevo ingreso de la Junta de Damas de Honor y Mérito de Madrid (1814-1833)», *Aportes*, 105, 143-173.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (2022): «Las mujeres reclusas y las asociaciones de caridad madrileñas en el siglo XVIII» en Juan Carlos Galende Díaz y Nicolás Ávila Seoane (coords.), *Cultura escrita e Historia social de Madrid durante el Siglo de las Luces*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía y Universidad Complutense de Madrid, 171-201.
- GARRIDO MARTÍN, Blanca y Leyre MARTÍN AIZPURU (2022): *Escritura femenina en el ámbito hispánico: enfoques para su estudio lingüístico y textual*, *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 39 (1), número monográfico.
- MACEIRAS REY, Carmen (2027): *Las niñas abandonadas. La Inclusa de Madrid y el Colegio de la Paz (1807-1934)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- NTLLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Nuevo Tesoro Léxico de la Lengua Española*. [en línea]: <https://apps2.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (consulta: 15/02/2025).
- PETRUCCI, Armando (2000): «Escrituras marginales y escribientes subalternos», *Signo. Revista de Historia de la cultura escrita*, 7, 67-75.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro y VÁZQUEZ BALONGA, Delfina (2019): *La beneficencia madrileña. Lengua y discurso en los documentos de los siglos XVI al XIX*, Madrid, Ediciones Complutense.
- TABERNERO SALA, Cristina (2023): «El estudio lingüístico de los universos femeninos en las fuentes documentales de la Edad Modernas» en Jesús M.^a Usunáriz y Javier Ruiz Astiz (eds.), *La mujer y los universos femeninos en las fuentes documentales de la Edad Moderna*, Madrid, Dykinson, 243-272.
- USUNÁRIZ GARAYOA, Jesús M.^a y Javier RUIZ ASTIZ (2023): *La mujer y los universos femeninos en las fuentes documentales de la Edad Moderna*, Madrid, Dykinson.
- VÁZQUEZ BALONGA, Delfina (2023): «Análisis lingüístico de las cartas dirigidas a la Junta de Damas de Honor y Mérito (1805-1820)» en José Luis Ramírez Luengo y M.^a Ángeles García Aranda (eds.), *Construyendo la lengua de hoy. Nuevos estudios sobre el español del siglo XIX*, Madrid, Visor Lingüística, 333-348.
- VÁZQUEZ BALONGA, Delfina (2024): «Los documentos de participación femenina en instituciones femeninas madrileñas en el siglo XIX», *Álabe*, 2 (Extraordinario. *Lectura y escritura de documentos del siglo XIX*), 67-81.
- VIDAL GALACHE, Benicia y Florentina VIDAL GALACHE (1995): *Bordes y bastardos. Una historia de la Inclusa de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria.

ANEXO. RELACIÓN DE DOCUMENTOS

N.º	REGISTRO	LUGAR Y FECHA	SIGNATURA	AUTORÍA FEMENINA
1	<i>Carta de Francisca Vivar de Zapata a María Francisca [de Sales Portocarrero] sobre el alquiler de una casa</i>	Madrid, 1800	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8433/001	EFA
2	<i>Carta de Felipa de la Roza a la marquesa de Sonora sobre la casa alquilada por el príncipe de Maserano</i>	Madrid, 1800	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8433/001	EFA
3	<i>Recibo de Inocencia Cazorla, maestra de vidriera, del pago de un trabajo encargado en la Junta de Damas</i>	Madrid, 1802	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8426/004	EF
4	<i>Carta de Pascuala Gobeo, ama de llaves del presbítero Pedro Antonio Vergés, por la que solicita una ayuda económica</i>	Madrid, 1811	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8421/002	EF
5	<i>Carta de la condesa de Superunda para devolver a la Inclusa a una muchacha que está en su casa</i>	Madrid, 1816	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8575/006	EFA
6	<i>Carta de la duquesa de Gor sobre una lista de niños expósitos</i>	Madrid, 1820	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EFA
7	<i>Informe de Margarita Norigat, celadora del barrio de San Juan, de los niños que allí se crían</i>	Madrid, 1821	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EFA
8	<i>Informe de la marquesa de Cerralbo, celadora de los barrios de Hospicio y San Ildefonso, de los niños que allí se crían</i>	Madrid, 1822	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EFA
9	<i>Nota de la celadora del barrio de Santa Isabel por la que se remite adjunto un oficio del rector de la Inclusa por el que manda que se recoja a una niña que está con su ama por riesgo de que esta se fugue con ella</i>	Madrid, 1828	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Inclusa, 8342/6	E
10	<i>Informe de la duquesa de Alba, celadora de los barrios de Afligidos y Guardia de Corps, de los niños que allí se crían</i>	Madrid, 1825	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EFA
11	<i>Informe de la condesa de Villamonte, celadora de los barrios de Afligidos y Guardia del Corps, de los niños que allí se crían</i>	Madrid, 1826	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EF
12	<i>Carta de la marquesa de Cerralbo al rector de la Inclusa en la que ordena que se recoja a los niños Pedro Trigo y Eugenia Ramos de la casa de su ama debido a la mala conducta de esta</i>	Madrid, 1826	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8597/007	EF
13	<i>Carta en la que Simona Calzada confirma la recepción de la lista de niños expósitos a</i>	Madrid, 1827	ARCM, Diputación Provincial de	EFA

	<i>cargo de la duquesa de Gor</i>		Madrid, Junta de Damas, 8598/002	
14	<i>Informe de Simona de Calzada a Margarita Norigat Hurtado de Mendoza sobre la situación de los expósitos entregados a amas en Alcalá de Henares</i>	Madrid, 1828	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Inclusa, 8342/6	EF
15	<i>Carta de la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Inclusa a la curadora D^a Simona de Calzada y Embite rogándole que guarde la mejor armonía con los curas de Alcalá de Henares</i>	Madrid, 1828	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Inclusa, 8342/6	E
16	<i>Carta de Simona Calzada a la Junta de Damas de Honor defendiendo su buena actitud con los curas párrocos de Alcalá de Henares</i>	Madrid, 1828	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Inclusa, 8342/6	EF
17	<i>Agradecimiento de la Junta de Damas de Honor y Mérito por el informe del cirujano Gregorio Calvo sobre el estado de los lactantes dados a amas en la villa de Retortillo</i>	Madrid, 1828	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Inclusa, 8342/6	E
18	<i>Carta de la celadora del barrio de Santa Isabel al alcalde del cuartel de Lavapiés por la que ordena que se recoja a la niña Gumersinda de la casa de su ama</i>	Madrid, 1828	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8597/007	E
19	<i>Carta por la que la Junta de Damas ordena al rector de la Inclusa que se recoja a la niña Benita de la casa de la corista Manuela Tapia y se pide que no se vuelva a entregar niñas a trabajadores de los teatros</i>	Madrid, 1828	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8597/007	E
20	<i>Carta anónima de una mujer a la Junta de Damas por la que avisa del maltrato que sufre una niña en casa de su ama</i>	[Madrid], h. 1830	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8597/007	E
21	<i>Carta de la marquesa de Valdegema a la secretaria de la Junta de Damas notificando la ausencia de su domicilio de la niña Martina y la familia a su cargo</i>	Madrid, 1830	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8597/007	EFA
22	<i>Informe de Simona Calzada del estado de los niños de la Inclusa que se crían en Alcalá de Henares</i>	Alcalá de Henares, 1831	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EF
23	<i>Carta de Margarita Norigat, celadora de barrio, al rector de la Inclusa, para que una niña sea apartada de su ama</i>	Madrid, 1831	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EF
24	<i>Nota de la marquesa de Altamira sobre un envío de una lista</i>	[Madrid], h. 1831	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EFA
25	<i>Carta de Juana Álvarez de San Clemente a Margarita Norigat por la que denuncia la mala conducta del ama que cría a una niña de la Inclusa</i>	Madrid, 1831	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EFA
26	<i>Carta en la que Simona Calzada confirma haber visitado a los niños que se crían en Alcalá de Henares</i>	Madrid, 1831	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EF

27	<i>Nota sobre un pago de la condesa de la Vega del Pozo</i>	Madrid, 1831	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EFA
28	<i>Carta de la Junta de Damas al rector de la Inclusa por la que ordena que se recoja a la niña Victoria Arroyo de la casa de su ama</i>	Madrid, 1832	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8597/007	E
29	<i>Carta de Margarita Norigat a la condesa de la Vega del Pozo, vicepresidenta de la Junta, en la que se ordena que se recoja al niño Eugenio de la casa de su ama en Arbancones (Guadalajara). Incluye anotaciones de la destinataria</i>	Madrid, 1832	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8597/007	EF
30	<i>Confirmación de la condesa de Atarés y de Alba Real de haber recibido la asignación de expósitos</i>	Madrid, 1833	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	EF
31	<i>Carta de la celadora del barrio de Ave María, en la que pide que se recoja a una niña de la casa de su ama</i>	Madrid, 1833	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8598/002	E
32	<i>Carta de la celadora del barrio de Santa Isabel al rector de la Inclusa por la que la Junta ordena que se aparte a una niña de su ama, por maltrato y no poderla alimentar</i>	Madrid, 1833	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8597/007	E
33	<i>Carta de la celadora del barrio de Ave María al párroco de San Lorenzo por la que se pide información sobre la mala conducta de un matrimonio que cría a la niña Eusebia</i>	Madrid, 1833	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8597/007	E
34	<i>Oficio de Margarita Norigat, secretaria de la Junta, sobre el envío del niño Nicasio al colegio de los Desamparados. Incluye respuesta del vicerrector de la Inclusa, Juan Alén, para aclarar que por un error se registró como varón</i>	Madrid, 1835	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8597/007	EFA
35	<i>Notas de la condesa de Castellflorit al margen de la solicitud de Pedro Ibáñez y Francisca García para quedarse con la niña Catalina Sandoval</i>	Madrid, 1806	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8575/006	EFA
36	<i>Notas de la condesa de Castellflorit al margen de la solicitud de Catalina Miranda para quedarse con la niña Quintina de Todos los Santos</i>	Madrid, 1806	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8575/006	EFA
37	<i>Notas de la condesa de Castellflorit al margen de la solicitud de Julián Arias y Josefa Vázquez para quedarse con la niña María de San Cosme</i>	Madrid, 1806	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8575/006	EFA
38	<i>Notas de la condesa de Castellflorit al margen de la solicitud de María Tomé, viuda, para prohiar a la niña María Manuela Villar</i>	Madrid, 1806	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8575/006	EFA
39	<i>Notas de la condesa de Castellflorit al margen de la solicitud de María Manuela Martínez para prohiar a la niña Narcisa Josefa</i>	Madrid, 1806	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8575/006	EFA

40	<i>Notas de la condesa de Castellflorit al margen de la solicitud de Blas Moraleda y Tomasa Bermúdez de prohijar un niño o una niña de la Inclusa</i>	Madrid, 1807	ARCM, Diputación Provincial de Madrid, Junta de Damas, 8575/006	EFA
----	---	-----------------	---	-----

ANÁLISIS Y TRATAMIENTO DOCUMENTAL DE LA REVISTA ILUSTRADA *MUJER* (1931). UN ESCENARIO PARA LA EXPRESIÓN FEMENINA

SERGIO ALCÁZAR RUIZ^{*}, ALEJANDRO PARDO ELVIRA^{**} Y ALICIA SÁNCHEZ DÍEZ^{***}

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La revista *Mujer*: *dedicada exclusivamente a la mujer* surge durante la II República Española, en 1931, en un contexto social de gran relevancia para el feminismo y los avances por la igualdad, siendo este mismo año el que ve nacer el derecho al voto de las mujeres en España. El objetivo del presente estudio es comprobar si, tal como indica el subtítulo de la revista, la publicación se constituye realmente como una plataforma para las voces de las mujeres, tanto desde la perspectiva de sus colaboradoras como de los temas representados de interés para sus potenciales lectoras. Esta investigación se lleva a cabo a través del análisis documental de su forma y contenidos (artículos, fotografías y anuncios), con una metodología mixta apoyada en una base de datos relacional creada *ad hoc* que sirve de herramienta para la normalización, búsquedas y cálculo de resultados.

PALABRAS CLAVE

Análisis documental, *Mujer*, Revista, Segunda República Española.

ABSTRACT

The magazine *Mujer*: *exclusively dedicated to women* emerged during the Second Spanish Republic in 1931, a period of great social significance for feminism and advances in equality. This same year marked the establishment of women's right to vote in Spain. The aim of this study is to determine whether, as indicated by the magazine's subtitle, the publication truly served as a platform for women's voices, both from the perspective of its contributors and in terms of the topics represented as relevant to its potential readers. This research is conducted through a documentary analysis of its form and content (articles, photographs, and advertisements), using a mixed methodology supported by a tailor-made relational database. This database serves as a tool for standardization, searches, and result calculations.

KEYWORDS

Documentary analysis, *Mujer*, Magazine, Second Spanish Republic.

^{*} salcaz02@ucm.es. Ayudante en el Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Es doctorando en Información y Documentación en la Facultad de Ciencias de la Documentación. Especializado en documentación fotográfica y miembro del Grupo de investigación de la UCM *SCRINIUM*. Archivos y patrimonio documental desde 2023.

