

*De mujer fuerte a ciudadana*  
*Modelos heroicos femeninos a través del arte del grabado \**

Álvaro Molina  
IULCE/UNED

Desde la invención del grabado en los inicios de la Edad Moderna, las galerías de retratos de personajes ilustres habían ocupado un lugar destacado en las colecciones de estampas conservadas en bibliotecas y gabinetes de toda Europa. Como es sabido, su principal finalidad era mantener la memoria de quienes habían contribuido a la gloria y el progreso de las naciones, exaltando a través de retratos y panegíricos la emulación de sus virtudes y proponiendo así a las generaciones venideras modelos ejemplares de emulación (POMMIER 1998, pp. 192 y ss.)<sup>1</sup>. La presencia de mujeres célebres en esos repertorios estaba, por su lado, caracterizada por su invisibilidad, algo lógico si tenemos en cuenta que estas galerías no eran sino una forma más de narrar la historia, en cuyo relato sólo cabía su inclusión a modo de excepción.

El término de “mujer excepcional” fue en este sentido utilizado frecuentemente en los debates de la época moderna sobre la diferencia sexual, e identificaba a todas aquellas que –por diversas circunstancias– representaban una excepción a las normas que definían la feminidad; por esa razón, no sólo eran toleradas en su rareza, sino incluso admiradas por la forma de transgredir las

\* Investigación realizada en el marco de los proyectos CEMU2013-06 y HAR2012-32609.

<sup>1</sup> Para una aproximación general a la aparición y desarrollo de galerías de retratos grabados de hombres ilustres en Europa a lo largo de la Edad Moderna, surgidas en Italia en el siglo XVI, véase Francis HASKELL: *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid: Alianza, 1994, pp. 25-75. Sobre esta cuestión en el contexto del siglo XVIII español, Álvaro MOLINA: *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid: Cátedra, 2013, pp. 173-218.

reglas que la naturaleza reservaba a su sexo (FRAISSE 1991, p. 60). Desde el siglo XV, la mentalidad patriarcal había logrado articular de este modo una dialéctica entre norma y excepción que legitimaba la superioridad moral e intelectual del varón frente a la mujer, posición aceptada como punto de partida entre detractores y defensores de la “querrela de las mujeres”, que centró los debates intelectuales sobre la materia hasta el siglo XVIII<sup>2</sup>.

La tradición de géneros como la biografía y las galerías de retratos grabados como expresión de virtudes ejemplares hundía sus raíces, al igual que en el caso masculino, en los siglos anteriores, incluyendo diversas publicaciones en España. Mirabel, en el *Jardín de damas* (1720), daba noticia “de los libros que hay en su favor, para que los lean, y se defiendan de mordaces hombres”, entre los cuales se incluían obras como *Las mujeres ilustres*, de Giovanni Boccaccio (1494); la *Varia historia de santas e ilustres mujeres en todo género de virtudes, recopilado de varios autores*, de Juan Pérez de Moya (1583); el *Tratado en loor de las mujeres, y de la Castidad, Honestidad, Constancia, Silencio, y Justicia, con otras muchas particularidades, y varias Historias*, de Cristóbal Acosta (1592), o los *Elogios de las mujeres insignes del Viejo Testamento*, de Martín Carrillo (1627).

La definición de estos modelos ejemplares de comportamiento a través de la publicación de galerías de retratos y biografías originaba así significativas diferencias en función del género del retratado: en el caso masculino, los héroes sobresaían por encima de los demás a causa del mérito de sus hazañas, la demostración de sus virtudes ejemplares y su virilidad; en el caso femenino, por el contrario, la heroicidad no consistía en llevar al extremo las cualidades comunes al resto de las mujeres, sino en poseer en alto grado las propiamente masculinas (SHERIFF 1996, p. 2; BOLUFER PERUGA 2000, p. 192). Esta singularidad conllevaba la contradicción de proponer como modelos ejemplares de conducta a mujeres caracterizadas por su capacidad de adoptar papeles y actitudes negadas al común del sexo femenino, lo que provocó un cuidadoso tratamiento a la hora de elaborar sus biografías y

<sup>2</sup> La aparición del célebre *Libro de la ciudad de las damas*, de Christine de Pizan (1405) dio origen a este largo debate que, en el caso del siglo XVIII español, reabrió el padre Feijoo en la década de los años veinte. Sobre esta cuestión, véanse Joan KELLY: “Early Feminism and The *Querelle des Femmes*”, en *Women, history and theory. The Essays of J. Kelly*, Chicago: Chicago University Press, 1984, cap. 4; Oliva BLANCO CORUJO: *La polémica feminista en la España ilustrada*, Toledo: Almod Ediciones, 2010 y M. Milagros RIVERA GARRETAS: “La querrela de las mujeres en *La ciudad de las damas*”, en C. SEGURA (coord.): *Mujeres y espacio urbano: homenaje a Christine de Pizan en el VI Centenario de la 1ª edición de «La ciudad de las damas», 1505-2005*, Madrid: Asociación Al-Mudayna, 2005.

retratos con el fin de poder diseñar un modelo ejemplar en el que se exaltaran las virtudes propias de su sexo. De ese modo, la celebración de la excepcionalidad femenina en las armas, las letras, las ciencias o el gobierno se trazó siempre de acuerdo al modelo hegemónico que se deseaba mantener de la mujer cristiana, sensible y doméstica, y que atendía puntualmente sus obligaciones como buena madre y esposa, valores que se mantuvieron prácticamente inalterables en el proceso de cambio que trajo consigo el nacimiento de la conciencia europea durante el Siglo de las Luces<sup>3</sup>.

En el ámbito español, la difusión de modelos heroicos femeninos a través de la publicación de galerías de retratos fue prácticamente inexistente, si bien debemos reconocer que tampoco abundaron colecciones similares dedicadas a héroes masculinos<sup>4</sup>. La principal causa de todo ello se debía a la precaria situación que había caracterizado la actividad del grabado respecto a otras monarquías. Si fuera de las fronteras se trataba de una manifestación artística plenamente consolidada que gozaba además de un fructífero mercado, los primeros esfuerzos en fomentar su progreso en España no se dieron hasta el reinado de Carlos III, momento en el que la corona comenzó a invertir en la formación de buenos grabadores y el desarrollo de infraestructuras adecuadas para su práctica (CARRETE PARRONDO 1987, p. 525). Durante todo este periodo, entre los catálogos biográficos publicados de mujeres célebres en forma de libros o a través de la prensa, tan sólo dos fueron ilustrados con los retratos de sus protagonistas, aunque son suficientemente elocuentes como para analizar cómo se proyectaron los modelos ideales femeninos imaginados por los ilustrados de acuerdo al espíritu de la época.

<sup>3</sup> Para una bibliografía de textos y fuentes sobre mujeres célebres en el contexto del debate entre los sexos del siglo XVIII, véase Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ: *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002; para una revisión crítica de los cambios que tienen estos materiales en el transcurso de la centuria, Mónica BOLUFER PERUGA: “Galerías de ‘mujeres ilustres’ o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (ss. XV-XVIII)”, *Hispania* LX/1 (2000), pp. 181-224, quien también ha estudiado la problemática metodológica actual en torno al género biográfico y los estudios de historia de las mujeres, Mónica BOLUFER PERUGA: “Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres”, *Ayer*, 93/1 (2014), pp. 85-116.

<sup>4</sup> La única colección relevante destinada a este fin fue la de los *Retratos de Españoles ilustres con un epitome de sus vidas*, empresa iniciada en 1791 a instancias del conde de Floridablanca desde la Secretaría de Estado y que se prolongó durante varias décadas (Á. MOLINA: *Mujeres y hombres en la España ilustrada...*, *op. cit.*, pp. 173-218 y Álvaro MOLINA: “*Retratos de Españoles ilustres con un epitome de sus vidas*. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada”, *Archivo Español de Arte*, en prensa).

La iniciativa editorial española más temprana a la hora de insertar retratos exclusivamente femeninos en un libro de biografías fue la obra *Memorias de las reinas católicas, Historia genealógica de la Casa Real de Castilla, y de León, todos los infantes: Trajes de las reinas en estampas y nuevo aspecto de la historia de España* (1761). Escrita por el fraile agustino e historiador Enrique Flórez, la obra debió tener una amplia aceptación entre el público de la época ya que la segunda edición se publicó en vida del autor, en 1770, y la tercera en 1790, todas ellas en la imprenta de Antonio Marín<sup>5</sup>. Su autor reunió en dos volúmenes las biografías de ochenta y cinco soberanas desde la época visigoda –donde se hundían las raíces de la monarquía española– hasta la contemporánea, que celebraba la era moderna de los Borbones. De acuerdo a la “Razón de la obra” incluida en el primer tomo, el objetivo principal de Flórez era elaborar una *Genealogía de la Casa Real de Castilla, y de León*, hasta entonces enmarañada y confusa, con el fin de esclarecer noticias de desposorios, nacimientos y descendencia de los reyes. Es decir, el hecho de visibilizar y recuperar la memoria de muchas de estas reinas respondía, en primer lugar, a una utilidad de carácter instrumental:

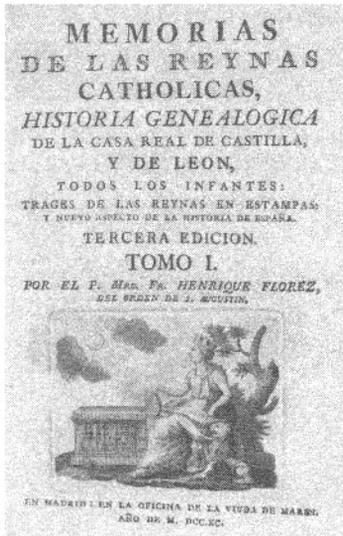


Fig. 1. Portada de la obra *Memorias de las reinas católicas*, 1761.

<sup>5</sup> La obra estaba dedicada a Isabel de Farnesio, de quien se incluyó en la primera edición un retrato en el frontispicio, pues poco antes de publicarse había fallecido María Amalia de Sajonia. Existe edición facsímil con prefacio a cargo de F. Javier Campos y Fernández de Sevilla, publicada en Valladolid en 2002.

Son tantos los sucesos historiales, que estriban sobre este fundamento; tanta la conexión de materias sobre desposorios y nacimientos de los Reyes; que a cada paso es preciso tropezar, si no se allana el campo de lo que es propio de las Reinas. La cronología de toda la Casa Real no se puede averiguar por otros medios (FLÓREZ 1761, I, s.n.).

La reivindicación de las soberanas españolas respondía, en consecuencia, al papel que la historia les había reservado como esposas y madres de reyes en su obligación de dar continuidad al linaje, base que justificaba a fin de cuentas la autoridad política de la propia monarquía (HUNT 1991, p. 1). Esta es, de hecho, la idea que se soslaya en la viñeta decorativa de la portada de la obra (Fig. 1), donde encontramos una alegoría de España sentada, acompañada del león y junto a una inscripción en la que se puede leer “La gran madre de los dioses tiene por timbre y blasón el castillo y el león”, reconociendo a través de la sucesión dinástica el carácter intemporal de la propia monarquía, encarnada en una bella figura femenina que en algunos casos llega a transmitir, como podremos comprobar, más vitalidad que muchas de las soberanas retratadas<sup>6</sup>.

Recuperar, pues, la memoria de las reinas, respondía a la imperiosa necesidad de contar –al igual que se había hecho ya en otras monarquías europeas–, con una historia genealógica fiable y útil para “escritores y lectores domésticos”, pero también permitía reivindicar, en clave patriótica, la proyección española en el exterior:

Para fuera de España es también muy notable su utilidad porque no puede mirarse con indiferencia tanto número de autores que han escrito de mujeres ilustres, sin mencionar las nuestras, siendo algunas tan esclarecidas, que sólo pueden omitirse en la clase de mujeres, por tocar más propiamente al predicamento de los héroes. Tales fueron las Berenguelas, las Marías, las Isabelas: y habiendo sido tales, ni el nombre encontrarás en algunos, porque las tenemos encerradas entre historias particulares de los reyes. Ahora brillarán por sí, verificando lo que Claudiano dijo de nuestra España, que no contenta con la fama de Varones ilustres, militaba y vencía a competencia con gloria de mujeres (FLÓREZ 1761, I, s.n.).

Para contribuir a perseguir estos fines, Flórez insertó retratos en veintiuna de las biografías, grabados en su mayor parte por Jerónimo Gil, aunque también participaron en la empresa otros grabadores como Nemesio López y Juan Minguet. Las estampas cumplían igualmente una utilidad de carácter histórico:

<sup>6</sup> BNE, Madrid, 2/12615. Portada de la 2ª edición (1770). En relación a la evolución de la alegoría de España en las últimas décadas del siglo XVIII, véase Á. MOLINA: *Mujeres y hombres en la España ilustrada...*, op. cit., pp. 142-169.

Ya que hablamos de las Reinas pareció conveniente proponer sus retratos: pues aunque las soberanas no deben ser tan conocidas por los rostros, como por las manos (esto es, por sus acciones), sería una agradable ilustración ofrecer a la vista sus retratos con que las reprodujésemos al mundo, y de algún modo se hiciesen inmortales [...] Mi fin en ilustrar la obra con retratos no mira a perpetuar las facciones corporales de las reinas, porque esto, en tan remota antigüedad, y en tiempos en que faltaba primor en los artífices, no debía lisonjearnos del logro: pues aunque fuese la persona una Venus, ¿cómo había de parecerlo, si no había un Apeles? (FLÓREZ 1761, Razón de la obra, s.n.)

La razón de limitar el número de retratos respondía, por su parte, al hecho de poder ofrecer una cantidad suficientemente representativa para conocer los trajes de cada periodo histórico, algo en lo que sí se podía garantizar cierta veracidad:

En lo que podemos tener mayor seguridad es en los trajes, porque monumentos labrados en tiempo de cada reina, no podían desdecir del modo con que andaban, por ser lo único que entonces ocurría a la vista. Con sólo esto resulta utilidad, pues sin ello, ni pintores ni escultores pueden formar retratos correspondientes al estilo antiguo, sino por mero capricho, o equivocando tiempos (FLÓREZ 1761, Razón de la obra, s.n.)

Ante la dificultad de ofrecer al público retratos fiables de las reinas, sobre todo de las más lejanas en el tiempo, Flórez destinó todos sus esfuerzos —con verdadero afán científico y arqueológico— a reproducir fielmente los trajes y adornos de las mismas<sup>7</sup>. Para ello, se sirvió de toda clase de monumentos y documentos, haciendo constar al término de cada biografía la procedencia del retrato y la descripción de su atuendo. Para el de doña Berenguela (Fig. 2)<sup>8</sup>, mujer de Alfonso VII, Flórez se había inspirado en la escultura yacente de su sepulcro en la Catedral de Santiago de Compostela

<sup>7</sup> La cuestión de la veracidad de los retratos era, de hecho, una de las preocupaciones principales de los promotores de colecciones de esta tipología, sobre todo cuando se trataba de personajes de quienes no se conservaban testimonios de su efigie. Así se ponía de manifiesto, por ejemplo, en la obra *Retratos de los Reyes de España desde Atanarico hasta nuestro Católico Monarca Don Carlos III*, que trataremos más adelante. Su autor, el grabador Manuel Rodríguez, expresaba en el prólogo: “Puede asegurarse que en cuanto ha estado de parte del Editor, ha puesto toda la posible diligencia en adquirir noticias y originales para la propiedad de los retratos; y se puede igualmente lisonjear de que en la exactitud tiene particular mérito esta colección” (Manuel RODRÍGUEZ: *Retratos de los Reyes de España desde Atanarico hasta nuestro Católico Monarca Don Carlos III*, Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra, 1782, vol. 1, s.n.).

<sup>8</sup> BNE, Madrid, IH 1075-1. “D. BERENGUELA MUJER DEL REY DON ALFONSO VII / A. 1128 / G. Gil incidit M.ti a. 1760”.

[...] figurando aquí con movimiento de viva a la que allí está difunta. Tiene en la cabeza una especie de frontero, que baja en disminución a prenderse debajo de la barba. Representase moza, como figura la estampa, pero muy bonita, de suerte que en aquella tierra, cuando quieren ponderar a la que se prende con esmero, es adagio decir que está hecha una Berenguela (FLÓREZ 1761, I, p. 290).

☛ Fig. 2. Jerónimo Gil (grab.):  
“Retrato de la reina doña Berenguela”,  
en E. FLÓREZ: *Memorias de las reinas católicas*,  
1761 [1760], vol. 1.



☛ Fig. 3. Jerónimo Gil (grab.):  
“Retrato de doña Nuña”,  
en E. FLÓREZ: *Memorias de las reinas católicas*,  
1761 [1760], vol. 1.



► Fig. 4. Jerónimo Gil (grab.):  
“Retrato de Isabel la Católica”,  
en E. FLÓREZ: *Memorias de las reinas católicas*,  
1761, vol. 2.



◄ Fig. 5. Jerónimo Gil (grab.):  
“Retrato de Juana de Castilla”,  
en E. FLÓREZ: *Memorias de las reinas católicas*,  
1761, vol. 2.

La expresividad y viveza de los personajes no era, en todo caso, habitual en la serie, sobre todo cuando los retratos procedían de otras fuentes documentales. El retrato de doña Nuña (Fig. 3), por ejemplo, casada con el rey Ordoño, estaba copiado de “un libro gótico de donaciones de la Santa Iglesia de Oviedo, como aquí la damos”<sup>9</sup>:

Está sentada con almohada en un sitial cubierto de tela, y sostenido de dos perros, que puede ser denoten la fidelidad. El traje es bien extraño. La cabeza tiene en el dibujo del libro un adorno a modo de laureola, sin líneas que llenen el espacio interior, que aquí ponemos por tenerlas otro dibujo, y porque no se imagine símbolo de santidad lo que ser cubierta de cabeza, que hoy usan las Maragatas (gentes las más tenaces de lo antiguo) que llaman *Caramiello* (FLÓREZ 1761, I, pp. 68-69).

<sup>9</sup> BNE, Madrid, IH 6527. “DOÑA NUÑA, MUJER DEL REY DON ORDOÑO I / A. 850 / Gil incidit M. te a 1760”.