^{**} alpardo1@ucm.es. Doctorando en Ciencias de la Documentación e Investigador Predoctoral en el Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la UCM, especializado en Documentación Fotográfica. Colaborador del Grupo de investigación de la UCM *SCRINIUM* desde 2019.

^{***} aliciasasa@ucm.es. Licenciada en Documentación y doctora en Historia por la UCM. Desde 2017 es profesora del Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la UCM. Sus trabajos se centran en el ámbito del análisis, la organización, la representación y la descripción de datos e información. Destaca en la aplicación de metodologías y recursos tecnológicos propios de las Ciencias de la Documentación, así como en el análisis y adaptación de normativas y estándares, en fondos, colecciones y corpus archivísticos y documentales.

1. INTRODUCCIÓN

Desde su aparición, la prensa ejerce un gran poder en la propagación de ideas, convirtiéndose en un escenario inigualable para hacerse oír. Durante la II República, el feminismo encuentra en este medio la mejor plataforma para la difusión de la voz de las mujeres en su lucha por ser reconocidas como iguales a la otra mitad de la ciudadanía, con ideas e inquietudes propias de cualquier persona, no restringidas por su género.

Abundan las publicaciones que, a lo largo de la historia, se dedican a las mujeres. Igual de numerosas son las que surgen durante el siglo XX, como respuesta a los intentos de las mujeres por reclamar su lugar. De entre ellas destaca la revista *Mujer* [fig. 1], publicada con el subtítulo *dedicada exclusivamente a la mujer*.



Fig. 1. Cabecera de la revista «Mujer».

Observando este subtítulo se pretende encontrar ese espacio para la expresión femenina que la revista enuncia. Así, en este capítulo se presentan los resultados del análisis documental realizado sobre los números que componen la revista *Mujer*, centrado en la figura de la mujer como productora y, al mismo tiempo, receptora de información. También se consideran dos secciones de la misma por su interés para el estudio de la representación femenina.

La revista *Mujer* comienza su publicación en 1931, dos meses después de la proclamación de la II República Española. Su vida es de seis meses, desde junio hasta diciembre de 1931, y está dirigida por Santiago Camarasa, destacado periodista de la época, pero también empresario y escritor toledano (ABC, 2012), una de las pocas figuras masculinas que participan en la concepción y edición de la revista. En la Biblioteca Nacional de España señalan a Ignacia Olavarría como la encargada de «la moderada línea política de la publicación, de 24 páginas...» (BNE, 2019). Asimismo, otros autores la sitúan al frente de la redacción; sin embargo, pueden considerarse especulaciones al no encontrarse actualmente fuentes que lo corroboren.

Entre las páginas de *Mujer* encontraremos textos de escritoras de relevancia y actualidad como Halma Angélico, Margarita Nelken o Rosario del Olmo.

Se presentan a continuación los datos descriptivos de la revista [tabla 1]:

TÍTULO	<i>Mujer</i>
SUBTÍTULO	<i>Revista ilustrada semanal dedicada exclusivamente a la mujer</i>
DIRECTOR	Santiago CAMARASA
PUBLICACIÓN	Del 6 de junio de 1931 al 15 de diciembre de 1931
NÚMERO DE PÁGINAS	24 hojas
FORMATO	20 x 25 cm
DIRECCIÓN POSTAL	C/ Eduardo Dato, n.º 7 (Gran Vía, Madrid, España)
PRECIO	30 cts. (de peseta) y 20 cts. (a partir del n.º 22)
CUBIERTA	Ilustrada con reproducciones de obras con personajes femeninos (excepto los 3 últimos números)
IMPRESIÓN	Del 13 de junio de 1931 al 25 de julio de 1931
	Talleres tipográficos en C/ Marqués de Urquijo, n.º 8 (Madrid, España)
	Del 25 de julio de 1931 al 05 de septiembre de 1931
	Imprenta Castilla en C/ Marqués de Urquijo, n.º 8 (Madrid, España)
	Del 5 de septiembre de 1931 al 15 de diciembre de 1931
	Murillo en Pasaje Valdecilla, n.º 2 (Madrid, España)
NÚMEROS PUBLICADOS	24
OTRAS CARACTERÍSTICAS	Cuentos y poemas de escritoras como Concha Espina, Ana María Martínez Sagi, Halma Angélico, Sara Insua o Rogelia Alonso, entre otras

Tabla 1. Elementos formales de la revista «Mujer».

Debido a la diversidad de temas abordados y la multiplicidad de puntos de vista presentados, la publicación permite ser estudiada desde perspectivas heterogéneas, como la que presenta González Naranjo (2020), como revista difusora de ideas alineadas con el feminismo republicano, examinando en mayor profundidad secciones como *La mujer en la actualidad* o *La mujer en la política*.

En el caso actual, se observan los contenidos de la publicación con la finalidad de dilucidar si realmente esta revista, *dedicada exclusivamente a la mujer*, puede representar un escenario tanto para la expresión como para el entretenimiento femenino.

La metodología que se emplea para este análisis comprende la lectura e inventariado de los elementos que componen la revista, como artículos, fotografías y anuncios. Esto permite la toma de decisiones y su normalización. Una base de datos relacional creada *ad hoc* se convierte en la herramienta utilizada para el análisis cuantitativo, cualitativo y formal de la publicación.

De la sistematización de las secciones temáticas de la revista se determina la necesidad de realizar una selección de las mismas que sea de interés para el objetivo propuesto. Las secciones de la revista escogidas son *La mujer y su cuidado* y *La mujer en el arte*: ambas están escritas por una pluma única en cada caso, Vidavella y Nelken, lo que permite el estudio en la continuidad de ideas y expresiones. Además, sus temas son diametralmente opuestos, reflejando la dualidad de la revista: por un lado, los que, de manera frecuente, se le atribuyen al interés de la mujer (cuidados y consejos de belleza); y, por otro, el tradicionalmente reservado a intelectuales varones, como es la crítica de arte.

Estas dos secciones se encuentran en catorce de los números del semanario, más de la mitad del total, repartidas desde el primer hasta el penúltimo número, ofreciendo la posibilidad de examinar la evolución temporal de las reporteras y de sus crónicas.

Durante el análisis se presta especial atención a las expresiones que se emplean para referirse a las protagonistas de artículos, fotografías o al público objetivo de los anuncios publicados a lo largo de todos los números.

2. ANÁLISIS SISTEMÁTICO

La revista consta de 24 números publicados de manera semanal hasta noviembre de 1931, cuando pasa a ser quincenal. Cada número incluye una media de 24 páginas, 12 artículos, 23 anuncios y 14 fotografías. Los elementos totales que conforman el objeto del trabajo son 554 anuncios y 282 artículos, distribuidos en 18 secciones y 345 fotografías [fig. 2].



Fig. 2. Contenidos de la revista «Mujer».

Para su procesamiento, las secciones que conforman los números se establecen siguiendo el criterio de frecuencia de aparición, estableciendo como valor mínimo el que aparezcan, al menos, en cuatro ocasiones [tabla 2]:

SECCIONES	FRECUENCIA	PORCENTAJE DE APARICIÓN
<i>La mujer en el teatro</i>	27	13,92 %
<i>Nuestra portada</i>	19	9,79 %
<i>La mujer en la literatura</i>	16	8,25 %
<i>Del momento</i>	15	7,73 %
<i>La mujer en la actualidad</i>	15	7,73 %
<i>La mujer en el reportaje</i>	13	6,70 %
<i>La mujer en el cine</i>	12	6,19 %
<i>La mujer en la acción social</i>	12	6,19 %
<i>La mujer en la política</i>	12	6,19 %
<i>La mujer en el arte</i>	9	4,64 %
<i>La mujer y su cuidado</i>	8	4,12 %
<i>Un cuento</i>	7	3,61 %
<i>La mujer en la poesía</i>	6	3,09 %
<i>La mujer en la historia</i>	5	2,58 %
<i>Modas y estancias</i>	5	2,58 %
<i>La mujer en el extranjero</i>	5	2,58 %
<i>Labores del hogar</i>	4	2,06 %
<i>Prehistoria, Actualidad o Vanguardia</i>	4	2,06 %

Tabla 2. Secciones de la revista «Mujer».

En cuanto a la autoría de los reportajes, se extraen un total de 58 nombres entre los que destacan personalidades reconocidas como Concha Espina o Gloria Willinski [tabla 3]:

1. Adoración Casa	30. Marya
2. Alonso, Rogelia	31. Maty
3. Angélico, Halma	32. Mazuelos
4. Arciniega, Rosa	33. Monturiol, Carmen
5. Blasco, Sofía	34. Mulder, Elisabeth
6. Bueno Núñez de Prado, María de	35. Muñoz, Matilde
7. Burgos, Carmen de (Colombine)	36. Muria, Ana
8. Calvert, Josefina	37. Nelken, Margarita
9. Casa	38. Olavarria, Ignacia
10. Catalá, Víctor (Albert, Caterina)	39. Olmo, Rosario del
11. Desconocido	40. Opisso, Regina
12. Díaz de Celis, Carmen	41. Orbegozo
13. Doiza, Carmen	42. Peña, Concha (Abogado)
14. Donato, Magda	43. Peña, Consuelo (Abogado)
15. Espina, Concha	44. Peñaranda, Herminia
16. Femme Films	46. Pilar, Concepción del
17. Ferreras, Margarita	47. Ralk
18. G. de Primelles, Amparo	48. Rallo, Rosario
19. Guitian, Miriam de	49. Ras, Matilde
20. H. A. (Angélico, Halma)	50. Redacción
21. Hernández, Remée de	51. Ribas, J.
22. Incógnita	52. Soravilla
23. Insua, Sara	53. Una espectadora
24. Luengo de Calvo, Celia de	54. Valderrama, Pilar de
25. M. de Guitian, María	55. Vidal Fernández, Maruja
26. M. de Quintian, María	56. Vidavella
27. María	57. Willinski, Gloria
28. Marín, María Luisa	58. Y. O.
29. Martínez Sagi, Ana María	

Tabla 3. Autoras de los artículos de la revista «Mujer».

Así, la revista está, en gran parte, redactada por mujeres, presentes en todas las secciones definidas, a excepción de *Nuestra portada*. Destacan algunas secciones escritas únicamente por autoras como *La mujer en el extranjero*, *La mujer en la poesía* o *La mujer en el reportaje*, entre otras. Es posible que otras secciones sean exclusivas de pluma femenina, pero no se puede asegurar debido al empleo de pseudónimos y a la presencia de artículos anónimos. De las 58 personas que firman los artículos, 48 son mujeres y en diez casos no se determina.

A continuación, del análisis documental que se realiza sobre este semanario y los elementos que la conforman, sintetizándose en el apunte desarrollado de las secciones *La mujer y su cuidado* y *La mujer en el arte*, se muestran los elementos de cada una de ellas y se ofrece una visión global de su estructura y estilo a lo largo de la publicación.

3. SECCIÓN *LA MUJER Y SU CUIDADO*

La autoría de las crónicas de esta sección es de Vidavella, persona desconocida que firma con este pseudónimo.

La hipótesis previa al tratamiento y análisis documental de esta sección parte de la suposición de que trata temas de higiene y salud femenina pudiendo abordar cuestiones relativas a menstruación, maternidad, lactancia, alimentación y salud en el embarazo, menopausia, fertilidad, sexualidad, etc., es decir, se espera que su contenido abarque lo que hoy en día se entiende por higiene y salud femenina. Sin embargo, el examen desvela su limitación a asuntos de estética, tratamientos de belleza, cosmética casera y similares. En estos artículos se encuentran reflexiones sobre feminismo o exigencias a las mujeres de la época diseminadas entre advertencias y consejos higiénicos.

La estructura de esta sección muestra un esquema sólido: define a las interesadas, presenta el problema ofreciendo tratamientos que lo resuelven y anuncia futuras entregas. A lo largo del texto transmite consejos y advertencias higiénico-sanitarias que permiten realizar los tratamientos de belleza de manera segura. Algunas de las advertencias son las que figuran en (1):

- (1) a. La persona que se dedique a aplicar el masaje debe llevar las uñas cortadas y las manos asépticas, mediante fricciones de agua oxigenada, alcohol u otro aséptico cualquiera (*Mujer*, n.º 6: 16).
- b. Hay que evitar una infección local en los puntos escarificados, a cuyo efecto se practican embrocaciones minuciosas, antes y después de la operación con un algodoncito impregnado de agua oxigenada o alcohol, prefiriendo la primera al segundo, porque es menos dolorosa aquella que este, pero ambos de evidente eficacia (*Mujer*, n.º 6: 16).

La sección consta de un total de ocho artículos que tratan sobre el rostro, la piel, el cabello y los brazos. Estos se enuncian con títulos como: *La higiene de la belleza. Las arrugas; su evitación y desaparición* (*Mujer*, n.º 3: 16); *El masaje como tratamiento general para conservar la piel joven* (*Mujer*, n.º 6: 16); *Higiene de la belleza. Rectificación de la doble barba. Normalización del rostro relajado* (*Mujer*, n.º 8: 16); *Higiene de la belleza. La frente* (*Mujer*, n.º 10: 16); *Higiene de la belleza. Lavado de la cabeza* (*Mujer*, n.º 13: 16); *Higiene de la belleza. Cuidados del cabello* (*Mujer*, n.º 15: 16); *Películas en el cuero cabelludo* (*Mujer*, n.º 17: 16); e *Higiene de la belleza. Los brazos* (*Mujer*, n.º 23: 14).

En cada uno, y con una extensión de una página, se presentan los problemas que «afean» a la mujer junto con el tratamiento corrector más oportuno. Destaca la forma por la que, desde el primer texto, se desentiende acerca del origen de los conocimientos o su fiabilidad: «que no poder enunciar porque el objeto de estos breves trabajos, para que

tengan una máxima eficacia, consiste en imponernos la obligación de exponer los remedios, pero no estudiar científicamente las causas» (*Mujer*, n.º 3: 16).

A lo largo de los párrafos, no obstante, incluye palabras y expresiones que revisten a sus comentarios con un disfraz pseudocientífico, como «la terapéutica del masaje» (*Mujer*, n.º 3: 16) [fig. 3], «algodoncito hidrófilo» (*Mujer*, n.º 3: 16) o «de naturaleza sanguínea» (*Mujer*, n.º 10: 16).



Fig. 3. Indicaciones para seguir el tratamiento («Mujer», n.º 6: 16).

Llama la atención tras la lectura de estos textos la aparente imposibilidad de poder ser una mujer hermosa *per se* a los ojos del autor. Parece casi necesario contar con una rueda cromática y una cinta de medir para poder verificar que tanto el pelo como la piel son del color y tono adecuados y que la circunferencia de las extremidades no sobrepasa el milímetro estipulado. Cualquier afección asciende a la categoría de deformación, instando a las mujeres a una persecutoria revisión de sus cuerpos (2).

- (2)
 - a. Aquellas de nuestras lectoras cuya edad juvenil la haya liberado de la aparición de tan mortificante defecto (*Mujer*, n.º 3: 16).
 - b. Idénticas causas reconoce la aparición de la doble barba que no siempre se verifica en personas de avanzada edad (*Mujer*, n.º 8: 16).
 - c. Deformaciones de la piel (*Mujer*, n.º 8: 16).
 - d. La frente, por abarcar una zona bastante extensa del rostro, puede darle considerable realce en pro o en contra de la estética de la mujer; y si no se conserva bella y joven, hace que la faz aparente vejez prematura, aun tratándose de naturalezas fuertes y vigorosas (*Mujer*, n.º 10: 16).
 - e. Cabellos oscuros o de tonos poco destacados (*Mujer*, n.º 13: 16).

Resaltan en los textos analizados las connotaciones machistas, a menudo poco sutiles. Los artículos no solo ilustran cómo debería ser una mujer físicamente, sino que critican su comportamiento y pensamiento, reduciéndolas a objetos que deben cuidarse y limitarse a permanecer inmóviles para poder ser contempladas (3).

- (3)
 - a. Una de las más hondas preocupaciones de la mujer, cuando ha alcanzado la edad senil, son las arrugas (*Mujer*, n.º 3: 16).

- b. Para la mujer, todo espiritualidad, que lleva en su ser el instinto de agradar, a pesar de que los modernismos traten de igualarla al hombre en todos sus derechos; nada es capaz de hacer variar en ella su naturaleza (*Mujer*, n.º 8: 16).
- c. Tiene por origen un abandono prologado de los cuidados lógicos y admisibles a que toda mujer está obligada en beneficio de su estética (*Mujer*, n.º 8: 16).
- d. Además de otras causas que contribuyen a deformar la frente, no son ajenas a ello ciertas impresiones de carácter moral, como un trabajo excesivo, el trasnochar con frecuencia, las impresiones vivas y otras muchas (*Mujer*, n.º 10: 16).
- e. Debemos vigilar si alguna pequeña afección trata de destruir la belleza de aquel [el cabello], pues algunas pueden determinar su caída, siempre desagradable, en especial cuando se trata de la mujer (*Mujer*, n.º 17: 16).

4. SECCIÓN *LA MUJER EN EL ARTE*

La segunda sección considerada, *La mujer en el arte*, está escrita en su totalidad por Margarita Nelken (a veces escrito Helken), escritora, diputada en cortes y crítica de arte, protagonista de los debates sobre el voto femenino junto a Victoria Kent y Clara Campoamor.

Contrasta con la sección anterior por su extensión variable, el profuso uso de imágenes y una gran flexibilidad en su redacción, combinando la biografía con la crítica, la exaltación del arte e incluso la denuncia social. La autora utiliza lenguaje literario para crear arte hablando de arte.

Tras el análisis se comprende que *La mujer en el arte* es una sección dedicada a la representación de la figura femenina en obras artísticas, y no tanto a la mujer como artista. Tan solo en dos de los reportajes sí que habla sobre la mujer como artista: el primero, en el que se destaca la figura de dos alfareras, pero en realidad muestra a mujeres de la familia Zuloaga como continuadoras de legado masculino (el de su padre, Daniel Zuloaga; el de su primo Ignacio de Zuloaga; y el de su propio marido, Ignacio Suárez; *Mujer*, n.º 3: 8). El segundo trata sobre la artista bailaora Antonia Mercé «La Argentina», que, como indica la autora: «es representante de la danza española en su máxima expresión»; este caso es el único en el que se exhibe una artista femenina como protagonista exclusiva (*Mujer*, n.º 18: 6).

En la prosa de Nelken abundan las figuras retóricas y otros recursos literarios. Presenta párrafos extensos junto a palabras sueltas evocativas, intercala preguntas y exclamaciones o incluye referencias a teorías del arte y a la filosofía de cierta actualidad con obras del renacimiento o mitos griegos.

Aunque no es objeto de la investigación, se observa que Nelken se esfuerza por provocar la oda a España, a los paisajes naturales o sus urbes, creando pasajes poéticos en que la obra, el autor y su lugar de nacimiento son inextricables partes que conforman un todo artístico (4):

- (4) a. Y Gustavo de Maeztu es de Bilbao. De ese Bilbao de lluvias y chimeneas. O integrarse en el medio hasta fundirse con él –y en él– o reaccionar contra el medio para conquistar cuanto al medio le falta o cuanto el medio desconoce (*Mujer*, n.º 12: 3).
- b. ¿Españolada? No. Por obra y magia de los pinceles libres y sabios, simplemente españolismo decorativo (*Mujer*, n.º 2: 8).

c. Muy lejos queda la meseta, con el mar implacable de sus yermos y de sus campos abrasados, y su dolor castellano, por no sentir el mar verdadero (*Mujer*, n.º 7: 8).

A pesar de la crítica de arte, apenas se hace *per se* referencia a las obras en general, ni a las piezas cuyas fotos acompañan a la crónica en particular. Ni técnica, ni significado, ni recepción o polémica. En ocasiones, la imagen no va acompañada de pie, por lo que algunas obras quedan sin nombre e identidad. Y al no hablar de las creaciones, tampoco se habla de la mujer representada.

Ningún artículo justifica la elección del artista, y mucho menos de la pieza, por lo que no se puede inferir ninguna línea editorial premeditada. En las pinturas se observan mujeres que responden al tema de *tipos y trajes*, personajes rurales con vestuarios típicos posando serenas o en acto de labor o fiesta. Las esculturas, por otra parte, muestran una mujer más clásica, menos real, una mujer alegórica, mítica o religiosa: *la cariátide*, *la virgen María* o *los héroes de Tarragona*.

El pasaje sobre esta última escultura, *Julio Antonio y la ñoñez*, se presenta como un verdadero alegato social en el que Nelken defiende una cultura libre y exenta del uso de la *sensibilidad femenina* como excusa para la aplicación de la censura en el arte (5).

- (5) Ñoñez, necesidad, como se quiera. También podría decirse, simplemente, gráficamente, incultura. Pues solo la incultura, una incultura fruto de una tradición secular de hipocresía y apartamiento de toda empresa elevada, pudo conducir a esa monstruosidad: el rechazo, en nombre de la moral y del pudor femeninos, de una de las obras de arte más auténticamente puras y elevadas de nuestro tiempo (*Mujer*, n.º 15: 2).

Se refiere Nelken al hecho de haber guardado en el Museo Arqueológico de Tarragona el conjunto escultórico «Monumento a los héroes de la Independencia de Tarragona», habiendo sido retirado de la Rambla, fuera de la vista de las mujeres, alegando incapacidad femenina general para contemplarla sin escandalizarse por la desnudez de tres de sus figuras.

5. EXPRESIONES Y PUBLICIDAD

En general, se advierte que las expresiones utilizadas en los textos ensombrecen la figura de la mujer que protagoniza los artículos, así como un interés limitado en cuanto a los productos que se les anuncian.

Especialmente a través de los pies de foto, se alude a la belleza de la mujer, incluso cuando no es ese el motivo de su inclusión. Son justificables las referencias al encanto o gentileza de las mujeres que protagonizan los reportajes cuando son ganadoras de concursos de belleza, pero no es el caso cuando se escribe, por ejemplo, sobre trabajadoras de fábrica, manifestantes u otras circunstancias. Esta es una práctica que se localiza especialmente al tratar asuntos sobre las mujeres en el deporte (6):

- (6) a. La bella señorita Luisa Vigo, de la buena sociedad catalana, que ha ganado el primer premio de natación en el concurso de Barcelona (*Mujer*, n.º 1: 9).
b. La gentil señorita Conchita Dieffebruno, que aporta a la vida deportiva madrileña su agilidad y belleza (*Mujer*, n.º 1: 9).
c. La bella y simpática jugadora de «tennis» Lili Álvarez (*Mujer*, n.º 9: 17).

d. Dos campeonas de natación: de Berlín y de Roma, que unen a sus excepcionales facultades deportivas, una no menos y excepcional belleza (*Mujer*, n.º 10: 9).

Obsérvese el pie de foto «Dos lindas obreritas en traje de faena» frivolizando el artículo a su lado [fig. 4], que denuncia la injusticia social que «amarra treinta días a noventa pesetas» a las mujeres que trabajan en las fábricas (*Mujer*, n.º 1: 7).

dependiente, en tono menor, es el de la sala donde se realiza el empaquetado de comprimidos. Un estampido breve y monótono que producen al cerrarse esas cajas cilíndricas de cartón que contienen los tubos de cristal. En la sinfonía del trabajo, esta nota explosiva debe acompañar perfectamente los cálculos mentales de las trabajadoras de manos activas.

Porque, indudablemente, detrás de su expresión atenta, se esconden muchas preocupaciones graves. La cadena invisible que amarra treinta días a noventa pesetas.

En un periodo de reorganizaciones señalar estas condiciones injustas de trabajo, no supone demasiada exigencia. Ya es poco el tiempo que hay que esperar para que se realicen cosas indispensables y urgentes que han logrado alcanzar categoría de mitos.

En la gran sinfonía, los motores elevan ahora su rumor eléctrico que aleja un poco las preocupaciones. Las muchachas enfundadas en los «monos», tocadas con los gorrillos cuarteleros, regalan a la cámara su sonrisa alegre porque las reservas de su juventud y un puro instinto del orgullo, las hace aguardar el próximo cese de la gran injusticia social.

ROSARIO DEL OLMO



Dos lindas obreritas en traje de faena.
(Fotos Marí).

Fig. 4. «Dos lindas obreritas en traje de faena» (*«Mujer»*, n.º 1: 7).

En cuanto a la publicidad, buena parte de los anuncios se reformulan para dirigirse a un público femenino, presentan productos que las mujeres (o sus maridos) pueden querer, e incluso inciden perpetuando algunas de las ideas sobre cómo debe ser una mujer, utilizando expresiones como el «rubio de MODA» (*Mujer*, n.º 2: 12) o el «pelo superfluo que tanto afea a la mujer» (*Mujer*, n.º 2: 12).

Señora:



JABON CHIMBO

Se vende en trozos de 500 y 250 gramos

Este jabón es indispensable para las lavanderas y amas de casa, que cuidan de la limpieza y economía. Produce abundante espuma, y como no contiene lejía, no quema ni estropea la ropa, como sucede con otros jabones.

FABRICACION ESPECIAL DE
ANTIGUA JABONERA TAPIA
Y SOBRINO — BILBAO

Fig. 5. Anuncio de Jabón Chimbo (*«Mujer»*, n.º 1: 4).

En el texto de los anuncios se emplean diferentes tácticas para captar la atención de la lectora, desde iniciar con vocativos como *Señora* [fig. 5] o *Mamá* [fig. 6], hasta el uso de la primera persona del plural o tiempos imperativos. Asimismo, utilizan un discurso en femenino, que hace sentir incluida a la receptora en un selecto círculo social: «fíjese en las elegantes y observará, que de cada diez, 9 son asiduas clientes de Almacenes Simeon» (*Mujer*, n.º 1: 7).