Fig. 6. Jerónimo Gil (grab.):  
“Retrato de doña Froiliuba”,  
en E. FLÓREZ: *Memorias de las reinas católicas*,  
1761 [1760], vol. 1.



En este caso, el fondo neutro contribuía a dotar de mayor monumentalidad a la figura, algo habitual cuando la fuente de los retratos procedía de otros medios gráficos, como los sellos reales. En el retrato de Isabel la Católica (Fig. 4) sucede lo mismo: sentada en el trono, se viste con armiño y corona, sosteniendo con una mano el cetro y con la otra la bola del mundo; a sus pies descansa el blasón. La composición es muy similar a la de su hija doña Juana (Fig. 5), donde tan sólo se añade el trazado de unas columnas en el fondo de la estancia y los cambios en el blasón, en esta ocasión colgado sobre el muro <sup>10</sup>.

Todo parece indicar que los fondos de los retratos no se resolvían siempre de la misma manera, aunque desconocemos los motivos. En algunas ocasiones, servían para introducir elementos relativos a la vida del personaje o aludir a espacios concretos. En el retrato de doña Froiliuba (Fig. 6), por ejemplo, copiado del “más antiguo que hemos podido descubrir, perpetuado en una de las piedras referidas de la puerta de la Iglesia de S. Pedro de Villanueva” (FLÓREZ 1761, I, p. 39) <sup>11</sup>, la escena reproducía la imagen del bajorrelieve citado “en la misma conformidad que aquí la damos”:

<sup>10</sup> BNE, Madrid, IH 4499-5. “D. ISABEL LA CATÓLICA, REINA PROPIETARIA. / A. 1474 / G. Gil incidit M. ti a. 1761”; IH 4650-3. “D. JUANA, REINA PROPIETARIA, MUJER DE D. FELIPE I. / A. 1504 / G. Gil”

<sup>11</sup> BNE, Madrid, IH 3342. “LA REINA DOÑA FROILIUBA. MUJER DEL REY D. FAFILA / A. 737 / Gil delin. et. sculp. 1760”. La iglesia se encuentra en la localidad de Cangas de Onís y el retrato estaba copiado de uno de sus capiteles con escenas de la realeza.



Fig. 7. Jerónimo Gil (grab.):  
“Retrato de doña Leonor de Inglaterra”,  
en E. FLÓREZ: *Memorias de las reinas católicas*,  
1761 [1760], vol. 1.



Fig. 8. Jerónimo Gil (grab.):  
“Retrato de María la Grande”,  
en E. FLÓREZ: *Memorias de las reinas católicas*,  
1761 [1760], vol. 2.

Esta, que puesta en jarras se te presenta a la vista, ofrece al lado la causa de la pena, que la llenó de pasmo, y dejó absorta, oyendo el funesto e inopinado fracaso del marido, que saliendo a divertirse en el campo con la caza, fue despojo funesto de una fiera (FLÓREZ 1761, I, p. 35).

En el caso de Leonor de Inglaterra (Fig. 7)<sup>12</sup>, casada con Alfonso VIII de Castilla, su retrato estaba copiado “de uno de los sellos, en que se representa puntualmente como ofrece la estampa”, mientras que la “fábrica añadida es una de las vistas del Real Monasterio de las Huelgas, para que todos le vean, sin ir a Burgos” (FLÓREZ 1761, I, p. 412). En otros casos, no obstante, el autor no precisa información detallada sobre el escenario en que se representan las figuras,

<sup>12</sup> BNE, Madrid, IH 4875. “D.<sup>a</sup> LEONOR DE INGLATERRA, MUJER DE D. ALFONSO VIII / Gil incidit. M.<sup>te</sup> a. 1760 / A. 1170”.

por lo que es posible que se tratara en cierta medida de licencias que se tomara Jerónimo Gil, bien para realzar la monumentalidad de las retratadas, bien para dotarlas de mayor naturalidad. Ejemplo de lo primero es la arquitectura en perspectiva que sirve de fondo al retrato de María la Grande (Fig. 8), esposa de Sancho IV –copiado también de un sello real–, al posar junto al arranque de unas pilastras<sup>13</sup>; muestra de la naturalidad es el jardín en el que posa doña Berenguela, quien incluso parece recoger unas flores en el pliegue de su vestido, posible referencia a la riqueza de la corte toledana en la que residió y espacio apropiado al decoro femenino según los términos clásicos de la literatura laudatoria femenina<sup>14</sup>.

La uniformidad compositiva que siguieron los retratos de las primeras reinas se rompería, no obstante, con la incorporación de las efigies de las soberanas pertenecientes a las casas de Habsburgo y de Borbón, copiadas posiblemente de estampas ya existentes puesto que se mantuvieron los elementos ornamentales propios de cada uno de ellos, como sucede en el de Mariana de Austria (Fig. 9), de grabador anónimo, y en el de María Luisa Gabriela (Fig. 10), grabado por Nemesio López, en ambos casos representadas de medio cuerpo<sup>15</sup>.

Al margen de su valor histórico y documental, es fácil deducir que el diseño de los retratos no buscó despertar la imitación de nobles acciones por parte de las espectadoras y lectoras, entre otras razones porque la obra no estaba destinada a las mujeres –al menos de forma primordial– sino a los interesados por la historia. El detalle de sus valores morales y virtudes se sugería en todo caso en los sumarios biográficos, pero no se trazaban con un fin aleccionador ni con la intención de reivindicar a través de las soberanas una defensa más o menos profunda de la capacidad femenina para las labores de gobierno, primando en todo caso la excepcionalidad de las mismas en base a la providencia de su nacimiento.

Si este era el panorama en una obra dedicada de forma exclusiva a las soberanas, es lógico pensar que su invisibilidad en otros repertorios de retratos de la

<sup>13</sup> BNE, Madrid, IH 5377-1. “DOÑA MARÍA, LA GRANDE, MUJER DEL REY D. SANCHO IV. / A. 1284 / Gil incidit M. “ a 1760”.

<sup>14</sup> La idea del jardín remitía a los escenarios propios de las alabanzas al sexo femenino, un espacio de sociabilidad elegante en el que los caballeros podían recrearse en compañía de las damas admirando la belleza de sus prendas. Ejemplo de ello es la citada obra de Mirabel *El jardín de las damas*, de 1720.

<sup>15</sup> BNE, Madrid, IH 5380-15. “D. MARIANA DE AUSTRIA MUJER 2. DEL REY FELIPE IV. / A. 1649”; IH 1219-2. “D. MARIA LUISA MUJER DEL REY FELIPE V. / A. 1701 / Nemesio”.



Fig. 9. Anónimo:  
“Retrato de Mariana de Austria”,  
en E. FLÓREZ: *Memorias de las reinas católicas*,  
1761, vol. 2.



Fig. 10. Nemesio López (grab.):  
“Retrato de María Luisa Gabriela de Saboya”,  
en E. FLÓREZ: *Memorias de las reinas católicas*,  
1761, vol. 2.

realza fuera todavía más acusada. Así sucedía, por ejemplo, en la colección que promovió el grabador de láminas y sellos Manuel Rodríguez en 1782 de los *Retratos de los reyes de España desde Atanarico hasta nuestro Católico Monarca Carlos III*, acompañados igualmente de sus correspondientes biografías<sup>16</sup>. Aun siendo una iniciativa de carácter privado, el interés general de la obra, “recomendada por el ejemplo de otras naciones cultas, y por la utilidad que ofrece a la juventud”, hizo que se contara desde el principio con la colaboración de la Real Academia de la Historia,

<sup>16</sup> La obra se compuso de tres tomos publicados en 1782 (núm. I), 1788 (núm. II y primera parte del núm. III) y 1790 (segunda parte del tomo III). Los retrasos en la obtención de algunos retratos originales y en la redacción de las biografías obligó a su autor a solicitar una prórroga de diez años de los privilegios de impresión, concedidos en 1781 (Archivo Histórico Nacional, Consejos, 5546, Exp. 37).

Fig. 11. Manuel Rodríguez (dib. y grab.):  
“Retrato de doña Berenguela”,  
en *Retratos de los reyes de España*,  
1788, vol. 3/1



[...] habiendo encargado el ilustrísimo Señor Conde de Campomanes, su Director, la formación de las inscripciones o letreros que están al pie de cada retrato, y el sumario que acompaña a cada reinado a varios individuos de ella, que han desempeñado la comisión como verá el público (RODRÍGUEZ 1782, s.n.)<sup>17</sup>.

A diferencia de la obra de Flórez, que había buscado recrear escenarios y ambientes adecuados al contexto histórico de cada personaje, los *Retratos de los Reyes de España* seguían una fórmula compositiva mucho más sencilla: la parte superior de la estampa se destinaba a incluir el busto del personaje en el interior de un medallón, reservando el pie del mismo a insertar la inscripción con los datos principales de cada personaje.

La única mujer que tuvo su propio retrato fue doña Berenguela (Fig. 11)<sup>18</sup>, recordada según la leyenda inferior de la estampa por ser la “heredera de la Corona

<sup>17</sup> M. RODRÍGUEZ: *Retratos de los Reyes de España...*, *op. cit.* Los sumarios y biografías que acompañaban a cada retrato fueron encargados a Vicente García de la Huerta. De acuerdo al prólogo de la obra incluido en el primer tomo, “las inscripciones de los retratos se encomendaron a D. José Miguel de las Flores, y D. José de Guevara Vasconcelos, de quien son las que salen ahora”.