MAMA
¡tendremos
hermosos
**CABELLOS
RUBIOS**
usando la célebre
**CAMOMILA
NACRODOR**
que es el único producto vegetal para
dotar a los cabellos del "Rubio de MO-
DA". La cabellera rubia es el marco
ideal del rostro femenino.
Perfumtría **Orny** MADRID

FCA DE GUANTES
MARIO HERRERO
AUTOR DE
G. Zurro
CARRETAS 14
SUCESORAL ALCALÁ 33 LAS CALATRAVAS
MADRID

Reproducciones
Fotografados en
- negro y color -
Martín de los Heros, 65, pral.-
MADRID
Teléfono 35961 - Apartado 8049

Le Paviment
Pintado y barnizado simultáneamente de baldos-
sines: ROJO, HUESO, PIZARRA Y NATURAL.
Su uso una sola vez convence.
Producto patentado.
Fabricante: **JUAN GARCIA LOPEZ**
MADRID

**DEPILATORIO
VITA**
Depilación segura, rápida y com-
pletamente inofensiva del vello y
pelo superfluo que tanto afea a la
mujer. De venta en Perfunerías
J. R. OLIVÉ, Cuesta de Sto. Domingo, 2.
MADRID

JUSTO
Fajista de señora
y caballero
CARMEN, 10
MADRID

el hombre
elegante se
peina
con
Gumisol
fijador
de
ultima moda
GNT

Fig. 6. Página de anuncios de la revista («Mujer», n.º 2: 12).

Los resultados preliminares del tratamiento documental, en lo referente a la publicidad, arrojan unas estadísticas que parecen indicar que no hay realizado un estudio de mercado o del público objetivo, puesto que el mayor anunciante, por apariciones contabilizadas, es *Arroz SOS*, con 62; seguido de *Casa MERP* (de reparación de estilográficas), con 24. Es una posibilidad que *Arroz SOS* pudiera ser inversor de la revista (excepto algunos anuncios con dibujos de mujeres cocinando, la mayor parte son parcos y simples).

6. CONCLUSIONES

La revista *Mujer* pretende tratar asuntos que atañen a las mujeres de una manera progresista, sin conseguirlo completamente. Se encuentran ejemplos de uso de lenguaje machista, sexista y condescendiente.

A pesar de que la revista está destinada a la mujer y cuente en nómina con redactoras, no se ha podido verificar que ninguna de las fotografías publicadas fuera realizada por una mujer.

De los ocho artículos que conforman la sección *La mujer en el arte* ninguno trata biografías femeninas propiamente dichas.

La redacción que se utiliza en *La mujer en el arte* tiene un tono más elevado, oscuro y ciertamente ininteligible, considerando el nivel de redacción para el público objetivo de otras secciones, como *La mujer y su cuidado*.

Finalmente, se esperaba encontrar un espacio para la expresión femenina, como anuncia el subtítulo de la revista, pero continúa impregnada del machismo socialmente imperante. Aunque trata temas de actualidad y relevancia social, como el sufragio femenino o la censura en nombre de la moral femenina, con críticas certeras y llamamientos a la reflexión y a la acción, cuenta con una línea editorial que socava estas intenciones con comentarios y anuncios que perpetúan el *statu quo* que sus colaboradoras buscan cambiar.

De los títulos y la lectura de estas secciones se desprende la preocupación de las redactoras por la situación de las mujeres y un intento por abordar e informar de cuestiones de relevancia para las lectoras, escribiendo sobre las reivindicaciones feministas del momento.

La revista incluye secciones diseñadas para llevar la cultura a la ciudadanía, con apartados literarios, artísticos y de similar índole, brindando un espacio para la difusión de las obras de mujeres de la época, de escritoras que comparten cuentos y poesías, que celebran los logros de las deportistas femeninas o que informan de noticias que en medios generalistas podrían no ser incluidas.

La revista pudo haber contribuido al debate o a promover algunos de los cambios sociales que se producen durante el año de su existencia, como la aprobación de la Constitución del 31 reconociendo el voto a las mujeres o el traslado de nuevo a la Rambla de Tarragona del Monumento a sus héroes, tras una década de encierro por pudor.

Por todo ello, la lectora de la revista puede formarse una idea de dos sociedades muy distintas que coexisten en el mismo tiempo: por una parte, los textos escritos por mujeres reflejan personalidades curiosas, preocupadas y comprometidas con el cambio y su situación en el mundo, que elevan sus voces para criticar las injusticias y reclamar sus derechos; por otra, percibida en el editorial, los paratextos, anunciantes y otros artículos, se encuentra una revista destinada a un público fatuo, preocupado por su belleza, su único atributo con valor, y con un lugar en la sociedad bien definido y estanco: el hogar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC (2012): «El legado de Santiago Camarasa, maestro periodista», *ABC*, 23/06/2012 [en línea]: https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/abcp-legado-santiago-camarasa-maestro-201206230000_noticia.html (consulta: 10/01/2025).
- CAMARASA, Santiago (1931): *Mujer: Revista ilustrada semanal dedicada exclusivamente a la mujer*, Madrid, Talleres tipográficos, Imprenta Castilla y Murillo [editoriales según número].
- GONZÁLEZ NARANJO, Rocío (2020): «*Mujer* (1931): un intento de prensa feminista republicana española», *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 4, 133-169.

ANÁLISIS DOCUMENTAL Y ESTUDIO DE TARJETAS POSTALES DEL ARCHIVO LÁZARO-FLORIDO. UN TIPO DOCUMENTAL FUNCIONAL PARA LA COMUNICACIÓN BREVE ENTRE MUJERES DE LA ALTA SOCIEDAD DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

ALICIA SÁNCHEZ DÍEZ*, ALEJANDRO PARDO ELVIRA** Y SERGIO ALCÁZAR RUIZ***

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La tarjeta postal constituye un tipo documental de interés debido a unas características propias, bien definidas, que la diferencia de otras muestras de comunicación escrita como puede ser la carta ordinaria. Este trabajo estudia la colección de postales conservadas en el Archivo Lázaro Galdiano perteneciente a la familia Lázaro-Florido en lo relativo a las características textuales y formales de la comunicación femenina presente en ellas, su funcionalidad y la relación del mensaje y los gustos e intereses de la remitente con el tema iconográfico que la ilustra. Para ello, se utiliza una metodología analítica auxiliada por una base de datos diseñada y desarrollada ex profeso que permite la sistematización de datos y la posibilidad de interrogación relacional.

PALABRAS CLAVE

Análisis documental, Comunicación, Mujer, Siglo XX, Tarjeta postal, Tipologías documentales.

ABSTRACT

Postcard constitute a type of document of interest due to its well-defined characteristics, which distinguish it from other form of written communication, such as the ordinary letter. This study examines the collection of postcards preserved in the Lázaro Galdiano Archive, belonging to the Lázaro-Florido family, focusing on the textual and formal characteristics of the feminine communication present in them, their functionality, and the relationship between the message, the sender's tastes and interests, and the iconographic theme depicted on the postcards. To achieve this, an analytical methodology is employed, supported by a database specifically designed and developed for this purpose, enabling the systematization of data and the possibility of relational querying.

KEYWORDS

Documentary analysis, Communication, Woman, 20th century, Postcard, Documentary typologies.

* alicias@ucm.es. Licenciada en Documentación y doctora en Historia por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Desde 2017 es profesora del Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la UCM. Sus trabajos se centran en el ámbito del análisis, la organización, la representación y la descripción de datos e información. Destaca en la aplicación de metodologías y recursos tecnológicos propios de las Ciencias de la Documentación, así como en el análisis y adaptación de normativas y estándares, en fondos, colecciones y corpus archivísticos y documentales.

** alpardo1@ucm.es. Doctorando en Ciencias de la Documentación e Investigador Predoctoral en el Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la UCM, especializado en Documentación Fotográfica. Colaborador del Grupo de investigación de la UCM *SCRINIUM. Archivos y patrimonio documental* desde 2019.

*** salcaz02@ucm.es. Ayudante en el Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Es doctorando en Información y Documentación en la Facultad de Ciencias de la Documentación. Especializado en documentación fotográfica y miembro del Grupo de investigación de la UCM *SCRINIUM* desde 2023.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se ha centrado en una muestra de tarjetas postales ilustradas del Archivo Lázaro Galdiano-Paula Florido, formada por una selección de las postales presentadas en la exposición *Correspondencia sin privacidad* que se celebró en el museo homónimo en el año 2013¹. Además, se han estudiado cerca de un centenar de postales enviadas y recibidas por diversos miembros de la familia Lázaro-Florido, complementando el conjunto anterior y permitiendo ampliar el contexto correspondiente.

La postal ya ha sido objeto de estudio por parte de autores interesados en su evolución, producción, coleccionismo, etc., desde puntos de vista y áreas de conocimiento dispares. En este caso, se ha buscado analizar las características textuales y formales de la comunicación femenina realizada a través de este tipo documental, así como la función y tema de las postales, considerando especialmente tanto los mensajes como la iconografía que contienen.

La metodología utilizada para ello pasa por la selección inicial de las tarjetas de entre las que forman la colección del Archivo Lázaro-Florido. Los criterios de selección han priorizado aquellas más antiguas, tempranos comienzos del XX, así como aquellas escritas o remitidas por mujeres hacia mujeres o de mujeres a hombres. En una segunda fase se han incluido postales escritas por hombres, por las circunstancias que se indicarán a continuación y para poder establecer una comparativa entre ambas tipologías. Cabe indicar que todas ellas se enmarcan en un ámbito sociocultural elevado, son autógrafas y las remitentes implicadas en la comunicación muestran una alta habilidad gráfica.

Se incluye la creación y desarrollo de una base de datos relacional que ha permitido la sistematización de las descripciones y representaciones de las tarjetas seleccionadas, procesando apuntes acerca de cuestiones como el tema o temas observados en el texto, el tema del motivo pictórico o fotográfico que se muestra en la postal, la disposición del texto en la postal, etc.

Por último, se ha procedido a la transcripción del texto redactado por la remitente y también de los paratextos preimpresos en la postal, los cuales facilitan información acerca de su confección, lugar, fecha, autor de la ilustración, etc.

2. LA TARJETA POSTAL. ORIGEN Y CONTEXTO

Ya en 1901, el fotógrafo Antonio Cánovas del Castillo Vallejo, en *El coleccionista de postales*, indicaba:

Lo que nadie esperaba es que una cosa que nació para simplificar y abaratar la correspondencia se convirtiese, de la manera que se ha convertido, en objeto casi de boato y ostentación, y en materia fundamental para una de las modernas y más extendidas debilidades: el coleccionismo (*apud* Hurtado, 2013b: 57).

¹ Se publicó un catálogo de esa exposición editado por Juan Antonio Yeves Andrés en 2013, titulado *Correspondencia sin privacidad. Billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la colección Lázaro*.

La tarjeta postal se populariza como medio de comunicación en los primeros años del siglo XX. La primera postal con el franqueo impreso aparece en Austria en el año 1869, a pesar de que sus raíces se hunden en iniciativas aún más antiguas, como la costumbre de enviar grabados estampados, los sobres con sello incluido de William Mulready en los que en ocasiones se escribía en el propio sobre el mensaje (Hurtado, 2013a: 33) o las *cartes de visite* enviadas por correo como felicitación (Guereña, 2005: 40).

En España, aún con la aprobación de la Real Orden de 10 de mayo de 1871 regulando su uso y fomentando su fabricación, el retraso en su producción motivó a diversos particulares a imprimir sus propias postales, siendo especialmente célebres las de Mariano Pardo de Figueroa, Dr. Thebussem [fig.1], así como sus mensajes criticando al Estado por ello (Escalada-Goicoechea, 2013: 44).

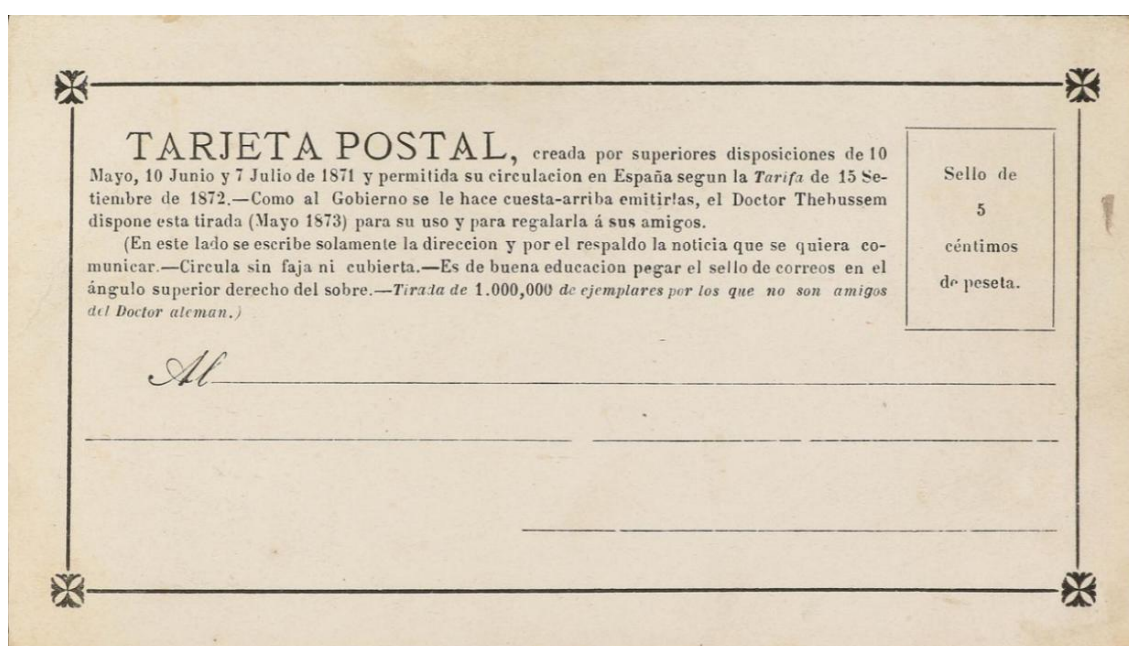


Fig. 1. Tarjeta postal editada por Pardo de Figueroa (Yeves, 2012: 42).

Con el nacimiento de la Unión Postal Universal, van a experimentar evoluciones diversas en cuanto a precios y formatos, buscando ser normalizadas con un tamaño fijo y una presentación formal homogénea. Así, a finales de 1905, divide el reverso diferenciando el espacio del mensaje y el de la dirección (Guereña, 2005: 46).

Comenzaron a ilustrarse a finales del siglo XIX. Encontramos postales ilustradas en la Alemania de 1870, donde el litógrafo Miesler grabó vistas de Berlín y Francisco Borich reprodujo sus dibujos y posteriormente introdujo fotografías de Suiza. A partir de 1875, la inclusión de paisajes se generaliza (Hurtado, 2013a: 35-36). En España, las primeras tarjetas ilustradas aparecen hacia 1892.

Las tarjetas postales forman parte de un proceso comunicativo que debe entenderse complejo y no aislado, tanto cronológica y material, como social y culturalmente. Las postales forman series temporales, correspondientes a mensajes intercambiados entre

personas (normalmente dos, pero también varias) durante un viaje o, a veces, durante una larga ausencia. En ocasiones, se intercalan con otras formas de comunicación, como telegramas o correspondencia cerrada, referenciándose entre sí, verificando su recepción o anticipando su llegada, como se ejemplificará a continuación.

También participan de una interacción a nivel colectivo, una forma de compartir, en palabras de Bernardo Riego (2013: 70), «una extensa e inagotable enciclopedia visual de su tiempo». Las imágenes de las postales se incorporan a la identidad visual de lugares y personajes, divulgan arte, monumentos e incluso historias sociales.

3. LA FAMILIA LÁZARO-FLORIDO

Paula Florido y Toledo, dama argentina de ascendencia paterna italiana, nace el 15 de enero de 1856 en San Andrés de Giles, provincia de Buenos Aires.

Contrae matrimonio en 1873, a la edad de diecisiete años, con Juan Francisco Ybarra, comerciante vasco de 38 años emigrado a América del Sur. De este matrimonio nacen: Josefa Valentina (1873), Elena (1875), Juan Francisco (1877-1962), Laura (1878-1883) y Elena (1881-1883). Excepto el tercer hijo, primer varón, toda la descendencia fallece en sus primeros años de vida. Paula enviuda en 1881, apenas recién nacida su última hija, heredando la fortuna Ybarra ella y sus 3 hijos. Dos años después fallecen las dos niñas, quedando Paula y Juan Francisco como únicos de la familia (Peppino, 2011: 14 y ss.).

Su segundo matrimonio se produce en 1884 con Manuel Vázquez Castro, conocido como Manuel Barros, periodista. Nace en Sevilla la hija póstuma de Manuel en 1885, menos de un mes después del fallecimiento del padre y nombrada Manuela (1884-1919) en su honor.

Su tercer matrimonio se produce con el bonaerense Pedro Marcos Gache Astoul en 1887. De esta unión nace Rodolfo Francisco Gache y Florido (1894-1916). Para ayudar a su marido a mejorarse de una enfermedad pulmonar viajan a Córdoba, donde finalmente fallece en 1896.

En 1900, su hijo Juan Francisco casa con María Justa Saubidet en Buenos Aires, año en que doña Paula y sus dos hijos menores viajan a Europa, residiendo principalmente en Francia, concretamente en París. En 1902 el nuevo matrimonio viaja a París mientras la matriarca y sus hijos permanecen en Roma. Tras un invierno en Sevilla vuelven a París a conocer a la hija de la pareja, Laura Elena (1902-1903) (Peppino, 2011: 20 y ss.).

Por esas fechas, Paula conoce a José Lázaro en Madrid, con quien contrae matrimonio en Roma en 1903.

José Lázaro Galdiano es por entonces ya una figura prominente en Madrid, conocido especialmente por su afición al arte y la literatura, lo que le lleva a un coleccionismo ávido y a convertirse en fundador y director de la editorial La España Moderna.

Nacido en una familia hacendada en Beire, el 30 de enero de 1862, estudia derecho, licenciándose en Santiago de Compostela y trabaja como cronista en *La Vanguardia*. En

1889 inicia *La España Moderna*, revista que lee en sus páginas a las personalidades del mundo literario más importantes de la época (Fundación Lázaro Galdiano, 2024: en línea).

Poco después de conocer a doña Paula y durante un viaje a Buenos Aires reciben desde París noticias del fallecimiento de la primera nieta de Paula, a finales de 1903, con aviso del desconsolado padre sobre su ida al país natal a enterrar el cuerpo. En 1906 nace Néstor Ibarra Saubidet, su segundo nieto.

Poco después de contraer matrimonio inician las obras de Parque Florido. Para su construcción se elige al arquitecto José Urioste. La residencia se inaugura en 1909 y en ella se instalan el matrimonio Lázaro-Florido y los hijos más jóvenes de doña Paula.

En 1914 su hijo mayor anuncia su divorcio por infidelidad y su intención de abandonar su residencia en Francia por Madrid. Dos años después, en 1916, muere Rodolfo con 22 años. Al año siguiente casa Manolita con el abogado José Luis Albarrán, con quien tiene una hija nonata en 1919 y poco después del parto, muere Manuela con 34 años.

Paula Florido fallece en octubre de 1932 de hemorragia cerebral, dejando como heredero universal a su único hijo Juan Francisco, exceptuando el Parque Florido y su contenido, legado a José Lázaro para que pueda vivir sus últimos años en la casa que ambos construyeron (Peppino, 2011: 28).

Lázaro, ya viudo, comienza a residir en el extranjero, donde continúa acrecentando su afamada colección (Yeves, 2012: 6).

Fallece el 1 de diciembre de 1947, legando todas sus posesiones al Estado, incluyendo la residencia que más tarde se convertiría en sede de la Fundación y Museo homónimos.



Fig. 2. Fotografía familiar. De izquierda a derecha: Rodolfo Gache, Paula Florido, José Lázaro y Manuela Vázquez. Archivo Fundación Lázaro Galdiano (AFLG), RAF-0001.

4. LA COMUNICACIÓN MEDIANTE TARJETAS POSTALES EN PARQUE FLORIDO Y SUS CARACTERÍSTICAS GENERALES

Los residentes principales de Parque Florido (retratados en la imagen anterior, *vid. supra* [fig. 2]) fueron prolíficos en su mensajería. Su amplio círculo social contribuyó en gran medida a la generación de un enorme fondo de correspondencia y mensajería en general y de tarjetas postales en particular que se conserva prácticamente íntegro.

La casi totalidad de la muestra de tarjetas analizadas para este trabajo está formada por postales ilustradas, tanto fotográficas, al gelatinobromuro de plata, como impresas, fabricadas usando diversos procedimientos como la litografía o la fototipia entre otros, algunas coloreadas. Su tamaño es homogéneo en la muestra y difiere poco de los 90 x 140 mm. La mayoría dispone la imagen que la ilustra apaisada, aunque se estudian algunas con ilustración vertical. La temática iconográfica de la colección es diversa; sin embargo, ha podido sistematizarse en una clasificación simplificada: vistas fotográficas de ciudades y monumentos, reproducciones de obras de arte pictórico y escultórico, retratos de las remitentes y de figuras notables, ilustraciones y otra casuística, como las series de Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, sobrino del político homónimo, conocido como Kâulak, uno de los fotógrafos más importantes de la época, exitoso retratista de la alta sociedad.

Entre los nombres propios de las involucradas en la comunicación mediante este tipo documental se descubren casi cincuenta personas, con diversos niveles de participación, todas ellas pertenecientes o relacionadas con la alta sociedad española y europea del momento. Como es de esperar, los miembros de la familia aparecen con la mayor frecuencia, siendo Manuela Vázquez Barros, hija de Paula Florido, la mayor receptora, seguida de su madre y del propio José Lázaro. Encontramos también algunas tarjetas dirigidas al hijo menor de Paula, Rodolfo Gache.

En cuanto a los remitentes, se observa que son Lázaro y Florido los más fecundos, siendo especialmente numerosa la correspondencia entre ambos, previa a su boda (se casan en Roma en marzo de 1903 y las postales anteriores a esta fecha reflejan lisonjas, adulaciones y juegos textuales cariñosos entre unos pretendientes ciertamente enamorados). Estos datos, no obstante, solo son indicativos de la frecuencia de intercambio de postales entre miembros de una misma familia, no informativos de la cantidad real de tarjetas escritas a otras amistades de las que solo tenemos noticia por sus respuestas.

De cualquier modo, las cifras obtenidas señalan que madre e hija no vieron la necesidad de enviarse postales entre sí, quizás por no haber estado separadas lo suficiente, haber viajado juntas durante largos periodos de tiempo o haber elegido otras formas de comunicación. Además, podrían sugerir el grado de amplitud del círculo social en el que se encontraban (solo Manuela Vázquez recibe tarjetas de más de una veintena de personajes en un lapso cronológico que va desde 1901 a 1907).

5. LA TARJETA POSTAL COMO TIPO DOCUMENTAL FUNCIONAL

La tarjeta postal como medio de comunicación interfémína se encontró condicionada por las mismas ventajas que la hicieron aparecer y florecer en el ámbito de la correspondencia: su extensión limitada, debido, en primer lugar, a su tamaño, pero, también, por la inclusión, en la misma cartulina, de la imagen (en las postales ilustradas) y del espacio para los datos del destinatario, impidiendo un mensaje extenso, circunscribiendo la información a unas fórmulas lacónicas y concisas. Véase en la tarjeta postal con retrato de doña Paula [fig. 3], que dice tan solo, de forma casi telegráfica: «Tenemos mal tiempo. Me voy el viernes. No puedo quedarme más. ¡Qué felicidad...!».



Fig. 3. Tarjeta postal remitida por Paula Florido a José Lázaro, ilustrada con retrato de Paula Florido, 2 de septiembre de 1902. AFLG, L 29, C 14-4.

No ir encerradas en sobres supuso la desaparición de la intimidad en el envío, por lo que los mensajes, en general, eran comedidos en cuanto a los datos personales compartidos. En una postal de la infanta Eulalia a José Lázaro (del 10 de septiembre de 1939) se puede leer, al final de la misma, en la última línea (1) (*vid. infra* [fig. 13]):

- (1) Escribo abierto para facilitar «la censura» (Tarjeta postal remitida por la infanta Eulalia a José Lázaro, 1 de septiembre de 1939. AFLG, L 21, C 3-8).

Esta característica propició una forma de escribir diferente de la propia, más pública, una forma de reflejar un *yo* culto y otras facetas personales a cuantos leyesen la tarjeta, fueran estas las destinatarias o no.

En el caso de postales escritas por mujeres de alta sociedad, se observa una contención en las formas de expresión coloquiales que sí pueden aparecer en correspondencia cerrada, pero que en las tarjetas postales se tornan en frases formales, con escaso margen a un lenguaje espontáneo o a la muestra mediante palabras o el uso de diminutivos de confianza o querencia. Esto no significa que no se encuentren, excepcionalmente, casos en los que la familiaridad, la cordialidad o la autoridad de la remitente permita encontrar en su texto frases como las de (2-4):

- (2) *Estamos locas de contentas...* (Tarjeta postal remitida por Adela a Manuela Vázquez Barros, febrero de 1903. AFLG, Registro 26581-82).
(3) *Cuidadito de enamorarte de un italiano...* (Tarjeta postal remitida por Susana a Manuela Vázquez Barros, 1902. AFLG, Registro 26581-40).
(4) *¡Qué lindas son las españolas!* (Tarjeta postal remitida por María Eugenia a Manuela Vázquez Barros, 30 de septiembre de 1901. AFLG, Registro 26581-43).

La gestión del espacio y de la intimidad, por tanto, restringen la cantidad de temas textuales que se pueden abordar en la tarjeta y la forma de hacerlo. La transcripción, estudio y sistematización de las postales seleccionadas han permitido determinar tres grandes temáticas comunicativas. Cabe destacar que, como cualquier escrito, las cuestiones tratadas no son estancas, existiendo variedad de mensajes circunscritos en más de una materia.

En primer lugar, se ha observado que un poco más de la mitad de las postales estudiadas incorporan referencias sobre recepción y envíos de otras postales, correspondencia cerrada, regalos y otros tipos de documentos. Las postales, al ser más económicas y, en general, más ágiles que otras formas comunicativas, se emplean como acuses de recibo o como avisos para que la destinataria esté pendiente de futuros mensajes, exacerbando la anticipación por los correos intercambiados, notas sobre trabajos, libros, folletos, regalos (flores, joyas), etc. (*vid. infra* [figs. 6 y 7]).