<sup>18</sup> BNE, Madrid, “LAM.ª II. T. III. / D. BERENGUELA. HEREDERA DE LA CORONA DE CASTILLA RENUNCIÓ EN SU HIJO D. FERNANDO III EN EL AÑO DE 1217 DE CHRISTO. MURIÓ EN EL DE 1246”.



Fig. 12. Manuel Rodríguez (dib. y grab.): “Retratos de doña Sancha y Fernando I”, en *Retratos de los reyes de España*, 1782, vol. 1.

de Castilla [que] renunció en su hijo D. Fernando III en el año de 1217. Murió en el de 1246”; de este modo, se resaltaba su papel como madre, al igual que en la colección de Flórez se había destacado el de esposa. El resto de soberanas que por su excepcionalidad fueron representadas en la serie debían conformarse con compartir espacio con sus esposos, como doña Sancha (Fig. 12), situándolas siempre a la sombra de ellos, ya que eran las efigies de sus maridos las que ocupaban el primer plano<sup>19</sup>. Esto sucedía incluso en figuras emblemáticas como Isabel la Católica, que compartía espacio con Fernando de Aragón, o su hija Juana, también supeditada a

<sup>19</sup> BNE, Madrid, IH 8487-1. “LAM. XXIV. / D. SANCHA CON D. FERNANDO I VIGÉSIMO SEGUNDO REY DE LEÓN Y CASTILLA, PRINCIPIÓ SU REINADO EN EL AÑO DE CRISTO 1037. MURIÓ EN EL DE 1065.”



Fig. 13. Manuel Rodríguez (dib. y grab.): “Retratos de Juana de Castilla y Felipe el Hermoso”, en *Retratos de los reyes de España*, 1788, vol. 3/1.

su marido Felipe (Fig. 13), demostrando que ni la excepcionalidad de haber sido destinadas a reinar por primera vez las Españas por derecho propio les garantizaba la proyección de una memoria al mismo nivel que los varones<sup>20</sup>.

En el periodo que media entre ambas colecciones, y con un sentido claramente apoloético de las mujeres, se publicó en 1768 *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres*, del bibliotecario real Juan Bautista Cubié, uno de los intentos más tempranos de confeccionar “un catálogo de las españolas, que más se han distinguido en Ciencias, y Armas”, galería en la que lamentablemente no

<sup>20</sup> BNE, Madrid, “LAM.ª XIV. T. III / D.ª JUANA, SEGUNDA REINA DE ESPAÑA E INDIAS, Y D. FELIPE I DE AUSTRIA; DIERON PRINCIPIO A SU REINADO EN 1504: MURIÓ EL REY EN 1506. Y LA REINA EN 1555”

parece que se planteara la inclusión de retratos. Cubié, igual que el padre Feijoo años atrás, a quien debe parte de sus argumentos e incluso expresiones, se veía en

[...] el grave empeño de defender a las mujeres, por ser tan común entre los hombres la opinión en vilipendio de aquel sexo, que apenas admite en él cosa buena, llenándole de defectos en lo moral, y en lo físico de imperfecciones (CUBIÉ 1768, prólogo, s.n.).

Para ello, en los capítulos iniciales del libro defendía la igualdad de ambos sexos en la perfección de las virtudes, el entendimiento o el ingenio; argumentando incluso la superioridad femenina en determinadas actitudes y conductas<sup>21</sup>. Cubié pretendía del mismo modo poner en cuestión las incongruencias y contradicciones de quienes las habían denigrado durante siglos:

No sé qué razón puedan tener para suponer poco juicio en las mujeres, cuando el mismo Aristóteles, que tanto las vitupera, las halla más astutas y sagaces que los hombres. Lo que también asegura Platón (CUBIÉ 1768, p. 29).

El catálogo con el que se cerraba la obra se componía de más de cincuenta referencias a españolas de distintas épocas y condiciones sociales destacadas fundamentalmente en letras y el dominio de lenguas vivas y muertas, pero también en ciencias, política o armas. Entre ellas, y a modo de apéndice, destacaban dos figuras coetáneas: Mariana Alderete, marquesa de la Rosa del Monte, residente en Madrid y “cuya rara erudición la hace acreedora a que su nombre quede rubricado en los Anales de los siglos”, y María del Rosario de Cepeda, natural de Cádiz y que con sólo doce años y medio acababa

[...] de tener un acto público en aquella ciudad, en el que peroró en griego, latín, italiano, francés, y castellano, dando exacta razón de sus respectivas gramáticas, y respondiendo a más de trescientas preguntas que se le hicieron de diferentes casos de historia (CUBIÉ 1768, pp. 136-138)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Sobre la obra de Cubié y su conexión con otros textos apologéticos de las mujeres del siglo XVIII, véase Eva M. GARCÍA MENDOZA: “¿Un precedente de la defensa de género en el siglo XVIII? Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres, de Juan Bautista Cubié”, en M. Teresa BELTRÁN (coord.): *Historia y género: imágenes y vivencias de mujeres en España y América (siglos XV-XVIII)*, Málaga: Universidad de Málaga, 2007, pp. 219-240. La obra se anunció en el *Diario noticioso* (06/09/1769, 6238), dándose a la venta “en casa de Matías Mellizo y en la fábrica de medias de la viuda del río en la Puerta del Sol”; este último establecimiento, extraño como lugar de venta de libros, da idea de cómo la obra se destinaba de forma primordial al público femenino.

<sup>22</sup> De Mariana Alderete circulaban en Madrid copias manuscritas de sus creaciones, entre ellas, el mismo autor declaraba haber leído varias poesías y dos *Idilios* que demostraban

La buena aceptación del género biográfico y la facilidad para acomodarlo por entregas al formato de la prensa hizo que los periódicos publicaran frecuentemente las vidas de diversos personajes célebres de la historia, entre ellos, mujeres (BOLUFER PERUGA 2000, p. 188). En el *Correo de Madrid, o de los ciegos*, por ejemplo, vio la luz durante 1790 una traducción al español del tratado de las *Mujeres ilustres*, de Plutarco<sup>23</sup>. En el primer número, se incluía el proemio del autor dirigido al amigo a quien se dedicaba la obra, explicando que, a diferencia de quienes pensaban que el mejor ejemplo femenino era aquél del que no se hablaba “fuera de las puertas de su casa”, su intención era “probar lo que se procuraba persuadir en ella: esto es que es una misma la virtud de los *hombres* que la de las *mujeres*” (*Correo de Madrid*, 13/03/1790, núm. 344, p. 2762). Plutarco exponía en su colección hazañas colectivas como las de las troyanas, las toscanas o las salamanquinas, e historias individuales, como las de Micca, Camma o Timoclia, añadiendo en ocasiones anécdotas al relato para amenizar la lectura.

Basado en algunos de los argumentos de Plutarco, se encuentran *Las memorias de las mujeres ilustres de España*, de Fray Alonso Álvarez (1798), aunque tan sólo se llegó a publicar el primer tomo, donde se recogía la vida de aquellas heroínas españolas de la Antigüedad de las que el autor podía tener constancia a través de la documentación histórica, señalando de este modo la intención científica del proyecto<sup>24</sup>. La obra pretendía celebrar el recuerdo de “las mujeres

---

su erudición en la lengua latina. María del Rosario de Cepeda se convertiría en una de las figuras femeninas ilustradas más reconocidas de finales de siglo, miembro de la Junta de Damas de la Real Sociedad Matritense de Amigos del País.

<sup>23</sup> “Esta obra es muy digna de que vea la luz pública en nuestro idioma, mediante no tener noticia de haberse traducido, cuyos artículos, por ser adaptados para nuestro periódico, se irán dando sucesivamente. Está traducida toda fielmente del griego por Don Juan Pons e Izquierdo” (*Correo de Madrid*, 13/03/1790, núm. 344, 2762). Sobre la distribución de los números en que apareció publicada la obra, véase Nieves IGLESIAS y Ana M. MAÑÁ: *Correo de Madrid o de los Ciegos, Madrid 1786-1791*, Madrid: Hemeroteca Municipal, 1968, p. 43 (PLUTARCO: *Mujeres ilustres*).

<sup>24</sup> El autor llegaba incluso a cuestionar las fuentes utilizadas por otros renombrados eruditos como Luis Vives, de cuyas noticias no siempre podía dar constancia: “La verdad es el alma de la historia. Las heroínas supuestas no sirven si no para oscurecerla. Únicamente hablaré en los cuatro primeros capítulos, de las cuatro referidas [Eritrea, Iliberia, Rome y la hermana de Licinio Caco], más para contradecir que para defender su existencia” (Fr. Alonso ÁLVAREZ: *Memorias de las mujeres ilustres de España*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1798, p. 18).

ilustres que ennoblecieron, e hicieron de mil modos feliz a España en sus días”, empresa que hasta entonces nadie había querido tomar a su cargo (ÁLVAREZ 1798, p. viii). Entre los fines de la publicación, se encontraba, naturalmente, la utilidad de la educación de las propias mujeres, convertidas al igual que en la obra de Cubié en lo que hoy denominaríamos su público objetivo:

Una obra semejante no puede menos de ser utilísima en España. Las damas sabrán hacer el aprecio de sí mismas, y hallarán en ella nuevos estímulos para aspirar a la heroicidad de sus mayores. Siendo éstas instruidas, la ignorancia cederá el lugar a la sabiduría (ÁLVAREZ 1798, I, p. xxii).

En cualquier caso, la obra que mejor supo combinar la doble visión de la mujer como heroína excepcional y ejemplo de virtudes femeninas fue, sin lugar a dudas, la *Galería de mujeres fuertes*, del jesuita francés Pierre Le Moyne (1794), que al igual que las *Memorias de las reinas católicas* de Flórez, introdujo estampas con los retratos de sus protagonistas.

El término de “mujer fuerte” denotaba, del mismo modo que la “mujer excepcional”, la superación de los límites de la naturaleza femenina, al estar dotada de cualidades supuestamente viriles. No obstante, al conciliar el recuerdo de esas mujeres fuertes con las virtudes cristianas que se pretendían inculcar, la expresión se debía entender más bien como un sinónimo de la fortaleza de ánimo (BOLUFER PERUGA 2000, p. 207):

Esta fuerza armada y robusta es sólo subalterna de otra fuerza general que asiste a todas las virtudes; que de todas las grandes acciones es la que sostiene las buenas obras, y que dirige a todos los héroes en paz y guerra [...] Esta fuerza conviene a las templadas y castas, a las fieles y constantes, a las modestas, contenidas y devotas; y acaso conviene más a ciertos presumidos y altaneros que se juzgan sostener los Estados, y que creen que sus brazos son las columnas de los imperios (LE MOYNE 1794, I, p. xxiv)<sup>25</sup>.

No hay que olvidar que la idea de mujer fuerte estaba firmemente asentada en el imaginario colectivo patriarcal a través del elogio que de esta figura se hacía en el libro de los *Proverbios* del rey Salomón. Citado habitualmente en la literatura moral como modelo ejemplar de comportamiento, sus contenidos se

<sup>25</sup> La fortaleza de ánimo también era necesaria “no sólo para llevar de buena gana las cargas del matrimonio, que por bien doradas que estén siempre lastiman; sino también para sufrir el yugo, que jamás está tan bien labrado que no incomode [...] En una palabra: no hay virtud cristiana ni moral a quien no sea necesaria esta fuerza” (Pedro LE MOYNE: *Galería de mujeres fuertes*, 4 vols., Madrid: Oficina de Benito Cano, 1794, p. xxv).

amoldaron fácilmente al discurso ilustrado sobre la mujer que genera la nueva conciencia europea, manteniendo vigente su planteamiento en todo género de obras literarias, desde la poesía hasta la novela pasando por la prensa. Por ejemplo, el mismo año que salía a la luz la *Galería de mujeres fuertes*, el *Diario de Madrid* publicaba el artículo “Pintura de una perfecta casada”, exponiendo las palabras que Bersabé, madre de Salomón, dedicó a su hijo con motivo de la esposa que debía buscar:

Hijo mío, le dice, ¿quién hallará una mujer fuerte? ¡Ah! ¡Si fueras tan feliz que hubieses una esposa de corazón honesto y virtuoso! Una mujer de valor es más preciosa que aquello que se trae más raro de las extremidades del mundo. Una mujer sabia, aplicada a los quehaceres de su casa, es la alegría de su marido: ella le hará pasar en paz todos los años de su vida: el corazón de su esposo pone en ella toda su confianza, y su casa siempre estará abundante. Ella busca la lana y el lino, y lo trabaja con diligentes manos: levántase al nacer la aurora, o antes que rompa el día, reparte su ración a los domésticos, y les señala sus ocupaciones: ella saca del trabajo de sus manos para ajustar un campo, y plantar una viña: endurece su cuerpo y fortifica su brazo con la fatiga: pone la mano a las cosas más fuertes, y luego que las ha dejado, sus dedos vuelven a tomar el uso (*Diario de Madrid*, 18/09/1794, núm. 261, pp. 1063-1064)<sup>26</sup>.

La mujer fuerte descrita por Bersabé resume, en consecuencia, el compendio de virtudes ejemplares que acompañaba a toda mujer ilustre, y que a diferencia de las gestas heroicas y extraordinarias, sí podían ser imitadas por parte de las lectoras, de manera que “éstas vieran por la obra lo que han sido sus antecesoras, lo que son ahora las presentes, y lo que pueden ser en lo venidero” (LE MOYNE 1794, I, p. viii).

Este carácter intemporal justificaba la plena vigencia de la obra de Pierre Le Moyne en la mentalidad de finales del siglo XVIII, pues no debemos olvidar que el texto original había aparecido en Francia casi ciento cincuenta años antes, en

<sup>26</sup> Las virtudes de la mujer fuerte, lógicamente, se componían de muchas más prendas, por ello Bersabé proseguía con su retrato: “ella abre su mano al indigente, y la extiende para socorrer al pobre: no teme en su casa el frío, ni la nieve, porque sus domésticos tienen dobles vestidos: hace para sí muebles de tapicería, y se cubre de púrpura y lino: ella está revestida de fuerzas y de belleza: no profiere sino palabras sabias, y su lengua es conducida por la ley de la dulzura: ella vela incesantemente sobre todo lo que sucede en su casa, y nunca come el pan en la ociosidad: sus hijos publican su felicidad, y su esposo no cesa de alabarla: ella desprecia la vana hermosura del mundo, y su gracia encantadora, y sabe que sólo es digna de elogio la que teme al Señor” (*Diario de Madrid*, 18/09/1794, núm. 261, p. 1064).



Fig. 14. Pietro da Cartona (dib.) y Charles Audran (grab.):  
“Retrato alegórico de Ana de Austria”,  
en P. LE MOYNE: *Gallerie des femmes fortes*, 1647, frontispicio.

el año 1647<sup>27</sup>. Le Moyne publicó su obra durante el periodo de la regencia de Ana de Austria en la minoría de edad de Luis XIV, dedicando de forma oportuna el libro a la reina, quien abría la galería con un retrato alegórico en el frontispicio dibujado por Pietro da Cortona y grabado por Charles Audran (Fig. 14)<sup>28</sup>. La figura de la reina aparece representada en forma de estatua sobre un pedestal en el templo de las virtudes, vestida con los atributos reales y con un ángel que le hace entrega de una corona de laurel y una hoja de palma; en uno de los lados de la estructura inferior figura el título de la obra y su autor, mientras que en el otro la Historia hace inscribir su nombre reconociéndola como “regente de Francia” y “madre del pueblo”. Se trata de un retrato panegírico en el que Ana de Austria encarna las virtudes de las mujeres fuertes recogidas en la galería a lo largo de los tiempos, que adaptadas al momento actual, guiaban los principios del buen gobierno y la glorificación de la monarquía francesa (CONROY 2011, p. 12).

Por la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional sobre el expediente de la licencia de impresión y los anuncios publicados en la prensa del periodo, sabemos que Julián Pombo y Robledo se ocupó de traducirla hacia 1793, ya que a finales de ese año solicitaba la licencia de impresión<sup>29</sup>. Nada más obtenerla, en el verano de 1794, su autor publicó un aviso en la *Gaceta de Madrid* y el *Diario de Madrid* anunciando la apertura de la suscripción y el contenido de la obra:

<sup>27</sup> Prueba del éxito de la obra fue la aparición de nuevas ediciones durante los siguientes años, traduciéndose al inglés en 1652, y al italiano en 1701. La primera traducción al español, realizada por Fernando Bravo de Bedoya, se publicó en la imprenta de José Contreras en la ciudad de Lima en 1702, aunque no existe constancia de que llegaran a España ejemplares de esta edición.

<sup>28</sup> BNE, Madrid, ER 4209, Portada.

<sup>29</sup> El informe conservado del censor en el expediente de licencia de impresión de la obra permite comprobar que se propusieron algunos cambios adaptados por el traductor, aunque lamentablemente no están especificados. Tampoco se hacía alusión a las estampas que adornaban la obra: “Devuelvo la traducción, y original francés de la obra intitulada ‘Galería de las Mugerres fuertes’ que en orden de los S.<sup>mos</sup> del Consejo se me remitió para su revisión, haciendo a Vds. Presente que practicada esta diligencia por Persona de suma confianza, se advirtieron algunos defectos, los cuales de buena fe se han subsanado, y enmendado por el traductor; en cuya virtud, y mediante al que en las formas que ya se halla no contiene esta obra cosa alguna contra Nra. Santa y Fe, y buenas costumbres, luego puede permitirse su impresión [...] Mad. y Junio 22. 1794”. La licencia se concedió el 1 de julio del mismo año (Archivo Histórico Nacional, Consejos, 5559, exp. 60).

Se abre suscripción a la obra *Galería de las mujeres fuertes*, traducida al castellano. La novedad con que está escrita esta obra merece que se la mire como original. Es muy propia para instruir a las mujeres, y de no poca utilidad para los hombres. La singularidad de las materias que abraza, y la gracia con que las desempeña, son dignas de atención [...] Se compone la obra de cuatro tomos en 8º, y va adornada con 20 láminas finas grabadas por uno de los mejores profesores de esta Corte, demostrándose algunas pruebas de ellas en las Librerías en que se suscribe. El precio de cada tomo en papel será de 10 rs. y en buena pasta 13, dándose dos en todo el mes próximo de septiembre, (hasta entonces estará abierta la suscripción) y los dos restantes en todo Octubre, entregándose el importe de los dos primeros al tiempo de suscribir, y lo mismo para la siguiente entrega, en la Librería de Manuel Roquel, calle de los Preciados, al lado del Dentista; en Sevilla en la de Caro, en Zaragoza en la de Monge, y en Cádiz en la de Pajares (*Gaceta de Madrid*, 15/07/1794, núm. 56, p. 843).

Aunque todo parecía indicar que su venta estaba ya planificada, la aparición de los cuatro volúmenes se pospuso hasta el mes de enero, cuando el editor volvía a insertar un anuncio en la prensa explicando el motivo del retraso:

Los suscriptores a la obra *Galería de mujeres fuertes* acudirán a recoger los dos primeros tomos, como también los dos restantes que completan la obra. Aunque el Editor ofreció la primera entrega para finales de septiembre, no pudo verificarlo como deseaba, porque habiéndola dedicado a la Excm. Sra. Duquesa de Osuna pareció conveniente llevase su retrato, “en el cual se han esmerado D. Francisco de Goya y D. Fernando Selma” (*Diario de Madrid*, 07/01/1795, núm. 7, p. 26).

Desconocemos las razones que llevaron a insertar el retrato de la duquesa de Osuna en el frontispicio de la obra una vez preparada la edición, pero sin lugar a dudas era un reclamo de buen gusto para su compra, tanto por su relevancia pública como por la calidad de los autores de la estampa (Fig. 15)<sup>30</sup>. A similitud de

<sup>30</sup> BNE, Madrid, IH 298-1-1. “D.<sup>a</sup> Maria Josefa Pimentel, Condesa Duquesa de / Benavente. Duquesa de Bejar, Gandia y Arcos, casada / con D.<sup>n</sup> Pedro de Alcantara Giron, Duque de Osuna.” / “Fran.<sup>o</sup> Goya lo dibuxó; Año 1794 Fern.<sup>o</sup> Selma lo grabó”. Los anuncios publicados durante los años siguientes años siguieron citando este retrato como reclamo para su venta: “Galería de mujeres fuertes, traducida del francés: cuatro tomos en 8º, que comprenden 20 heroínas, con sus retratos sacados de la Galería Real de París, y en la portada el de la Excm. Sra. Condesa-Duquesa de Benavente, dibujado y grabado por D. Francisco de Goya y D. Fernando Selma” (*Gaceta de Madrid*, 24/05/1796, núm. 42, p. 444). En 1801 se vuelve a anunciar la obra, haciendo hincapié en las estampas que la ilustran y en reivindicar la capacidad femenina: “La historia, la poesía y los retratos de las heroínas, grabados por uno de los mejores profesores de esta corte, ilustran la obra, la cual demuestra



Fig. 15. Francisco de Goya (dib.) y Fernando Selma (grab.):  
“Retrato de María Josefa Pimentel, duquesa de Osuna”,  
en P. LE MOYNE: *Galería de mujeres fuertes*, 1794, frontispicio.

Ana de Austria en la edición original, la presencia de la duquesa de Osuna servía como proyección de un modelo de conducta ejemplar para las lectoras españolas coetáneas, lo que respondía además al deseo de Le Moyne, quien —en caso de que el libro se reeditara— había pedido “que se pusiera al frente de la obra una heroína que llenase su nombre, la diese autoridad, y estuviese adornada de virtud, discreción, fortaleza y espíritu”. A este deseo se sumaba la apostilla del traductor:

Poco he tenido que hacer en buscarla para la presente traducción, cuando el público reconoce, y admira en la persona de V. E. todas estas prendas, por más que su modestia se empeñe en ocultarlas: y habiendo tenido el honor de que V. E. se haya servido admitir este corto obsequio, nada falta a la felicidad de esta edición: pues llevando al frente el retrato y respetable nombre de V. E. queda mucho más apreciable (LE MOYNE 1794, I, pp. iii-vi).

---

que las mujeres son capaces para el gobierno y aun para el mando de un ejército [...]” (*Gaceta de Madrid*, 09/01/1801, núm. 3, p. 36). De modo similar se anunció también unos días más tarde en el *Diario de Madrid* (21/01/1801, núm. 21, p. 81).

El busto de la duquesa de Osuna se presenta sobre un fondo neutro, en un sencillo óvalo sin marco, con la banda de dama noble de la Real Orden de la Reina cruzándole el pecho en alusión a los servicios realizados por el bien de la patria como Grande de España (SCHULZ 2003, p. 279). La elección del atuendo no es, sin embargo, circunstancial, sino la clave del retrato. La duquesa viste según la moda francesa revolucionaria en una clara alusión tanto a la compasión que muchas nobles españolas manifestaron hacia las consecuencias de la etapa del Terror, como al papel desempeñado durante ese periodo por algunas mujeres en los cambios políticos y sociales (GAY LIVE y APPLEWHITE 1992, p. 81), cuya imagen pronto se asoció a elementos del adorno personal, como en este caso, el cabello recogido por cintas o pañuelos a modo de lazos; es decir, se venía a visualizar de esta manera la imagen moderna de la mujer revolucionaria y pensadora ilustrada (SYMMONS 2002, p. 59)<sup>31</sup>. Este modelo de mujer fuerte vinculado a hechos de absoluta actualidad, servía, en conclusión, como un útil reclamo destinado a “todas las virtuosas, de cualquier manera que se llamen”, que quisieran “entrar y tener su asiento entre las Mujeres Fuertes”, siempre y cuando fueran “prudentes, castas, pacientes, fieles, animosas, piadosas y constantes” (LE MOYNE 1794, I, p. xxv).

Ordenadas en cuatro secciones –judías, romanas, bárbaras y cristianas–, la obra reunía las biografías de veinte mujeres acompañadas de su retrato. Todas ellas seguían una estructura común de elementos destinados a la instrucción moral de las destinatarias (PASCAL 2012, p. 9): la primera parte, precedida del retrato, se destinaba a describir la individualidad del personaje, seguida de un soneto y la explicación del elogio de sus acciones; la segunda, introducía de forma sistemática una reflexión y cuestión morales, lo que servía para plantear preceptos de comportamiento adaptados a las circunstancias coetáneas de las lectoras. Mediante este sistema, las acciones heroicas debían tan sólo servir como estímulo para imitar determinadas conductas (BOLUFER PERUGA 2000, pp. 206-208):

Yo establezco axiomas prácticos, y saco consecuencias de servicio: encargo a las mujeres el cumplimiento de sus deberes y de sus obligaciones, y las hago

<sup>31</sup> Sobre su impacto de la Revolución Francesa en la obra de Goya, véase Nigel GLENDINNING: “The French Revolution in Spain and the Art of Goya”, en H. T. MANSON y W. DOYLE (eds.): *The Impact of the French Revolution on European Consciousness*, Gloucester: Sutton, 1989, pp. 117-132; sobre la asimilación de las modas francesas revolucionarias en España y su carácter simbólico, Sarah SYMMONS: “La mujer vestida de blanco: el primer retrato de la duquesa de Alba”, en *Goya*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 49-62.

tomar en granos y gota a gota el puro espíritu de la filosofía cristiana (LE MOYNE 1794, I, pp. xxvii-xxviii).

Así sucede, por ejemplo, en la vida de Judith, célebre por decapitar al temible Holofermes para defender la ciudad de Betulia de los ejércitos asirios y salvar, “asistida del Señor”, el pueblo de Israel. Su biografía destacaba la valentía de Judith al decidir adentrarse sola en el campamento enemigo, con la finalidad de liberar a su pueblo:

Ella no ha mandado marchar delante legiones ni elefantes armados: no ha ido acompañada de gigantes ni de máquinas: no tiene a su lado más que la belleza y las gracias; pero ésta es una belleza valiente y victoriosa, y estas gracias son magnánimas y conquistadoras (LE MOYNE 1794, I, p. 108).

El acto de Judith, posiblemente “el más brillante y más mirado”, no era, sin embargo, “el más heroico y de más trabajo: pues menos le costó deshacer a Holofermes cercado de un ejército, que al placer y a la dulzura, al deseo y al temor, a la propia belleza y a su juventud”. El verdadero motivo de elogio residía en haber vencido “al dolor con resignación” tras la muerte de su esposo, así como superar “la ociosidad, las delicias y los afectos que son los más peligrosos enemigos de las viudas jóvenes”:

Con estos combates domésticos y particulares, ella se adiestró y preparó para hacer sola y en una noche esta famosa conquista, en la que la fortuna de los asirios quedó abatida al golpe que recibió de la mano de una mujer victoriosa, cortando la cabeza a Holofermes (LE MOYNE 1794, I, p. 117).

De esta manera, la reflexión moral que debía colegirse del ejemplo de Judith se enlazaba directamente con los vicios y males que, según la moral cristiana, debía evitar una dama:

No siempre tienen las mujeres Holofermes que vencer; pero sí tienen todos los días que combatir con el lujo, con la vanidad, con los placeres, y todas las pasiones agradables y enfadosas. La memoria de esta mujer heroica las puede enseñar todos los ardides y ejercicios de esta guerra, que aunque se hace a la sombra y sin efusión de sangre, no por esto deja de ser laboriosa, y de ejecutarse con espíritu y firmeza de corazón (LE MOYNE 1794, I, pp. 119-120).

Si observamos la estampa con su retrato (Fig. 16)<sup>32</sup>, grabado como el resto por Mariano Brandi, es fácil reconocer la iconografía de Judith sujetando la cabeza de

<sup>32</sup> BNE, Madrid, ER 4850. “JUDITH. Asistida del Señor derrota a los Asirios cortando la cabeza de Holofermes. Lib. Judith cap. XIII / MB [Mariano Brandi]”.



JUDITH, Asistida del Señor derrota  
à los Asyrios cortando la cabeza à  
Holofernes, Lib. Judith cap. xxi.

► Fig. 16. Mariano Brandi (grab.):  
“Judith con la cabeza de Holofernes”,  
en P. LE MOYNE:  
Galería de mujeres fuertes, 1794.



► Fig. 17. Claude Vignon (dib.),  
Gilles Rousselet y  
Abraham Bosse (grabs.):  
“Judith con la cabeza de Holofernes”,  
en P. LE MOYNE:  
Gallerie des femmes fortes, 1647.

Holofermes con una mano, explicación que se completa en el texto de la leyenda inferior que resume su gesta: “Judith. Asistida del Señor derrota a los asirios cortando la cabeza a Holofermes”. La imagen, sin embargo, no representaba el momento crucial de su hazaña, sino el significado que conlleva llevarse la cabeza como símbolo de su victoria y la liberación de su pueblo. Desde un punto de vista compositivo, el personaje sigue los mismos patrones que el resto de las retratadas: todas las heroínas se caracterizan por su enorme monumentalidad, así como por el carácter heroico que transmite la quietud de sus poses en primer plano. Su posición, en una línea de horizonte baja, hace que miren desafiantes y orgullosas al espectador (BOLUFER PERUGA 2000, p. 182), acompañándose de los atributos que las identifican. La virilización de sus cuerpos es, por último, expresión de su excepcionalidad, lo que deja de lado la proyección de aquellas otras virtudes que el texto pretendía en realidad resaltar.

Este último aspecto se hace más evidente al leer el relato de Le Moyne, que va guiando al lector por la descripción de una imagen inexistente en la edición española, pero que cobra todo su sentido si observamos la estampa original francesa (Fig. 17)<sup>33</sup>, donde se introducen en el fondo diversas escenas ilustrando fielmente los pasajes del texto. En el caso de Judith, se muestra a la derecha el momento en que la heroína se dispone a matar a Holofermes mientras éste duerme en su tienda del campamento militar:

En tanto que ella mide la grandeza de esta empresa; y en tanto que sus lágrimas piden a Dios un valor y unas fuerzas iguales, los Ángeles que la han conducido están de guardia a su lado y a la puerta de la tienda. Aquél la ilumina con una antorcha, y al mismo tiempo bajando la pica que tenía Holofermes en la mano, parece que se asegura de que el Señor la ayudará si la mano le falta. ¿Pero no observáis la acción de aquellos que se divierten con un casco y una coraza? Misterio hay en aquella acción: pues sólo se divierten y se entretienen con la firmeza y con la instrucción de Judith [...] Los que veis a la puerta de la tienda, están allí para desvanecer el miedo y los espectros de aquella doncella que Judith ha puesto por guarda, y están también para rechazar a los genios enemigos del pueblo de Dios, que podrían venir a socorrer a Holofermes (LE MOYNE 1794, I, pp. 113-114)<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> BNE, Madrid, ER 4209. “Vignon invent. / Mariette excudit”. El pie de la estampa resume, por su parte, la escena: “Judith assistée des Anges tutélaires du Peuple de Dieu, deffait toute l’Assirye para la deffaitte d’Holoforme; et par la delivrance de Bethulie conserve toute la Indée”.

<sup>34</sup> En el caso de Judith, no es anecdótico que no se represente el momento de cortar la cabeza de su enemigo, sino aquel en el que reza a Dios pidiéndole la entereza necesaria para

El hecho de prescindir en la versión española de las escenas de fondo hizo que se perdiera toda la efectividad que Le Moyne buscaba en las estampas de la obra al dirigir la mirada del espectador y codificar la correcta interpretación de las imágenes (CONROY 2011, p. 2), impidiendo del mismo modo visualizar la dualidad a la que aludían las biografías al diferenciar los actos verdaderamente heroicos (basados en las virtudes reales que se intentaban transmitir) de los excepcionales (procedentes de las gestas puntuales que habían dado fama a cada personaje). Prueba de la importancia que cobraba el componente visual en el conjunto de la obra es el esmero con el que se cuidó su proceso de elaboración, en el que participó el artista Claude Vignon como dibujante de los retratos, y los grabadores Gilles Rousselet, encargado de grabar al buril o punta seca las figuras principales, y Abraham Bosse, responsable de grabar al aguafuerte las escenas secundarias.

El proceso de ejecución de las estampas se puede advertir, de hecho, en los dibujos preparatorios que se destinaban a proporcionar a los grabadores la información necesaria para abrir las láminas. Al estar prevista la doble técnica del buril y el aguafuerte, Vignon utilizó dos útiles diferentes, como se puede comprobar en uno de los pocos dibujos preparatorios conservados de la serie, correspondiente a la Judith Francesa (Fig. 18)<sup>35</sup>. Así, el artista ha dibujado la figura principal en primer plano con sanguina roja —que sería grabada con buril—, reservando el uso del lápiz negro para delinear las figuras recogidas en la escena del fondo, dotada de un enorme dinamismo gracias a los trazos rápidos y levemente insinuados del dibujante, que podían ser trasladados del mismo modo al cobre con la técnica del aguafuerte.

La calidad del trabajo conjunto de ambos grabadores es evidente en todas las estampas de la edición francesa (Fig. 19)<sup>36</sup>, haciendo que la técnica contribuyera a diferenciar, con gran elegancia y belleza, la doble imagen que Le Moyne

---

llevar a cabo su acción. La escena de la decapitación era, de hecho, la que se representaba más frecuentemente en la iconografía de este personaje. En su defecto, la acción posterior solía representar a Judith sosteniendo la cabeza de Holofermes y mostrando la espada, que en el caso de la estampa, ni siquiera sostiene entre sus manos; sobre la evolución iconográfica de Judith, véase Erika BORNAY: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 41-68.

<sup>35</sup> British Museum, Londres, 1983,0625.2.

<sup>36</sup> BNE, Madrid, ER 4209. “Une Dame chrestienne et Françoise combat insques à la mort pour sa chasteté : et par une victoire pareille a celle de Judith, égale la France à la Indée / Vignon invents / Gregor. Turon lib. 9 cap 27 / Mariette excud. cum privil.”

Fig. 18. Claude Vignon:  
“Dibujo para grabar  
del retrato de la Judith francesa”,  
ca. 1647.



quería visualizar de cada personaje. Desconocemos las razones que llevaron al editor español de la obra a simplificar la información de las estampas, o si fue a causa del nivel de conocimientos de su grabador, Mariano Brandi<sup>37</sup>. Muy posiblemente influyera el problema ya citado sobre el escaso progreso de la técnica en torno al grabado en la monarquía española, más teniendo en cuenta que se trataba de una empresa privada sin el apoyo directo de la corona o la participación de otras instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o la Real Calcografía, una situación que en cualquier caso no se dio en las traducciones de otros países, cuyas estampas sí vinieron acompañadas de las escenas secundarias, incluida la temprana traducción al español publicada en Lima a comienzos de siglo.

La misma problemática nos encontramos en el resto de “mujeres fuertes” reunidas en la galería, como Debora, la única mujer considerada entre los cinco

<sup>37</sup> Si bien es cierto que Mariano Brandi había participado ya en esos años en otros proyectos de obras ilustradas, algunos en la misma oficina de Benito Cano, a comienzos de la década de los noventa se hallaba como grabador en formación de segunda clase en la Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo el aprendizaje de Manuel Salvador Carmona [Juan CARRETE PARRONDO: “El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada”, en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. *Summa Artis. Historia General del Arte XXI*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, p. 533].



Fig. 19. Claude Vignon (dib.), Gilles Rousselet y Abraham Bosse (grab.):  
“La Judith francesa”, en P. LE MOYNE: *Gallerie des femmes fortes*, 1647.



Fig. 20. Claude Vignon (dib.), Gilles Rousselet y Abraham Bosse (grab.):  
“Debora”, en P. LE MOYNE: *Gallerie des femmes fortes*, 1647.

jueces más célebres de Israel, así como profetisa y sabia (BORNAY 1998, p. 27). La estampa francesa muestra dos facetas diferenciadas del personaje (Fig. 20)<sup>38</sup>. Al fondo a la izquierda se describe el escenario donde la regente de los hebreos mantenía sus audiencias “debajo de una palma de su nombre, que la hacía como tribunal de triunfo, y coronaba sus sentencias como sus victorias” (LE MOYNE 1794, I, p. 33); se visualiza aquí a la gobernante adornada de las prendas políticas que debían caracterizar al buen soberano. En el retrato del primer plano, en cambio, se realza el modelo de la guerrera:

Pero ya viene Debora armada y preparada para el combate. Su brazo levantado manifiesta la impaciencia de su celo, y ya se deja ver su corazón con todo fuego en sus ojos y en su semblante. Con todo eso no se ha alterado su gracia: su animosidad es muy decente y modesta, y de esta tierna fiereza que es como una flor de su cólera, y una tintura de celo añadida a sus agradados naturales, se hace una tercera cualidad, y una mezcla de fuerza y de dulzura, que hará un doble efecto en los enemigos, y les imprimirá al mismo tiempo el terror y la reverencia (LE MOYNE 1794, I, p. 31).

En la versión española (Fig. 21), la representación aislada de Debora tan sólo denota el valor bélico y, al prescindir de la escena secundaria manteniendo la línea de horizonte baja, se realza su corporeidad<sup>39</sup>. De esta manera, se enfatiza la idea de una mujer varonil, acreedora de la admiración que suscitan las acciones meritorias masculinas pero que, al mismo tiempo, aparenta olvidar las cualidades innatas femeninas (BOLUFER PERUGA 2000, p. 211).

El catálogo de virtudes de la *Galería de mujeres fuertes* abarcó los principales asuntos de discusión en el debate sobre la igualdad de los sexos de la época. Cada biografía servía para cuestionar la capacidad femenina y enseñar la verdadera fortaleza que debían poseer las damas. Si Debora demostraba las aptitudes de la mujer para gobernar, el ejemplo de Salomona servía para comprender que la religión era la virtud principal que adornaba la mujer fuerte. Pantea y Camma

<sup>38</sup> BNE, Madrid, ER 4209. “DEBORE. Profetisse et Gouvernante des Hebreux, harangue devant les Notables du Peuple, et les prepare à la liberté et à la guerre contre les Cananeans. Lib. Iudicum cap. 4. / Vignon invent. Aegid. Rousselet et Abesse Sculpsent. Mariette exculit. Cum privilegio Regis et Regine Regentis».

<sup>39</sup> BNE, Madrid, ER 4850. “DEBORA. Profetisa y Gobernadora de los Hebreos, arenga delante de los Nobles del Pueblo, contra los Cananeos. Lib. Jud. Cap. IV / MB [Mariano Brandi]”. El pie de la leyenda omite en la traducción al español, la frase “y les prepara para la libertad y para la guerra”, posiblemente como consecuencia de las recomendaciones dadas por el censor en el informe arriba citado elaborado con motivo de aprobar la licencia de impresión.

Fig. 21. Mariano Brandi (grab.): "Debora",  
en P. LE MOYNE: *Galería de mujeres fuertes*, 1794.



*DEBORA Profetisa y Gobernadora de los  
Ebreos, batallas delante de los Nobles de  
Suabla, contra los Cananeos, tab. 3. del. 1.º. 1794.*

visualizaban, por su lado, el orden que la mujer debía guardar en el matrimonio y la fidelidad femenina, mientras que Artemisa era ejemplo de los deberes de la mujer viuda y el modo de llevar su luto.

Sus hazañas en la esfera pública masculina remitían, en consecuencia, a un comportamiento ejemplar en la vida privada, ambivalencia que también se proyectará en la imagen de la mujer ilustrada y su incipiente participación como ciudadana en el contexto alumbrado por la nueva conciencia europea.

BIBLIOGRAFÍA

- Fr. Alonso ÁLVAREZ 1798: *Memorias de las mujeres ilustres de España*, Madrid: Imprenta de Sancha.
- Oliva BLANCO CORUJO 2010: *La polémica feminista en la España ilustrada*, Toledo: Almud Ediciones.
- Mónica BOLUFER PERUGA 2000: “Galerías de ‘mujeres ilustres’ o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (ss. XV-XVIII)”, *Hispania* LX/1 (2000), pp. 181-224.
- Mónica BOLUFER PERUGA 2014: “Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres”, *Ayer*, 93/1 (2014), pp. 85-116.
- Erika BORNAY 1998: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Madrid: Cátedra.
- Juan CARRETE PARRONDO 1987: “El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada”, en *El grabado en España (siglos XV-XVIII). Summa Artis. Historia General del Arte* XXI, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 393-644.
- Derval CONROY 2011: “Description or prescription? Verbal painting in Pierre Le Moyné’s *Gallerie des femmes fortes* (1647)”, *French Forum* 36/2-3, pp. 1-17.
- Juan B. CUBIÉ 1768: *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres. Con un catálogo de las Españolas, que más se han distinguido en Ciencias, y Armas*, Madrid: Imprenta de Antonio Pérez.
- Antonio FLÓREZ 1761: *Memorias de las reinas católicas, historia genealógica de la Casa Real de Castilla, y de León, todos los infantes: trajes de las Reinas en estampas: y nuevo aspecto de la historia de España*, Madrid: Imprenta Antonio Marín, 2 vols. (Ed. facsímil con prefacio de F. J. Campos y Fernández de Sevilla, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002).
- Geneviève FRAISSE 1991: *Musa de la razón. La democracia excluyente y la igualdad de los sexos*, Madrid: Cátedra.
- Eva M. GARCÍA MENDOZA 2007: “¿Un precedente de la defensa de género en el siglo XVIII? Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres, de Juan Bautista Cubié”, en M. Teresa BELTRÁN (coord.): *Historia y género: imágenes y vivencias de mujeres en España y América (siglos XV-XVIII)*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 219-240.
- Darline GAY LIVE y Harriet B. APPLEWHITE 1992: “Women and Militant Citizenship in Revolutionary Paris”, en S. E. MELZER y L. W. RABINE (eds.): *Rebel Daughters. Women and the French Revolution*, Oxford: Oxford University Press, pp. 79-101.
- Nigel GLENDINNING 1989: “The French Revolution in Spain and the Art of Goya”, en H. T. MANSON y W. DOYLE (eds.): *The Impact of the French Revolution on European Consciousness*, Gloucester: Sutton, pp. 117-132.

- Lynn HUNT (ed.) 1991: *Eroticism and the Body Politic*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Nieves IGLESIAS y Ana M. MAÑÁ 1968: *Correo de Madrid o de los Ciegos, Madrid 1786-1791*, Madrid: Hemeroteca Municipal.
- Joan KELLY 1984: "Early Feminism and The *Querelle des Femmes*", en *Women, history and theory. The Essays of J. Kelly*, Chicago: Chicago University Press.
- Pedro LE MOYNE 1794: *Galería de mujeres fuertes*, Madrid: Oficina de Benito Cano, 4 vols.
- Álvaro MOLINA 2013: *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid: Cátedra.
- Álvaro MOLINA 2015: "Retratos de Españoles ilustres con un epítome de sus vidas. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada", *Archivo Español de Arte* (en prensa).
- Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ 2002: *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Catherine PASCAL 2012: "Galleries picturales, galleries littéraires: imitation et transposition de modèles dans *Les Peintures morales* (1640-1643) et *La Gallerie des femmes fortes* (1647) du père Pierre Le Moyne", *Textimage: Le Conférencier*, núm. especial *L'image répétée* 10/12, [http://revue-textimage.com/conferencier/01\\_image\\_repetee/pascal.pdf](http://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/pascal.pdf) [consulta: 15/10/2014].
- Édouard POMMIER 1998: *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, París: Gallimard.
- M. Milagros RIVERA GARRETAS 2005: "La querrela de las mujeres en *La ciudad de las damas*", en C. SEGURA (coord.): *Mujeres y espacio urbano: homenaje a Christine de Pizán en el VI Centenario de la 1ª edición de «La ciudad de las damas», 1505-2005*, Madrid: Asociación Al-Mudayna.
- Manuel RODRÍGUEZ 1782: *Retratos de los Reyes de España desde Atanarico hasta nuestro Católico Monarca Don Carlos III*, Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra, vol. 1.
- Andrew SCHULZ 2003: "Goya's Portraits of the Duchess of Osuna: Fashioning Identity in Enlightenment Spain", en M. HYDE y J. MILAM (eds.): *Women, Art and the politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Aldershot: Ashgate, pp. 263-283.
- Mary SHERIFF 1996: *The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Sarah SYMMONS 2002: "La mujer vestida de blanco: el primer retrato de la duquesa de Alba", en *Goya*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 49-62.

Concepción Camarero Bullón,  
Juan Carlos Gómez Alonso  
(Coords.)

*EL DOMINIO DE LA REALIDAD  
Y LA CRISIS DEL DISCURSO*

*El nacimiento  
de la conciencia europea*



*Ediciones Lolifemo*

Madrid, 2017

Ilustración de cubierta:

François Boucher: *El rapto de Europa* (detalle), 1734

Wallace Collection, Londres

Colección *La Corte en Europa*, Temas 12

© Ediciones Polifemo

Avda. de Bruselas, 47 - 5º

28028 Madrid

[www.polifemo.com](http://www.polifemo.com)

ISBN: 978-84-16335-26-8

Depósito Legal: M-3875-2017

Impresión: Nemas Comunicación, S.L.

Avenida Valdelaparra, 27 - naves 18 y 19

28108 Alcobendas (Madrid)