En la postal de la siguiente imagen [fig. 4], el texto se limita a indicar, a la derecha, lo que aparece en (5):

- (5) Recibo tu cartita y tus dos cartas postales. Mil gracias (Tarjeta postal remitida por Paula Florido a José Lázaro, ilustrada con fotografía del Hotel Carlton de Londres, 22 de septiembre de 1902. AFLG, L 29, C 18-2).



Fig. 4. Tarjeta postal remitida por Paula Florido a José Lázaro, ilustrada con fotografía del Hotel Carlton de Londres, 22 de septiembre de 1902. AFLG, L 29, C 18-2.

En segundo lugar, las postales se utilizan para informar o informarse de los planes de los conocidos, próximas destinaciones y direcciones de envío. Parece habitual adelantar detalles sobre futuros viajes o el progreso de los que están en curso, en ocasiones, especialmente en remitentes femeninas, con tono de presunción. Utilizando el mensaje para informar de dónde podrán encontrarse o escribirse, se aprovecha la ocasión para presumir del destino elegido, de las fiestas asistidas y amistades hechas, incluso del cansancio que supone un ritmo de vida en el que los viajes de placer son reflejo y expresión de estatus social, cultural e intelectual.

Traemos a colación nuevamente la postal de María Eugenia, amiga de Manolita, en la que le cuenta lo que figura a continuación en (6):

- (6) Hoy hemos estado en Portugalete, donde hay un puente colgante [...] nos subimos a Bilbao y fuimos a una corrida de toros, [...] Creo que pronto nos iremos a París. [...] Me tengo que escotar para ir a la Ópera esta noche (Tarjeta postal remitida por María Eugenia a Manuela Vázquez Barros, 30 de septiembre de 1901. AFLG, Registro 26581-43).

Ilustrativa, en este sentido, es una postal redactada por doña Paula a Lázaro, en la que al dar noticias sobre su viaje por Europa comenta (7) [fig. 5]:

- (7) Estoy cansadísima. Cuando caiga será para no moverme en una semana. Si me viera caminar no me reconocería (Tarjeta postal remitida por Paula Florido a José Lázaro, 23 de septiembre de 1902. AFLG, L 29, C 18-5).



Fig. 5. Tarjeta postal remitida por Paula Florido a José Lázaro, 23 de septiembre de 1902. AFLG, L 29, C 18-5.

En tercer y último lugar, se advierte una tendencia a usar la postal como objeto de cordialidad, una manera de mantener viva relaciones, más o menos cercanas y queridas, mediante un esfuerzo pequeño. Se aprecian varios mensajes expresando sorpresa por permanecer en el recuerdo de la destinataria, como la que se formula así (8):

- (8) Nos creíamos olvidados, pero su recuerdo nos hace ver lo contrario, lo que le agradecemos. Les rogamos nos escriban detenidamente y nos indiquen su itinerario. Deseándoles a todos mucha salud quedan, recordándoles siempre con placer, sus verdaderos amigos (Tarjeta postal remitida por Julia Abad, E. Parody y Julita a Manuela Vázquez Barros, 7 de abril de 1902. AFLG, Registro 26581-91).

Pero también algunas mucho más escuetas, apenas una formalidad por compromiso, como la remitida a Manuela en la que se encuentra solitaria la palabra «Felicidades» (9) o la similar destinada a Paula Florido en la que solo se lee lo siguiente (10):

- (9) Felicidades (Tarjeta postal remitida a Manuela Vázquez Barros, 27 de diciembre de 1902. AFLG, Registro 26581-6).
(10) Le desean completa felicidad. Tomasa y Alberto (Tarjeta postal remitida por Tomasa y Alberto a Paula Florido, 1 de enero de 1903. AFLG, Registro 26581-96).

Por último, algunas pueden denotar lo contrario, demandas de atención por una ausencia de comunicación demasiado prolongada. Así, la amiga de Manolita, Rosita, la interpela en esta postal (11):

- (11) Mi queridísima Manuela. Yo no me puedo explicar qué significa ese silencio, veo por los diarios que te diviertes mucho y andas en fiestas, por eso es, que ya no te acuerdas

de tu amiga que tanto te quiere y siempre se acuerda de ti (Tarjeta postal remitida por Rosita a Manuela Vázquez Barros, 23 de enero de 1903. AFLG, Registro 26581-70).

Debe indicarse que la postal es, principalmente, una forma de comunicación reservada a ocasiones en las que la remitente no se encuentra en el domicilio habitual, como ha llegado tradicionalmente a nuestros días, lo que suele verse reflejado en el tipo de imágenes que decoran la tarjeta (generalmente vistas del lugar en que se encuentra en el momento del envío). No obstante, se ha podido observar que las postales también se usan para aludir a recados o cuestiones de trabajo, especialmente entre hombres. En estos casos, el destinatario suele emplear tarjetas relacionadas con sus negocios, de fácil acceso en su residencia familiar.

En una postal remitida por el fotógrafo Cánovas a Manolita se lee (12):

- (12) Di orden de que enviaran los retratos que su mamá de V. debe considerar como regresadas pruebas, pues hasta que vuelvan V.V. á Madrid no quedará tranquilo en lo de que queden a su gusto (Tarjeta postal remitida por Antonio Cánovas a Manuela Vázquez Barros, 12 de agosto de 1907. AFLG, Registro 26581-73).

6. LA POSTAL ILUSTRADA: CONTINENTE COMO CONTENIDO Y CONTENIDO COMO CONTINENTE

Entender el uso que las remitentes realizan de las postales implica llevar a cabo un ejercicio de abstracción de la perspectiva del investigador actual para observar la contemporaneidad de estas. Las postales no existen como entes aislados, por muy cómodo que esto resultase para su estudio, sino que se entrelazan con numerosos y diversos aspectos del contexto en que se producen y desarrollan (Riego, 2013: 71).

Las postales no solo forman series de mensajes entre sí mismas, a modo de conversaciones diferidas en el tiempo y la distancia, sino que se intercalan con otras formas de mensajería e incluso con conversaciones personales cara a cara, de las que en ocasiones no disponemos o desconocemos.

No obstante, estas reflexiones (mantenidas en cuanto al mensaje escrito) también se pueden y deben extender a la imagen que se incluye en ellas. Son numerosas las postales creadas y vendidas en series o carteras, formando un relato visual. Tal es el caso de las series de Cánovas ambientadas en las Doloras de Campoamor (conjunto de poemas breves y dramáticos compuestos por el realista Ramón de Campoamor a partir de 1844), imágenes que narran una historia casi a modo de fotogramas (*vid. infra* [fig. 12]).

A la postal, más que a la carta, queda asociada una fuerte carga intencional relacionada con el dinero y tiempo invertidos en escogerla, comprarla, escribirla, enviarla, etc. [...] Con el mensaje icónico y textual enviado y la intención de que da cuenta, se pretende cultivar o reforzar un vínculo social, basado en las relaciones familiares, la amistad pero también el amor sugerido o proclamado de manera más o menos púdica, con menos intimidad y confidencialidad que en la carta cerrada por estar a la vista potencial de terceras personas (Botrel, 2013: 78).

También se observa en los recorridos gráficos por ciudades y sus monumentos, en los que los elementos plasmados en la edición de la cartera o serie postal conformarán el

imaginario de los lugares representados y, en cierta medida, contribuirán a solidificar la visión que sus fabricantes tienen de ellos mismos y, por ende, de los estereotipos sociales y culturales del momento:

A través de los temas mismos (y de los ángulos de toma de vista) elegidos por los fotógrafos y los editores de postales podemos acercarnos a las representaciones más o menos deformadas que la sociedad española se hacía de sí misma en un momento dado, en un lugar dado (Guereña, 2005: 48).

Este imaginario o cultura visual de la época es lo que debe entenderse, o, al menos, tenerse en cuenta, para comprender las postales: ¿por qué esta imagen y no otra?, ¿por qué la seleccionó el fotógrafo o el editor de entre todas las posibilidades que ofrece una ciudad?, ¿por qué la eligió la remitente para ese mensaje a esa destinataria?, ¿qué otro significado, quizás hoy perdido, tiene esta fotografía?

Esta identidad visual debe estudiarse en conjunción con el mensaje escrito por la emisora e incluso el impreso que figura en la propia postal, ¿cómo utiliza la imagen la remitente para aportar nuevos sentidos o incluso para contradecir el mensaje textual emitido? Por esta razón, hemos transcrito tanto los textos manuscritos como los que figuran impresos en la propia postal.

Se advierte, por ejemplo, cómo dos remitentes usan la imagen de la tarjeta para añadir *regalos* enunciados en el mensaje o ilustrar el mensaje con ella.

En un primer caso, Niní le dice a Manolita que le envía «pañuelos» para que le «sequen las lágrimas de la separación» (13). La imagen de la postal muestra una calle con cuerdas de tender llenas de prendas que parecen pañuelos [fig. 6].

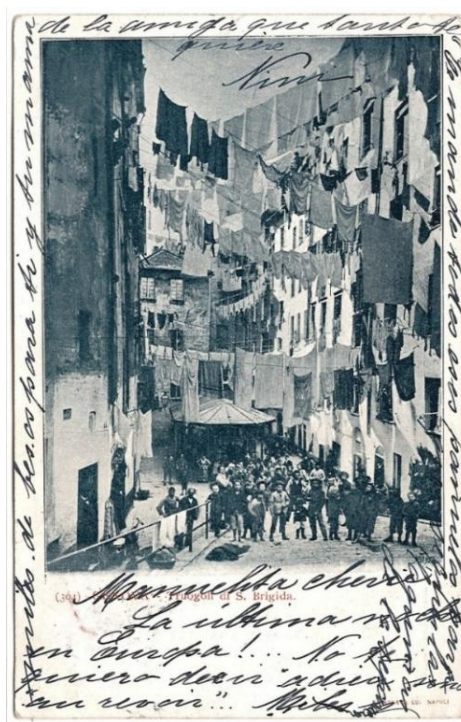


Fig. 6. Tarjeta postal remitida por Niní a Manuela Vázquez Barros, 22 de marzo de 1904. AFLG, Registro 26581-89.

- (13) Te mando todos esos pañuelos para que sequen las lágrimas de la separación (Tarjeta postal remitida por Niní a Manuela Vázquez Barros, 22 de marzo de 1904. AFLG, Registro 26581-89).

En el segundo caso, una amiga de Manolita, que se autodefine como su hermana, dice que «En cada violeta va un beso de tu hermana María Justa» (14). La fotografía que ilustra la postal refleja la recogida de la violeta en un pueblo de la Costa Azul, como se lee en el texto impreso de la misma [fig. 7].

- (14) Te envío esta postal de actualidad. En cada violeta va un beso de tu hermana María Justa (Tarjeta postal remitida por María Justa a Manuela Vázquez Barros, 28 de octubre de 1907. AFLG, Registro 26581-123).



Fig. 7. Tarjeta postal remitida por María Justa a Manuela Vázquez Barros, 28 de octubre de 1907. AFLG, Registro 26581-123.

También podemos ver cómo el mensaje, en una muestra de falsa modestia o exhibicionismo de clase, advierte del aspecto de la retratada ante una postal en la que se la ve vestida de fiesta y posando sin ninguna falla que lleve a creer necesario el aviso.

Un ejemplo es este (15) en el que María Luisa, amiga de Manolita, le dice al respecto de la fotografía con su retrato que incluye la postal [fig. 8]:

- (15) No seas muy severa con esta tarjeta postal; fue tomada de noche en una fiesta. Así que no te formes malos juicios (Tarjeta postal remitida por María Luisa a Manuela Vázquez Barros, 12 de noviembre de 1906. AFLG, Registro 26581-147).

Del mismo modo, en la anteriormente citada postal de María Eugenia (*vid. supra* ejemplos 4 y 6), en la que mencionaba que se escotaría para ir a la ópera, dice lo siguiente (16):

- (16) Deseamos que sigas bien y que no nos llores mucho (Tarjeta postal remitida por María Eugenia a Manuela Vázquez Barros, 30 de septiembre de 1901. AFLG, Registro 26581-43).



Fig. 8. Tarjeta postal remitida por María Luisa a Manuela Vázquez Barros, 12 de noviembre de 1906. AFLG, Registro 26581-147.

Los recorridos por lugares son comunicados para que los seres queridos puedan seguir la pista al viaje o para, de algún modo, hacer el viaje juntos en la separación. No debemos descartar el exhibicionismo de clase en estos casos. También es habitual mostrar o referirse a los edificios visitados por su relevancia en la relación de remitentes y destinatarias; los hospedajes tranquilizan sobre la comodidad y seguridad, las estaciones de tren se ofrecen como símbolos de la lejanía, pero también promesas de reencuentro, y las estafetas se erigen casi en santuarios donde recibir la ansiada palabra escrita.

En una postal, doña Paula responde a Lázaro (ambos en sendos viajes) sobre el hecho de no haber recibido esta última correspondencia y le dice (17):

- (17) Al salir de la Poste Restante de Anvers, tendrá más vergüenza que la que dice tener para escribirme. Ello lo hará ser otra vez menos ligero (Tarjeta postal remitida por Paula Florido a José Lázaro, 20 de septiembre de 1902. AFLG, L 29, C 17-6).

Al día siguiente en otra postal, Lázaro responde a doña Paula que la recibe «en este edificio de correos, que es magnífico» (18), y la postal retrata fotográficamente el estupendo edificio de la casa de correos de Ámsterdam [fig. 9]:

- (18) Recibo, aquí, en este edificio de correos, que es magnífico, cinco postales y tu carta enviada a Brujas. Injusto, ingrato... cuántas cosas malas me dices (Tarjeta postal remitida por José Lázaro a Paula Florido, ilustrada con fotografía de la casa de correos de Ámsterdam, 21 de septiembre de 1902. AFLG, L 27, C 10-7).



Fig. 9. Tarjeta postal remitida por José Lázaro a Paula Florido, ilustrada con fotografía de la casa de correos de Ámsterdam, 21 de septiembre de 1902. AFLG, L 27, C 10-7.

La ansiedad por recibir postal o carta, así como la contrariedad por no recibirla, se muestran por igual en los textos transcritos, aunque no se esperaba, tanto en las remitentes femeninas como en los masculinos. Ellos también muestran inquietud y ansiedad si no reciben noticias. Como muestra, le dice Lázaro a doña Paula (19):

- (19) Vuelvo al correo a última hora y... nada, ni carta ni telegrama. ¿Es que está V. en Dinard en vez de estar en Londres, o es que hay en Londres alguien de Dinard? (Tarjeta postal remitida por José Lázaro a Paula Florido, 16 de septiembre de 1902. AFLG, L 27, C 9-4).

Otro aspecto examinado, relacionado con la antes mencionada *proyección del yo escrito*, refleja cómo, en ocasiones, la escritura caligráfica eleva la postal añadiendo belleza y caracterizando a la escritora. La remitente decide cuidadosamente qué caligrafía utilizar, ornamenta las mayúsculas, usa sangrías o decide si mantener rectas las líneas (incluso las dibuja a lápiz) o curvarlas para adaptarse a la ilustración.

Estas decisiones formales, relativas a la *mise en page* textual, también afectan a la arquitectura de la página ilustrada, es decir, a la disposición del mensaje en función del espacio disponible. Se observan márgenes rectos con imágenes rectangulares y márgenes curvados adaptándose a retratos ovales. Si la remitente se queda sin línea, convierte el

final de las letras en el guion o lo incluye por debajo y, si se queda sin espacio, le toca ser creativa en la búsqueda de un hueco en blanco que llenar (*vid. supra* [figs. 4, 5, 6, 8] y [fig. 10]).

Las nuevas líneas cambian de dirección y se reparten por cualquier margen libre. En ocasiones, comienzan a cruzarse con el mensaje previo, como una cuadrícula. En otros casos, invaden las imágenes y los espacios reservados para la dirección. Es interesante ver cómo se escribe en la imagen: se apuran cielos vacíos alrededor de monumentos, se escribe sobre la ciudad de fondo respetando los edificios en primer plano o se permite que los astiles y caídos se impongan ligeramente a la fotografía (*vid. supra* [fig. 9] y [figs. 11 y 12]).

Los casos con ilustraciones y fotografías de personas son incluso más interesantes. Así, se analiza si es respetado escrupulosamente el espacio de la figura o si se considera, como con los edificios, que, si el núcleo visual (como puede ser el rostro en este caso) es visible, cualquier resto de espacio es válido. Excepcionalmente, vemos cómo la escritura se dispone como si la postal estuviese completamente en blanco, lo que puede entenderse teniendo en cuenta que el remitente, en ese caso un hombre, se tacha a sí mismo en una postal publicitaria (Tarjeta postal remitida por Antonio Cánovas a Manuela Vázquez Barros, 12 de agosto de 1907. AFLG, Registro 26581-73). ¿Podríamos decir que las mujeres respetan mejor la iconografía de la postal y disponen mejor el texto sobre ella, dedicando unos minutos a pensar cómo hacerlo? Parece que sí.



Fig. 10. Tarjeta postal remitida por Rosita a Manuela Vázquez Barros, 22 de marzo de 1902. AFLG, Registro 26581-66.



Fig. 11. Tarjeta postal remitida por Adela a Manuela Vázquez Barros, febrero de 1903.
AFLG, Registro 26581-82.

7. EJEMPLOS PARTICULARES Y NOTABLES

Entre los ejemplares examinados se han encontrado algunas series que destacan por los motivos que se detallan a continuación.

Uno de ellos es su desviación en cuanto a las características propias de los textos que se encuentran en la postal, es decir, siendo conscientes de la brevedad y publicidad del mensaje, este suele circunscribirse a cuestiones banales, generalmente positivas o neutras y expresadas con laconismo.

Observamos dos ejemplos contrarios a esta regla: primero, entre las tarjetas de flirteo entre Lázaro y Florido, que cuentan con algunos casos en los que se mencionan cuestiones ciertamente privadas, como las que abordan un supuesto abandono de la correspondencia resuelto en un retraso de correos (*vid. supra* [fig. 9]), y otras de carácter íntimo o familiar.

Segundo, el tema y expresión textual de la postal de la serie de Cánovas *A lo real por lo ideal* y su continuación en otras postales, en que se da noticia del fallecimiento de un niño y se solicita la visita de la destinataria. Se puede leer sobre su imagen, en una postal a Julia García de Quevedo, amiga o quizá ahijada (20):

- (20) Queridísima Julia; Da las gracias a tu padre por las postales que me ha enviado, y dile de mi parte (así como a tu madre) que no te hacíamos invitación, sino que te pedíamos el favor de que vinieras el cual esperábamos no nos negarían, y de nuevo se lo pedimos con más razón pues se ha muerto el niño de Ramon, y con ese motivo no vendrán del pueblo y pasaremos las fiestas tan tristes como estamos pasando estos días, así que aun comprendiendo que te necesitarán insistimos en que hagan el sacrificio de dejarte y tú el de venir, pues algo se debe a la amistad (Tarjeta postal remitida a Julia García

de Quevedo, timbre con fecha ilegible. Serie «Doloras» de Campoamor, de Kâulak. AFLG, Registro 29640-3).

Obsérvese que la fotografía que ilustra la postal elegida para la transmisión del mensaje presenta a una pareja en un cementerio (nichos en el fondo a la derecha), lo que muestra una elección de la tarjeta intencional emotiva [fig. 12].



Fig. 12. Tarjeta postal remitida a Julia García de Quevedo, timbre con fecha ilegible. Serie «Doloras» de Campoamor, de Kâulak. AFLG, Registro 29640-3.

También destacan los ejemplos que revelan la complicidad entre remitente y receptora, de normal imperceptible a extraños, como el escueto mensaje de esta postal, que puede indicar una significación privada entre las involucradas (21): está dirigida a Manolita, de ascendencia gallego-argentina, pero nacida en Sevilla, donde sus padres se refugiaron del invierno y donde murió su padre pocos días antes de su nacimiento. Por otra parte, la frase «maja falsificada» solo podrá entenderla la destinataria.

- (21) ¡A la Andaluza más salda, besa esta maja falsificada! (Tarjeta postal remitida a Manuela Vázquez Barros, 29 de enero de 1906. AFLG, Registro 26581-158).

Se pueden observar ejemplos de condescendencia, casi infantilización, de hombres hacia mujeres, como el apelativo *criatura* que usa Lázaro hacia doña Paula en la siguiente postal por un error que ella comete en cuanto a geografía (22):

- (22) Pero, *criatura*, si Ámsterdam no es de Bélgica, sino la capital de Holanda. Ese juicio... (Tarjeta postal remitida por José Lázaro a Paula Florido, 21 de septiembre de 1902. AFLG, L 27, C 10-8).

Otros casos distintivos los encontramos en las postales enviadas por la infanta Eulalia. A pesar de ser un personaje, en su época, controvertido, emite postales que denotan una gran sobriedad y parquedad, eligiendo para sus comunicaciones tarjetas con el anverso/recto en blanco, sin más decoración que un sello impreso y ningún rastro de imágenes. Puede ser un movimiento calculado, dado que ella misma indica que usa postal abierta para pasar la censura durante las primeras semanas de la Segunda Guerra Mundial [fig. 13].

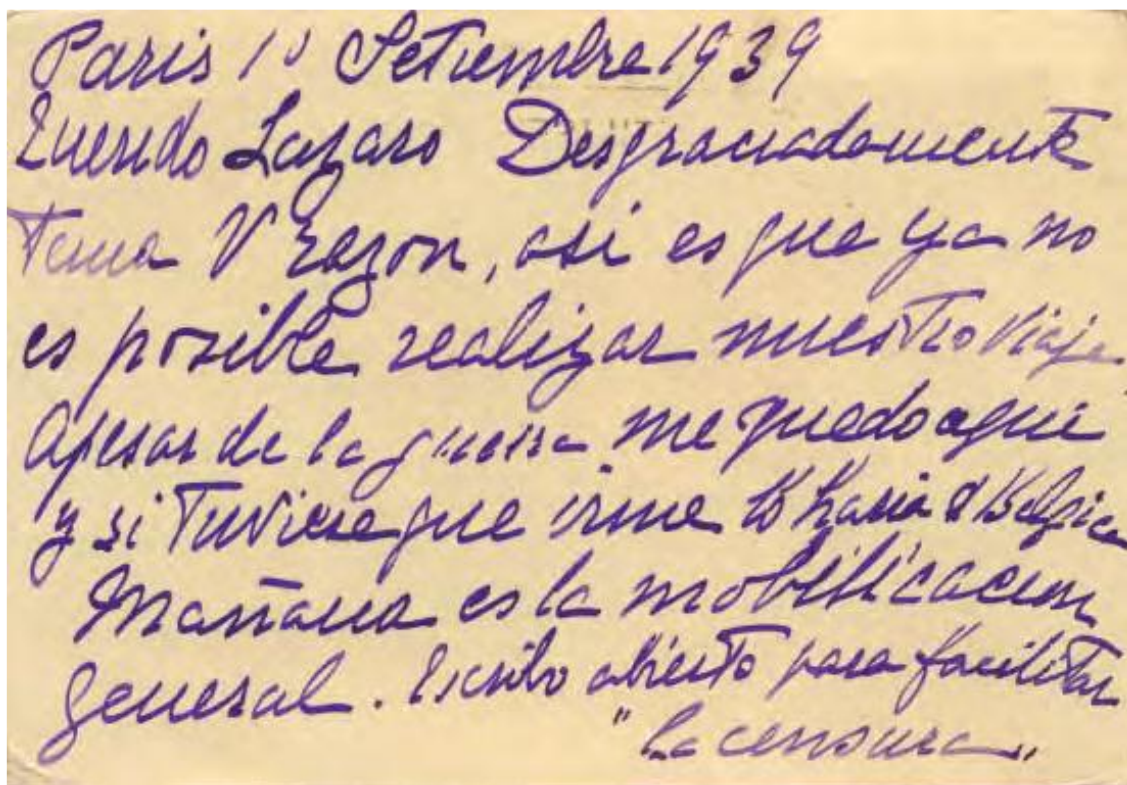


Fig. 13. Tarjeta postal remitida por la infanta Eulalia a José Lázaro, 1 de septiembre de 1939.
AFLG, L 21, C 3-8.

Una última cuestión que no queremos dejar de apuntar es la constatación y, más llamativamente, la evolución de las palabras de Emilia Pardo Bazán, que dice en *La Ilustración Artística*:

En efecto, lo que seduce en las postales ilustradas al mayor número de correspondientes, es principalmente que no hay que redactarlas; que no piden ingenio, ni cortesía, ni gracia, ni afecto; que la sequedad, la brevedad, la impersonalidad del estilo, las caracterizan. No hay que romperse la cabeza: la estampita es el asunto: lo escrito nada importa: y ya, si lo reemplazan los versos de Campoamor, se llega al ideal de decirlo todo por boca ajena, y con una firma y un sello de cinco céntimos, tan campantes (Pardo Bazán, 1901: 666).

Con esta cita, Pardo Bazán hace referencia a todo un conjunto de postales que incluyen impreso versos y mensajes preformados, como las Doloras de Campoamor en las series de Kâulak ya citadas (*vid. supra* [fig. 12]), o textos preimpresos en los que solo es necesario refrendar lo indicado con una sencilla firma.

No obstante, este tipo de postal «artístico-literaria» (Palenque, 2011: 24) permite impulsar y dar a conocer la obra de grandes escritores decimonónicos de forma amena y atractiva.



Fig. 14. Tarjeta postal remitida por Esperanza a Paula Florido, 19 de diciembre de 1902.
AFLG, L 30, C 12-2.

A pesar de la sencillez de este tipo de mensajes, vemos que se desarrollan variaciones que permiten ejercer levemente el control o creatividad sobre lo dicho. Este es el caso de *Las horas que hablan* [fig. 14], una postal que incluye una esfera de reloj con veinticuatro números correspondientes a unos versos cortos, a elegir para componer el mensaje. Se observa cómo hay dibujadas una serie de manecillas, que confeccionan la dedicatoria y otras borradas, tras un cambio de opinión de la remitente.

8. POSTALES EN PORCENTAJES

De la base de datos desarrollada, que permite sistematizar una variedad de datos significativa sobre la muestra de postales seleccionada, pueden extraerse otros resultados de interés.

Primeramente, mujeres y hombres del estrato sociocultural determinado escriben en similar medida, componiendo cada grupo como remitentes cerca de la mitad de las postales estudiadas [fig. 15]. Ambos géneros utilizan casi por igual este tipo documental para sus comunicaciones; si acaso las mujeres son ligeramente más prolíficas y, al mismo tiempo, reciben más tarjetas postales que los hombres, aunque, como ya se ha apuntado, no con los mismos fines comunicativos, exactamente.

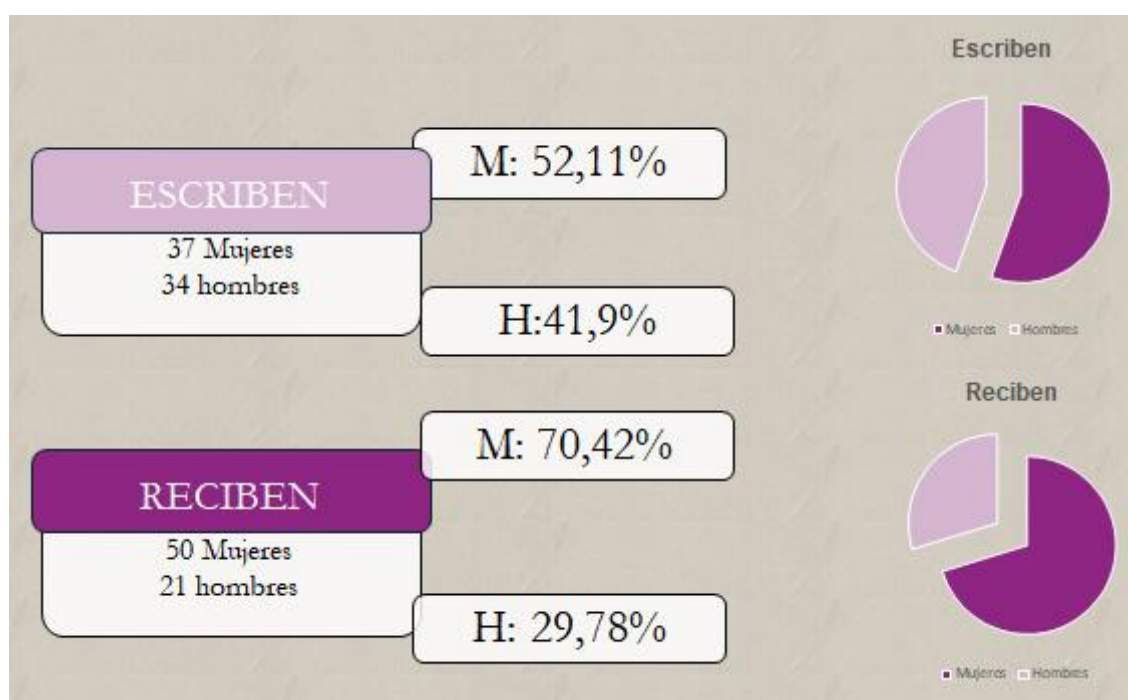


Fig. 15. Porcentaje remitentes masculinos y femeninos. Elaboración propia.

La temática iconográfica más extendida, de entre las normalizadas, es la de lugares arquitectónicos (vistas fotográficas de ciudades y monumentos), respondiendo al objetivo de transmitir a familiares y amigos el progreso de un viaje o las futuras destinaciones. También encontramos retratos de las remitentes o de figuras notables y reconocidas socialmente, reproducciones de obras de arte, reproducción de escenas cotidianas o rurales y series de las colecciones Cánovas [fig. 16].

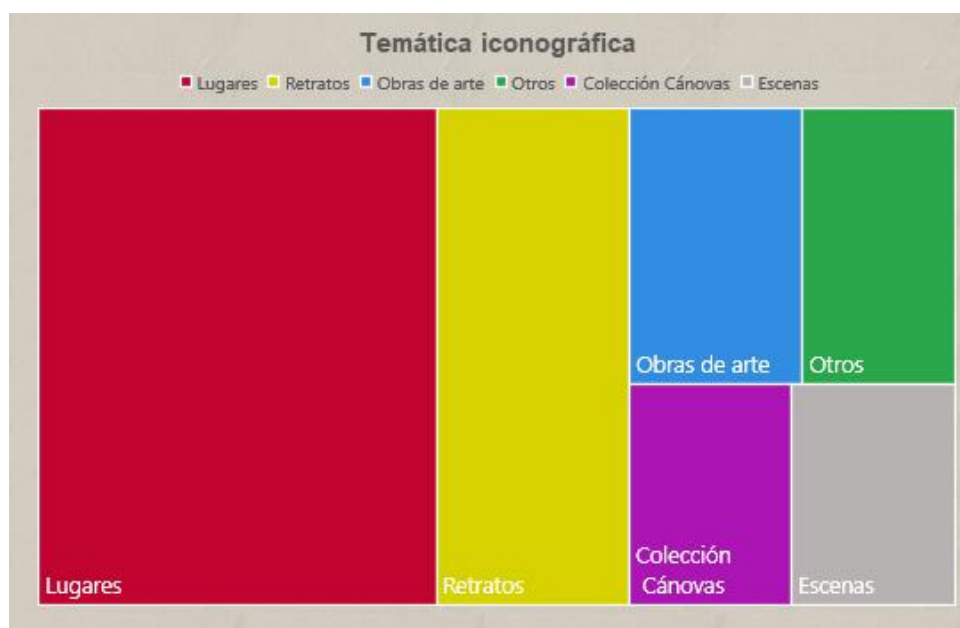


Figura 16. Temáticas iconográficas presentes en las tarjetas postales. Elaboración propia.

Se percibe que las mujeres no envían postales con reproducciones de arte escultórico o pictórico. Parece ser este un tema empleado frecuentemente para denotar actitudes pretendidamente intelectuales más o menos modestas. Estas actitudes no suelen ser del gusto de mujeres jóvenes de la alta sociedad puesto que las temáticas de este tipo no reflejan sus intenciones o el interés que pueden tener al elegir otro tipo iconográfico más sutil.



Fig. 17. Tarjeta postal remitida por Adela a Manuela Vázquez Barros, con retrato de S. A. R. la princesa Josephine de Hohenzollern, octubre de 1902. AFLG, Registro 26581-143.

En general, son las mujeres las que envían postales en cuya iconografía se incluyen retratos propios. De hecho, el único hombre que envía su retrato es el fotógrafo Kâulak, pero no parece tener otra finalidad que la de publicitarse a sí mismo y al estudio de fotografía que dirige. Además, son las mujeres las que envían más postales en cuya iconografía aparecen imágenes o dibujos de o con otras mujeres (como la princesa Josephine de Hohenzollern [fig. 17] o la Bella Otero [fig. 18]).



Fig. 18. Tarjeta postal remitida por Amalia a Manuela Vázquez Barros, con retrato de La bella Otero, 1 de mayo de 1907. AFLG, Registro 26581-164.

Finalmente, se han integrado en la base los nombres de todos los interlocutores o personas que han participado de alguna forma en los textos de las postales y que serán de utilidad para la reconstrucción y el análisis de la red epistolar de la familia.

9. ÚLTIMAS REFLEXIONES

Las tarjetas postales escritas por mujeres de la alta sociedad estudiadas se presentan como un tipo documental que muestra unas funciones claras y definidas. Por una parte, se usan a modo de salutación breve e intercambio de cortesía, como indicación del tránsito o de viaje, o señalan y establecen el seguimiento del resto de correspondencia y envíos a modo de acuses de recibo o avisos para que la destinataria permanezca alerta al correo.

Estas funciones están circunscritas al empleo de un lenguaje particular, casi siempre formulado en primera persona y con unas características de disposición formal y textual que emulan a las de la carta cerrada (incluyen fecha y fórmula de saludo, etc.). Sin embargo, el mensaje es generalmente lacónico y trivial en cuanto al tema en el caso de la postal, su despedida y firma. Los mensajes suelen transmitirse con fórmulas neutrales, naturales o positivas, atendiendo a la falta de intimidad al circular sin sobre.

Los temas tratados en los textos se clasifican en referencias a la recepción o envío de otras postales, regalos u objetos; información acerca de los planes que van a realizar, en su mayoría viajes; y, por último, el sostenimiento de una relación familiar o de amistad más o menos cordial.

Así, en general, las preocupaciones de las remitentes de estas postales se reflejan en frases que se limitan a tratar cuestiones ligeras, estéticas, de disfrute (fiestas, convites, etc.), agotamiento por viajes y similares, o reclamo por la falta o ausencia de comunicación con la emisora, emplazando a una carta cerrada y más larga cuando se intuye o presenta un asunto de mayor calado.

Por último, la postal, en gran parte de los casos analizados, es elegida por la remitente atendiendo a la ilustración que la acompaña, estableciéndose, como se ha ejemplificado, una correspondencia entre ilustración, contenido textual y gusto o interés de la emisora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOTREL, Jean-François (2013): «Escribir una postal» en Juan Antonio Yeves Andrés (ed.), *Correspondencia sin privacidad. Billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la colección Lázaro*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 75-84.
- ESCALADA-GOICOECHEA, Eduardo (2013): «Notas ilustradas sobre la circulación de la correspondencia en España hasta la aparición de la tarjeta postal» en Juan Antonio Yeves Andrés (ed.), *Correspondencia sin privacidad. Billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la colección Lázaro*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 37-46.

- FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO (2024): «José Lázaro Galdiano» en *Fundación Lázaro Galdiano* [en línea]: <https://www.flg.es/fundacion/jose-lazaro-galdiano> (consulta: 19/12/2024).
- GUEREÑA, Jean-Louis (2005): «Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX», *Berceo*, 149, 35-58.
- HURTADO LÓPEZ, Mariana (2013a): *La tarjeta postal como documento. Estudio de usuarios y propuesta de un modelo analítico. Aplicación a la colección de postales del Ateneo de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- HURTADO LÓPEZ, Mariana (2013b): «La tarjeta postal: orígenes, inicios y evolución en el siglo XIX» en Juan Antonio Yeves Andrés (ed.), *Correspondencia sin privacidad. Billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la colección Lázaro*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 47-58.
- PALENQUE, Marta (2011): «*Ephemera* o la sutil permanencia de la literatura. *El estudiante de Salamanca* en tarjetas postales», *Ínsula*, 772, 23-27.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1901): «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 1033, 666.
- PEPPINO BARALE, Ana María (2011): «Paula Florido y Toledo. Identidad relegada», *Revista Fuentes Humanísticas*, 23 (42), 7-29.
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo (2013): «Contemplando las postales en su contexto narrativo: influencias y referencias culturales» en Juan Antonio Yeves Andrés (ed.), *Correspondencia sin privacidad. Billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la colección Lázaro*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 67-74.
- YEYES ANDRÉS, Juan Antonio (ed.; 2012): *Itinerario y memoria de José Lázaro. Editor, coleccionista, bibliófilo*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- YEYES ANDRÉS, Juan Antonio (ed.; 2013): *Correspondencia sin privacidad. Billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la colección Lázaro*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Se concluyó la edición del libro
Letradas: lengua y contexto histórico-artístico en femenino,
en la ciudad de Zaragoza, el día 16 de septiembre de 2025,
173.º aniversario del nacimiento de
Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1851 – Madrid, 1921),
insigne figura de las letras españolas
y pionera defensora de los derechos de la mujer en España.

Finis coronat opus.



Este volumen recoge algunas comunicaciones y ponencias presentadas en las I Jornadas *Letradas: Lengua y contexto histórico-artístico en femenino* (Zaragoza, 2024). De carácter multidisciplinar, en ellas participaron especialistas en el ámbito de la Historia, la Historia del Arte, la Historia de la Lengua y la Información y Documentación. En esta obra aparecen diez de dichas contribuciones, en las que la figura de la mujer se erige como protagonista y eje vertebrador de los trabajos. El monográfico está dividido en dos secciones: una primera sobre el «Contexto histórico-artístico de las mujeres en la Edad Moderna», en cuyos trabajos se ilustra cómo era la sociedad de esta época en la que vivían las mujeres letradas y cómo las representaban en sus retratos algunos de los artistas más destacados; y otra segunda titulada «Lengua y expresión femenina a través de la documentación (siglos XVIII-XX)» donde constan las aportaciones de carácter filológico sobre documentación escrita por y para mujeres.



Universidad
Zaragoza

IPH Instituto de Patrimonio
y Humanidades
Universidad Zaragoza



Universidad
de Alcalá

letradas
corpus de textos
escritos por mujeres
en España (1400-1800)



POLYMATHIA
Grupo de Investigación de Referencia



Cofinanciado por
la Unión Europea



GOBIERNO
DE ESPAÑA
MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN

