



**LOS ESPEJOS DEL GÉNERO ENTRE
ILUSTRACIÓN Y ROMANTICISMO.
RETRATOS FEMENINOS EN LA
MIRADA Y EL PINCEL DE VICENTE
LÓPEZ PORTAÑA (1772-1850)¹**

MÓNICA BOLUFER
Universitat de València

La obra de Vicente López Portaña (1772-1850), pintor de cámara de Fernando VII e Isabel II, de gran éxito en su época y poco valorada por la historiografía del arte hasta tiempos recientes, ha sido en los últimos años objeto de una profunda reconsideración crítica (Díez 243-261). Desde la perspectiva de la historia social, cultural y política y la historia de género, sin embargo, no son tanto los aspectos formales y estéticos de su trabajo lo que más interesa, sino el hecho de que su dilatada vida y su trayectoria artística se desarrollaran a lo largo de una época que fue especialmente intensa en la formación y discusión de modelos de feminidad (como también, en tensión inestable con éstos, de masculinidad). En ese sentido, su pintura atraviesa los debates de género que caracterizaron el reformismo ilustrado, los inicios del régimen liberal y la difícil construcción de la monarquía constitucional, sobre los que arroja una interesante perspectiva desde la mirada de un pintor al servicio de la monarquía y de las elites burgueses y aristocráticas a las que retrató.

A lo largo de todo ese tiempo, la discusión explícita sobre lo que se conocería en el siglo XIX como la “cuestión de las mujeres”, es decir, sobre su capacidad intelectual y moral, su educación, sus inclinaciones sentimentales y sus funciones sociales, estuvo presente de manera muy viva en las publicaciones, en las tertulias y, en algunos momentos, en los foros reformistas de sociabilidad y discusión pública, desde las Sociedades Económicas a las Cortes (Bermúdez y Johnson). Pero también y sobre todo, de manera más difusa, fue una presencia constante en la literatura moral y pedagógica, en las creaciones literarias y artísticas y en los escenarios de la vida cotidiana. En todos ellos, de manera explícita o tácita, se prescribían o se escenificaban las pautas acerca de cómo debía ser, obrar y sentir una mujer (en relación y muchas veces en oposición a cómo se entendía que debía hacerlo un hombre).

En las últimas décadas del siglo XVIII, un tiempo en el que los cambios sociales y económicos y las reformas borbónicas transformaron

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto *CIRGEN: Circulating Gender in the Global Enlightenment. Ideas, Networks, Agencies*, financiado por el European Research Council bajo el programa Horizon2020 (ERC Advanced Grant 2017-787015).

sustancialmente la sociedad del Antiguo Régimen, y la Ilustración revisó desde una voluntad de indagación crítica muchas certezas heredadas, el reformismo ilustrado asignó un papel fundamental en sus proyectos y su imaginario a la diferencia de los sexos o lo que hoy en día llamaríamos el género (Bolufer, *Mujeres e Ilustración*; "New Inflections"). Es decir, a la construcción de la feminidad y la masculinidad en el orden simbólico, con importantes consecuencias prácticas en el modo en que mujeres y hombres reales entendían su identidad, sus relaciones y su papel en el mundo. Durante la guerra del francés, la participación de las mujeres en la contienda fue a un tiempo alentada y exorcizada por proclamas políticas y representaciones iconográficas que contribuyeron a conformar nociones de la nación e imágenes y prácticas del patriotismo profundamente sexuadas (Castells, Espigado y Romero). A lo largo del reinado de Fernando VII, las regencias y la primera época del reinado de Isabel II, la construcción de los liberalismos (en pugna con el régimen absolutista) y la instauración de la monarquía constitucional, con todos sus avatares, se sustentó en la formación de imaginarios políticos y culturales basados en la división (al tiempo que la íntima conexión) entre lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino, el ámbito de la política y la razón y el de las emociones y la moral (Burguera "Mujeres y revolución liberal").

El pensamiento occidental había teorizado la diferencia de los sexos desde tiempos clásicos y a lo largo de la Edad Media y la época moderna, pero es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII cuando esa diferencia, antes entendida hasta cierto punto como una cuestión de grado (por la que las mujeres estaban dotadas en menor medida que los hombres de ciertas cualidades físicas, morales o intelectuales), pasó a conceptualizarse como una diferencia inconmensurable entre esencias radicalmente distintas y supuestamente complementarias (Laqueur; Bolufer, *Mujeres e Ilustración*, 61-89; "New Inflections"). La medicina y la filosofía hicieron mucho por fijar argumentos epistemológicos y supuestas pruebas empíricas según las cuales mujeres y hombres estaban dotados, respectivamente, de forma natural (y para muchos, providencial) para aquellas actividades que mejor encajaban con el orden social deseable: los varones, de vigor físico y mental para el exigente ejercicio de los cargos públicos y la creación intelectual; las mujeres, de una sentimentalidad más acusada, para ser custodias de los valores morales y de la educación afectiva de su familia en el seno del hogar (Bolufer y Burguera).

El erudito valenciano Gregorio Mayans, en la oración pronunciada en la Junta Pública de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos el 6 de noviembre de 1776 (publicada póstumamente en 1854 con el título de *Arte de pintar*), advertía a los artistas que al representar los cuerpos femeninos en sus obras debían plasmar sus movimientos "más mesurados, honestos y recogidos que los de los hombres" (Mayans 74). Las palabras de este sabio aficionado a las artes no pueden entenderse como una descripción física, sino como una prescripción estética con un trasfondo moral que

condensaba los atributos asignados, de manera diferenciada, a la masculinidad y la feminidad. Un ideal que, como hemos visto y como tendremos ocasión de contemplar en la obra de Vicente López, tendió a subrayar de manera más enfática la identidad sexual y a hacerlo de un modo que acentuaba la condición supuestamente complementaria (aunque subordinada) de las mujeres, por encima de la inferioridad explícita que había afirmado sin ambages la antigua misoginia (Molina).

La moral —laica y eclesiástica— y las costumbres en el día a día siguieron admitiendo que el destino de las mujeres, como el de los hombres, variaba drásticamente en función de los distintos privilegios y obligaciones propios del estamento al que pertenecían. Sin embargo, la idea de que las particularidades del rango no dispensaban de los deberes universales de la feminidad (identificada crecientemente con el pilar afectivo y moral de la nueva familia sentimental) fue afirmándose de manera cada vez más intensa. Como cualquier imaginario moral, no se trasladó de forma directa y absoluta a la práctica, pero sí se difundió con insistencia a través de las representaciones literarias e iconográficas, contribuyendo de forma poderosa a modelar las expectativas sociales y personales. Entre las décadas finales del siglo XVIII y la mitad del XIX, una época particularmente cambiante e inestable, pensadores y políticos se aferraron a la supuesta inmutabilidad de un orden sexual que proporcionaba una ilusión de fijeza y permanencia (Burguera, “Mujeres y revolución liberal” 257). Una fantasía que los retratos de respetables parejas burguesas pintados por Vicente López representan de forma especialmente elocuente. Como ellos, las innumerables obras de educación, novelas morales, textos médicos, pinturas y grabados que a lo largo de esos años establecen patrones de feminidad y masculinidad se recrean en la solidez de las certezas, de los lugares comunes tan asentados que apenas es necesario explicitarlos, y cuando se oponen a las novedades (como la mayor presencia de las mujeres en los espacios públicos) es invocando frente a ellas la supuesta inmutabilidad de la naturaleza.

Sin embargo, la construcción de ese orden de los sexos en apariencia estable e inmóvil estuvo atravesado por paradojas. Y ello porque el mismo pensamiento ilustrado contenía elementos potencialmente universales, como la fe en la razón (compatible con la Providencia, en una Ilustración católica como la española), la apelación a la sensibilidad innata o la confianza en el poder de la educación para modelar a los individuos y las sociedades. A lo largo de la primera mitad del XIX, esa tensión se reproduciría en la paradoja liberal entre la noción del sujeto universal y libre, y su concreción sexuada, profundamente desigual (Romeo; Espigado; Burguera, “Mujeres y revolución liberal”). Sobre unos y otros principios se sustentó una defensa de las capacidades morales, intelectuales y sentimentales de las mujeres, diametralmente opuesta a la misoginia que tradicionalmente les asignaba una naturaleza inferior a la del varón. Y si bien esa defensa solía conducir a sostener la complementariedad de su sexo

con respecto al masculino, como compañeras —e implícitamente, subordinadas— de los hombres, también inspiró apuestas más atrevidas por la igualdad y críticas certeras a la jerarquía latente que seguía alentando bajo el amable discurso de la diferencia complementaria. Esas distintas posturas se mezclaron y se enfrentaron a lo largo de la época, en ocasiones de manera abierta, como en el debate sobre la admisión de mujeres en la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País (1776-1787), en el que se desplegó todo el abanico de posibilidades contenidas en el reformismo ilustrado a favor tanto de la igualdad racional de los sexos como de una división de esferas basada en supuestas inclinaciones innatas o en motivos de orden social (Bolufer, "Women in Patriotic Societies") Siguieron oponiéndose y mezclándose en obras como el *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790) de Josefa Amar, la *Apología de las mujeres* (1798) de Inés Joyes y el *Discurso filosófico y económico-político sobre la capacidad o incapacidad natural de las mujeres* (1801) de Vicente del Seixo y decenas de otros durante la primera mitad del siglo XIX (Bolufer y Burguera; Bolufer, *La vida y la escritura*).

No sabemos cuáles fueron las lecturas de Vicente López y por tanto si conoció algunos de esos innumerables textos. Pero en ningún caso pudo ser ajeno a un imaginario en intensa construcción y discusión, que atravesó las preocupaciones y también el universo estético de su época. Dos instituciones con las que estuvo directamente implicado, las Academias de Bellas Artes de San Carlos y de San Fernando, admitieron a algunas mujeres en sus filas. Y ello sin que se suscitara, que sepamos, discusiones al respecto, pues a diferencia de lo que sucedía con las Sociedades Económicas o Patrióticas europeas y americanas, donde solo en el caso de España se planteó abiertamente la posibilidad de la admisión, las Academias artísticas (francesa, británica) aceptaban y reconocían ciertas inclinaciones y habilidades artísticas en miembros de su sexo, de manera más o menos excepcional (Sheriff; Milam y Hyde). No se esperaba que ejerciesen cargos ni recibiesen formación reglada, pero sus obras colgaron en ocasiones en los locales de las academias y también en las exposiciones públicas que éstas organizaban, lo que contribuyó a familiarizar gradualmente al público con una cierta producción artística femenina (acotada en géneros pictóricos, temáticas y ambiciones) y a generalizar la idea de que nociones de pintura y dibujo, junto a la música, añadían lustre a la formación de una joven distinguida y prestigio a su familia. La Academia de Bellas Artes de San Fernando admitió a 34 mujeres entre 1752 y 1808, varias de ellas durante la etapa de formación de López en Madrid entre 1789 y 1794 o su posterior establecimiento en la Corte desde 1814, incluyendo a Ana Maria Mengs (hija de Anton Raphael Mengs, admirado por López y conocido como "pintor filósofo", y esposa del grabador Manuel Salvador Carmona) (Smith 54-55). La Academia de San Carlos de Valencia admitió a siete desde 1774 hasta finales del XVIII, entre ellas Josefa Mayans, sobrina de Gregorio Mayans, nombrada académica de mérito en Valencia el 21 de octubre de

1776, y también María Caro y Sureda, hija de los II marqueses de la Romana, familia muy relacionada con López y cuyos miembros masculinos (el I y II marqués) fueron también académicos (Pérez Martín, “Pintoras en las Academias”; “Con el rubor”). El propio López fue profesor de alguna de esas jóvenes pintoras, como la noble Josefa Martínez Enrile de Tamarit, admitida el 8 de diciembre de 1804 en la Academia de San Carlos, o la miniaturista Teresa Nicolau Parodi (1817-1895), a quien retrató hacia 1832-35 (Díez, referencia de catálogo P-615) y que ingresó en 1838 en las Academias de San Fernando y San Carlos². Y entre sus responsabilidades palaciegas tuvo la de impartir lecciones de pintura a las reinas consortes María Isabel de Braganza y María Josefa Amalia de Sajonia, así como a María Francisca de Braganza, hermana de la primera y esposa del infante Carlos María Isidro, cuyos dibujos se expusieron en la Academia (Alba, “Representaciones de la reina” 214).

Aristócratas y burguesas: forja y conflicto de modelos de género

Si López participó indirectamente del proceso de institucionalización de las bellas artes como disciplina atravesada, en su teoría y en su práctica, por el género e identificada para las mujeres más bien como un ámbito de ocio y entretenimiento, también contribuyó, a través de su propia obra, a solidificar los modelos sociales y culturales de la diferencia entre hombres y mujeres. Lo hizo apuntalando la imagen pública de la monarquía en sus retratos regios y afianzando los códigos visuales de respetabilidad de las elites con una retratística de especial éxito entre damas y caballeros nobles y burgueses. El retrato representa con particular claridad la forma en que la presentación de sí es producto de la negociación entre quien pinta y quien es pintado, pero también de la inscripción de la imagen que desea proyectarse públicamente y de la propia identidad corporalmente asumida en un juego dentro de las normas que definen la masculinidad y la femineidad (Reyero, “Refugio del individuo” 122).

El prestigio social de López Portaño como pintor cortesano y la calidad técnica de su trabajo, en particular su minuciosidad en reproducir las calidades de los ricos tejidos y joyas, hicieron que fuese muy solicitado. Retratos de encargo, los suyos presentan de los retratados de ambos sexos, como es esperable, una imagen siempre presidida por el decoro, la contención y la respetabilidad. En el caso de los hombres, las decenas de eclesiásticos (canónigos, obispos, cardenales), de militares o servidores de Palacio (organista, aposentador, veedor de las Reales caballerizas, gentilhombres de cámara...) a quienes retrató exhiben su dignidad pública a través de los atributos que representan sus oficios y cargos: uniforme, hábito, condecoraciones e insignias. En el de las mujeres, excluidas por su sexo de tales responsabilidades públicas, lo que se pone en valor es el

² Esta referencia y todas las posteriores a obras de Vicente López remiten a su sistematización en el catálogo razonado de su obra completa (Díez, vol. II).

decoro personal y la posición social de la familia. El de María Caro y Ortiz de Rodrigo (1773-1843), hoy perdido, se conoce tan solo por el grabado que a partir de él ejecutó Mariano Brandi (Díez, ref. cat. P-521). Es un busto bastante convencional en el que la dama aparece sentada, con peluca rizada, vestida a la moda de finales del XVIII y sujetando un abanico. Se realizó hacia 1796, cuando contaba 23 años y hacía siete que había casado con su tío, el general Ventura Caro y Fontes (1731-1808), que casi le triplicaba la edad y con el que tuvo 5 hijos. De él pintaría López un retrato de cuerpo entero en 1799, de acuerdo con las convenciones de la retratística francesa de militares: uniformado, con espada y la banda de Carlos III cruzada al pecho, en una mano el bastón de mando y la otra señalando, en un gesto teatral, una escena de batalla que se libra al fondo (Díez, ref. cat. P-518), retrato sobre el cual realizó Tomás López Enguídanos en 1811, tras la muerte del general, un grabado en forma de medallón que dedicó a su viuda. De su sobrino, el también militar Pedro Caro y Sureda, III marqués de la Romana (1772-1850) y hermano de la académica María Caro y Sureda, López ejecutó hacia 1815 un retrato póstumo por encargo de su esposa (Díez, ref. cat. P-522). En conjunto, los diversos retratos que pintó para la familia Caro representan a una nobleza reciente que cifró su distinción en la carrera militar, para los varones, y en un talante intelectual moderno que valoraba la educación, incluida una formación más abierta de lo común para las mujeres (Bolufer, "Desde la periferia" 76-81).

Un retrato femenino se considera el mejor de la etapa valenciana y juvenil de López, entre 1794 y 1814; fue realizado en 1795, el mismo año en que el pintor, veinteañero, contrajo matrimonio con Vicenta María Piquer Grafió, hija de una familia de médicos. Es el de María del Pilar de la Cerda y Marín de Resende (1777-1812), duquesa consorte de Nájera (fig. 1) (Díez, ref. cat. P-539), hija del V conde de Parcent, José María de la Cerda y Cernesio (1747-1811) y sobrina de su hermana Cayetana de la Cerda y Cernesio (1748-1808), XIII duquesa consorte de Alburquerque, a quienes su madre —y abuela de la retratada— la IV condesa de Parcent, Josefa Cernesio y Odescalchi (1724-1779), procuró una formación exquisita (Bolufer, "Desde la periferia" 74-77). El retrato representa a la aristócrata a los 18 años, edad en que contrajo matrimonio con el IX duque de Nájera, Diego Isidro de Guzmán y de la Cerda (1776-1849), con quien tuvo 9 hijos. Su pose es elegante y su mirada seria. No fija sus ojos en la dirección del espectador, sino que los mantiene bajos, dirigiendo la vista hacia fuera del cuadro, en actitud decorosa y un tanto retraída. Va vestida a la moda, que el pintor recrea de manera magistral en el brillo del raso del vestido, la textura de los cabellos, recogidos en una alta peluca, y el sombrero tocado de plumas. Es al tiempo un retrato de la nueva esposa y una representación del prestigio de su familia (la de origen y aquella en la que se integra por enlace), que acentúa su modestia, delicadeza y refinamiento tanto como la riqueza y buen gusto de su vestido y complementos. Retrato de una gran dama aristocrática, en el que las expectativas morales proyectadas sobre su sexo se

cruzan con aquello que se exige y se espera de su rango, al tiempo que queda abierto el interrogante de su mirada melancólica y no sabemos si expectante o resignada.

Igual de espléndido, pero muy distinto, es el retrato de la II duquesa de Almodóvar, Josefa Dominga Catalá de Valeriola y Luján de Góngora (1764-1814), pintado cinco años después, en 1799 (fig. 2). A diferencia del anterior, imagen de una recién casada que no alcanza la veintena, aquí el pintor recreó a esta dama en su madurez, a los 35, diez años después de que se anulara en 1789 su matrimonio con Benito Palermo Ossorio y Laso de la Vega, hijo del marqués de Mortara. La duquesa había vivido su infancia como huérfana en Valencia bajo la tutoría de su abuela materna, la marquesa viuda de Almodóvar, y posteriormente de su tío materno, Pedro Francisco Suárez de Góngora y Luján, I duque de Almodóvar, de quien heredaría el título a su muerte. Vivió con éste, diplomático e ilustrado, director de la Real Academia de la Historia, miembro de la Academia Española y la de Bellas Artes de San Fernando, y con su esposa la duquesa consorte María Joaquina Monserrat y Acuña, y los acompañó como embajadores en Lisboa (donde se unió a ellos en 1776) y Londres (1778-1779), antes de casarse y trasladarse a Madrid a los 18 años (Ballester, *La duquesa d'Almodóvar* 35-43 y 57-59; Ballester, *Dos-cents anys*; Guinot Ferri). Tras la anulación, nunca volvió a contraer matrimonio, algo insólito en su época, de modo que entre los 25 años y su muerte a los 50 vivió más de dos décadas como mujer libre de autoridad masculina y menos sujeta que otras mujeres “solas”, en virtud de su alto rango, a las exigencias de decoro y retiro. Titular del ducado desde 1794, independiente y muy rica, la duquesa de Almodóvar fue una mujer culta y de fuerte personalidad que vivió a caballo entre la Corte y la ciudad de Valencia. Ejerció el mecenazgo artístico, financiado obras como el encargo a López Portaña del retrato de su antecesor en el condado de Carlet, Joaquín Castellví e Idiáquez, corresponsal de Mayans y académico de San Carlos. Impulsó en sus estados la beneficencia con una impronta reformista y educativa (escuelas de niñas) y estuvo suscrita a numerosos periódicos valencianos y madrileños (Ballester, *La duquesa d'Almodóvar* 66-67).

El retrato representa a la dama mirando de forma directa al espectador y vestida con atuendo informal: una camisa y una bata con ricos encajes. Su indumentaria no se asemeja a los exquisitos ropajes y complementos que visten otras nobles retratadas por esos años por el propio Vicente López u otros pintores (las duquesas de Alba y Osuna por Francisco de Goya), ni tampoco a los sugerentes vestidos de talle Imperio, a la moda de finales del XVIII, que lucen la marquesa de Montijo y sus hijas en el retrato familiar pintado por Agustín Esteve o la marquesa de Villafranca, M^a Tomasa Palafox, en su autorretrato. Recuerda más bien el modo en que se harían retratar ya a principios del siglo XIX algunos varones burgueses y aristócratas, vistiendo ropa de interior que encarnaba el gusto por la intimidad y el confort de una vida doméstica discreta y elegante (por

ejemplo, los retratos de Godoy por José Madrazo en 1812, del doctor Arrieta por Goya en 1820, o el autorretrato de este último en 1816). Debió ser la propia modelo y comitente del retrato quien eligió ser representada de ese modo, lo que confirmaría su firme carácter y su voluntad de construirse como un sujeto singular, apartándose de las pautas de representación comunes entre las damas de su clase.

En otras ocasiones, la particular cercanía del pintor con sus modelos, a quienes le unían relaciones de familia, amistad o paisanaje, más que el puro vínculo entre cliente y artista, resulta en retratos menos envarados. Lo cual no significa que estemos antes una plasmación directa y transparente del físico y carácter de los retratados, sino de nuevo ante una representación, si se quiere menos rígida. Así sucede con el retrato de su cuñada la señora Piquer Grafión (una de las hermanas de su esposa, Juliana o Magdalena), pintado hacia 1813-1814 y del que se conserva también un boceto al pastel: menos aparatoso que otros muchos retratos de aristócratas o burguesas, no deja de recrear una prosperidad y dignidad manifiestas en el vestido de fiesta y las sencillas pero visibles joyas, como corresponde a una señora casada de clase media (Díez, ref. cat. P-685). También resultan interesantes los retratos del grabador Tomás López Enguídanos y su esposa, Josefa Ortiz Arqués y Sanz, realizados ambos en 1803 o 1804 (Díez, refs. cat P-625 y 665 respectivamente). Coetáneo y amigo de López (nació en 1773), este grabador se formó, como él en la Academia de San Carlos, antes de pasar a estudiar a la de San Fernando en 1786, bajo la tutela del valenciano Manuel Monfort, el mismo que entre 1789 y 1794 tutelaría la formación en Madrid de López. López Enguídanos aparece representado vistiendo el uniforme de académico de San Fernando con el que fue distinguido en 1802 (seguirían el nombramiento en 1804 como académico de San Carlos y como grabador de cámara honorario). Su esposa, con quien había casado una década antes y con quien tendría 12 hijos, aparece, tal como corresponde a su condición de burguesa, vestida con rico traje, mantilla y joyas. Mira con decisión, pero con el gesto recatado propio de una respetable madre y esposa, que contrasta sutilmente con el decidido y un tanto altivo de su marido, sin duda satisfecho de hacerse retratar en la cúspide de su carrera.

En los retratos de señoras nobles y burguesas pintados en sus años de madurez en Madrid a partir de 1814, la feminidad aparece más subrayada como espejo invertido de la virilidad. Sería simplista trazar de forma nítida e incontestable, en la obra de Vicente López o de cualquier otro artista, la evolución, documentada en otros productos culturales como la literatura normativa y de ficción, desde la diferencia de los sexos entendida como jerárquica y entrelazada con el privilegio estamental, a la diferencia complementaria en la que el género llegó incluso a anteponerse al rango social como elemento de interpelación primaria. La obra artística responde a condicionantes diversos, entre ellos el imaginario moral y sentimental colectivo, pero también influencias estilísticas, inercias iconográficas, factores técnicos, exigencias de la clientela, talentos o limitaciones del

artista. En cualquier caso, y aunque de forma no simple ni mecánica, sí puede apreciarse en la producción de un pintor tan longevo cierto cambio de énfasis en ese sentido, a la vez síntoma y coadyuvante de la evolución de los modelos de género en un sentido más polarizado. De unos retratos en los que el rango y la dignidad social se visualiza por encima del sexo del retratado o retratada, en los que podríamos decir que ser aristócrata (nunca una condición neutra, sino vivida y escenificada en masculino o en femenino) representa la identidad prioritariamente subrayada, a otros en los que la representación de la respetabilidad y la opulencia burguesa o nobiliaria se conjugan de maneras todavía más visiblemente femeninas y masculinas.

A visualizar esa progresiva polarización entre mujeres y hombres contribuyó la evolución de la indumentaria y la moda, que por toda Europa entre el siglo XVIII y las primeras décadas del XIX fue haciéndose cada vez más desemejante para ambos. Desde los ricos coloridos, terciopelos, rasos, encajes, amplias casacas y ceñidos zapatos que constituían en el siglo XVIII la indumentaria aristocrática para ambos sexos, no tan distinta en sus texturas y colores (aunque sí en la forma y corte de las prendas), el vestido masculino noble y burgués del Romanticismo fue restringiendo la paleta cromática y la variedad de los tejidos y estilizando las siluetas (Reyero, *Apariencia e identidad* 122-123; Davidoff y Hall). Mientras, en las mujeres (en especial en las jóvenes casaderas o casadas) se mantenían los encajes, los colores claros, los vestidos vaporosos, y el ceñido corsé y amplio miriñaque dibujaban una figura femenina de esbelta cintura y amplias caderas frente a la silueta rectilínea del varón. De ese modo, la asimetría de la indumentaria subrayaba visualmente la diferencia de los sexos: la seducción estética y sensual de la belleza y la exhibición más visible de la opulencia se escenificaban en la apariencia femenina, al tiempo que la masculina, sin dejar de demostrar el refinamiento a través de la exquisitez de los tejidos y los complementos y el cuidado del porte, encarnaba los valores de contención, seriedad y sobriedad. Incluso cuando el atuendo de las damas, por su edad o condición (señoras maduras, viudas) resultaba más sobrio y recatado, con discretos tejidos y vestidos abotonados hasta el cuello, la presentación de sí seguía exteriorizando una diferencia que debía interiorizarse en las actitudes y expectativas personales.

Las “damas del liberalismo respetable”, tal como se ha denominado a las mujeres de la burguesía o la nueva nobleza vinculadas a los liberalismos —en su versión moderada o progresista (Burguera, *Las damas*)— aparecen retratadas frecuentemente en su madurez, cuando han alcanzado una posición social (muchas de ellas, ya viudas), vestidas de forma elegante pero discreta y con la cabeza cubierta. Pero también las escritoras románticas que durante las décadas de 1840 y 1850 explotaron las paradojas del liberalismo y de su lenguaje estético y sentimental, el romanticismo, para afianzar una presencia pública en el ámbito de las letras y expresar una subjetividad que desbordaba los cauces convencionales, como Carolina Coronado o

Gertrudis Gómez de Avellaneda, se harían pintar en sus célebres retratos por Federico Madrazo en actitudes elegantes y dignas y en sus escritos subrayaron su respetabilidad social y apelaron a la reina como representación idealizada de tales valores (Burguera, "Al ángel regio"; "Coronado").

Pintor preferido de las elites madrileñas del reinado de Fernando VII, las regencias de María Cristina y Espartero y los primeros años de Isabel II, López supo satisfacer a una clientela de la alta burguesía o la nobleza reciente, encumbrada gracias a los negocios o el servicio a la monarquía, que se complacía en mostrar su posición, muchas veces más adquirida que heredada. En el siglo XIX se hizo costumbre encargar retratos dobles de matrimonios o, con más frecuencia, parejas de retratos del mismo formato y tamaño y con ciertas similitudes en la pose o la ejecución. Es en ellos donde mejor se aprecia la forma en que se representa a los miembros de la pareja de forma diferenciada según su sexo, de una manera que reflejaba (y a la vez, contribuía a asentar) la idea de complementariedad natural (e implícitamente jerárquica) entre los sexos. Los dos retratos de Aaron Vail, ministro de Estados Unidos, y su esposa, Emilie Salles, pintados en 1842, los muestran a ambos de pie (Díez, refs. cat. P-755 y P-756). Él mira al espectador, captado en un gesto que parece argumentativo y un tanto teatral, con un libro abierto en la mano y detrás una armadura que simboliza su interés por las antigüedades; con traje oscuro y elegante chaleco de terciopelo rojo sobre el que se cruza una leontina de oro. Ella aparece vestida de rojo adornado de encajes bajo los que asoman el escote y los antebrazos desnudos, con una flor y el brazo dejado caer sobre un jarrón, otro guiño al gusto anticuario de la pareja (fig. 3). La pose, con el cuerpo en un giro de tres cuartos y la cabeza ligeramente vuelta hacia el lado contrario, mirando de manera ensoñadora y un tanto ensimismada hacia fuera del cuadro, será repetida hasta convertirse en convención en numerosos retratos femeninos del romanticismo, como el de María Pilar Despujol, marquesa de Sentmenat, de 1845 (Díez, ref. cat. P-535). Por otra parte, el retrato doble de Antonio Ugarte y su esposa, María Antonia Larrazábal, ejecutado en 1833, de formato apaisado, representa a la pareja vestida elegantemente: él, de pie, en uniforme de gala como secretario del rey, sobre el pecho condecoraciones (la banda e insignia del Toisón de Oro, la orden rusa de Santa Ana) y al cinto la espada, atributo a la vez de nobleza y de masculinidad; ella sentada, en vestido de fiesta, tocado de plumas y ricas joyas, con los hombros y brazos desnudos de acuerdo con la moda de la época, sosteniendo guantes y abanico (fig. 4) (Díez ref. cat. P-752). La actitud enérgica y activa del marido contrasta y se complementa con la recatada de la esposa. De origen humilde, Ugarte ascendió gracias al comercio y al servicio a la monarquía, llegando a ejercer funciones diplomáticas y a ser secretario del Consejo de Estado con Fernando VII. De ese modo, las virtudes con las que desea representarse esa burguesía advenediza y amante de asimilarse a la dignidad nobiliaria se encarnan de

forma conjunta y a la vez diferenciada: en el marido se representa la seriedad y la dedicación al bien común; en la esposa, el ocio y la elegancia; en ambos y en el fondo que los acoge, la riqueza y el buen gusto. Como tantos otros retratos conyugales, transmite una idea de solidez, de seguridad, en la pose satisfecha de quienes están convencidos de su fortuna material y su superioridad moral, cifrada en gran medida en la firmeza incólume de la institución natural y sagrada del matrimonio y en el orden supuestamente granítico de la diferencia de los sexos, que como hoy bien sabemos fue (en los discursos y en las prácticas) mucho menos estable de lo que creían.

Se ha valorado de manera particular la agudeza de Vicente López en la representación de la edad avanzada, en la que su capacidad para el detalle minucioso pudo detenerse en recrear los rasgos faciales trabajados por los años, las texturas, pliegues y arrugas de la piel cansada. Frente a la convencionalidad de muchos retratos de caballeros y sobre todo damas jóvenes, cuyos rostros aparecen suavizados y la piel nacarada desde una idea convencional de belleza femenina basada en la delicadeza y la ternura, como Dionisia O'Lawlor y Caballero, duquesa de Vistahermosa, pintada en 1841 (Díez, ref. cat. P-661), otros retratos de hombres y mujeres ancianos emanan una autoridad moral ganada a lo largo de una trayectoria vital y familiar y orgullosamente exhibida. Es el caso de algunos retratos de eclesiásticos, pero también de damas aristócratas o burguesas, muchas de ellas viudas. Por ejemplo, el retrato de Antonia Alcoba Mateos, marquesa de Casa Gaviria, de 1845 (Díez, ref. cat. P-460), o el de la condesa de Calderón, María Francisca de la Gándara y Cardona, de 1846, en el que la que fuera viuda del último virrey de Nueva España posa con el gesto seguro de quien se complace en mostrar su opulencia, su piedad y su respetabilidad (fig. 5) (Díez, ref. cat. (P-574). Asimismo, el retrato de la señora de Delicado de Imaz, pintado hacia 1832-1833, célebre por su realismo y calidad técnica, no esconde el escaso atractivo físico, sino que lo captura de manera casi cruel, trasladando la operación idealizadora del rostro a la pose y la apariencia, de modo que la poco agraciada dama aparece dotada de dignidad y aplomo y se reproduce con minuciosidad la riqueza de su atuendo y sus joyas (Díez, ref. cat. P-551).

Sexo y política en los avatares de la monarquía

La escenificación —en los discursos y en las imágenes— de la feminidad y la masculinidad respetables cobró un sentido particular y específico en los retratos de miembros de la familia real, a quienes López representó en numerosas ocasiones, en su calidad de pintor de cámara, con frecuencia en retratos oficiales, ampliamente copiados e imitados, y en otras en retratos de carácter privado —o más bien semiprivado, dada la condición siempre en cierta medida pública que revestían las vidas y las acciones de estos personajes. Tradicionalmente, la monarquía dinástica la simbolizaban tanto el monarca como su consorte, en quien se tendía a

exaltar rasgos como la piedad, el decoro, la caridad, que se acentuaron en la segunda mitad del siglo XVIII en favor de una imagen más específicamente femenina de la reina (Pérez Samper; Lewis). De Fernando VII, López construyó una imagen majestuosa y digna, en unas circunstancias políticas (la guerra de Independencia, el trienio liberal, la restauración de la monarquía absoluta) que indujeron una contraoperación propagandística para presentar al rey como encarnación de la legitimidad dinástica de orden providencial y natural frente al liberalismo (Reyero, *Monarquía y romanticismo*; "Absolutismo y liberalismo"). Durante esa etapa de intensa exaltación del rey la figura de la reina quedó en un segundo plano, aunque fue movilizada también para la legitimación de la monarquía. Así, Vicente López retrató a las cuatro sucesivas esposas de Fernando VII: María Antonia de Nápoles (1802-1806), María Isabel de Braganza (1816-1818), María Josefa Amalia de Sajonia (1819-1829) y María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1829-1833). De María Antonia, fallecida siendo princesa de Asturias, pintó en 1814 por encargo del rey un retrato póstumo, a partir de un grabado de Brunetti sobre un dibujo de Carnicero (Díez, ref. cat. P-420). Con María Isabel de Braganza, gran aficionada a las artes, tuvo una relación estrecha: le dio clases de pintura y en 1817, López pintó la *Alegoría de la donación del Casino a la reina Isabel de Braganza por el Ayuntamiento de Madrid* para decorar la casa de recreo que la ciudad ofreció a la reina para celebrar su anunciado embarazo. La inmortalizó en un retrato ovalado haciendo pareja con el del rey, y posteriormente en un retrato oficial que en 1829 tomaría como modelo el hijo del pintor, Bernardo López, para representar a la reina póstumamente como fundadora del Museo del Prado, poco después de su muerte de parto en 1818 (Díez, refs. cat. P-438, P-436 y P-441, respectivamente). De la tercera reina consorte, María Josefa Amalia de Sajonia, muy piadosa y también amante de las artes, López dejó varios retratos entre los que destaca el pintado en 1828, un año antes de su muerte, que la representa con gesto serio y recatadamente vestida. Pintó, además, varios cuadros sobre el tema del Sagrado Corazón, del que la reina era devota, y un dibujo del mismo tema que —en su versión grabada— sirvió de portada para el volumen de poemas religiosos publicados por ella en 1827 (Alba, "Representaciones de la reina" 204-205).

Por su parte, la retratística de María Cristina de Borbón, última esposa de Fernando VII y la que por fin le dio "un heredero, aunque hembra" (en la célebre frase con la que Carlos Cambroner describiría en 1908 el nacimiento), debe interpretarse en el contexto especialmente conflictivo de la ansiedad sobre la retrasada sucesión, la muerte del rey en 1833 y la regencia de su viuda (Alba, "El ropaje de la reina"). Si el primer retrato con motivo de su matrimonio en 1830 muestra a María Cristina como una joven de 23 años, de rostro agradable y media sonrisa, ricamente engalanada, los posteriores, entre ellos los que la representan como una grave matrona vestida con hábito del Carmen, traducen no tanto el paso de los años por su rostro y su figura como las estrategias de representación propias de las

difíciles circunstancias en que ejerció ese poder interino y las especiales conexiones que por ello se tejieron entre género y política (Díez, refs. cat. P- 421 y P-422). Durante la regencia de María Cristina (1833-1840), como ha analizado Isabel Burdiel (*Isabel II*), se construyeron una serie de vínculos simbólicos entre monarquía y feminidad que siguieron vigentes hasta el fin del reinado de su hija en 1868. Por una parte, a pesar de la distancia que siempre mantuvo con sus hijas —por tradición aristocrática y por haber creado una nueva familia al contraer segundas nupcias secretas con un guardia de corps— la regente intentó capitalizar políticamente su autoridad moral como madre supuestamente amorosa, de acuerdo con el modelo burgués ascendente de virtud maternal femenina. Por otra parte, sus críticos utilizaron contra ella las circunstancias de su vida personal, en particular su matrimonio morganático (presentado como una pasión excesiva e inadecuada). En positivo o en negativo, se anudó un lazo directo (que ella misma quiso explotar, con escasa fortuna) entre la legitimidad del poder ejercido como reina regente y la moralidad que como mujer se le exigía. Un vínculo que tendría efectos devastadores sobre la futura Isabel II, quien, en virtud de la pobre educación recibida, de su propia personalidad y de las intrigas tejidas por su madre y por una Corte llena de elementos absolutistas, nunca pudo encarnar de forma convincente los valores asociados con la monarquía constitucional, la respetabilidad burguesa y la domesticidad femenina.

El hecho de que la heredera y primer monarca constitucional de la historia de España fuese una mujer convirtió el sexo de la reina en un asunto de relevancia política crucial. La anulación de la ley sálica que desde la época de Felipe V impedía a las mujeres acceder al trono fue el detonante para que el hermano del rey Carlos María Isidro, pretendiente a la corona, aglutinase la oposición a la monarquía, que se enfrentó por las armas a la regente en la primera guerra carlista (1833-1840) y, posteriormente a la reina en la segunda (1846-1849). En ese contexto, la niña Isabel (que contaba tres años escasos cuando ascendió al trono a la muerte de su padre y trece al ser proclamada mayor de edad y jurar la Constitución) representó para los liberales (apartados del poder en 1814, activos de nuevo en él durante el Trienio liberal —de 1820 a 1823— y perseguidos en la década ominosa —entre 1823 y 1833) la esperanza de un nuevo régimen constitucional que se identificaba simbólicamente con la pureza de la infancia. Así, el célebre retrato pintado por Vicente López en 1831, poco después del nacimiento de la heredera, la representa como una niña cuya corta edad y tierno aspecto apelan a las emociones del espectador, invitado a conmoverse por su inocencia, más que a inclinarse ante una exhibición tradicional de poder dinástico (Reyero, “Pintar a Isabel II” 235).

Sin embargo, sobre la inocente cabeza de la joven princesa de Asturias se tejió desde un principio una espesa trama de maquinaciones políticas y cortesanas. Fue utilizada por su madre como elemento legitimador de su propio poder, que las simpatías nada liberales de regente la inducían a

ejercer en un sentido autoritario. Utilizada también por el liberalismo progresista, que en 1840 acabó forzando la renuncia de María Cristina a la regencia (asumida por el general Espartero) y su exilio, y que procuró ganar para su causa a la reina niña. Lo hizo controlando su educación al nombrar, como tutor al viejo liberal Manuel José de Quintana y como aya a Juana de la Vega, condesa de Espoz y Mina, conocida figura del progresismo. Ni uno ni otra, sin embargo, lograron sus objetivos de proporcionar a la futura reina una formación "viril" que la preparase para ejercer el gobierno con solvencia y con principios liberales.

Los retratos de la reina Isabel, todavía menor de edad, estudiando geografía (fig. 6) y de su hermana la infanta Luisa Fernanda de Borbón ejercitándose en la música ejemplifican, por su composición y por las circunstancias mismas en que fueron pintados y utilizados políticamente, ese cruce de expectativas (Díez, refs. cat. P-400 y P-416). Los dos retratos, realizados por López en 1842 por encargo de Quintana, adaptan la tradición pictórica de la educación del príncipe (el Carlos III niño pintado por Jean Ranc hacia 1723, los infantes Fernando y Gabriel de Borbón por Giuseppe Bonito en 1759 o Fernando VII en la portada de la *Biblia Vulgata Latina* de su preceptor el P. Felipe Scío). Y lo hacen, en el nuevo contexto del romanticismo y de la moralidad burguesa, subrayando la delicadeza femenina de las jóvenes, que no exhiben signos explícitos de su rango (aunque la esfera terráquea sea un elemento habitual en la iconografía regia). La regente María Cristina se hizo enviar los cuadros al exilio en París, y ese gesto supuestamente privado al reclamar las imágenes de sus hijas sirvió a la imagen que de sí misma construyó, ante la opinión pública española y las cancillerías internacionales, como madre amorosa y ultrajada. Años después, el liberal moderado José Gutiérrez de la Vega evocó el efecto que esos retratos habrían tenido sobre el ánimo de la reina y de sus simpatizantes que pudieron admirarlos en su residencia parisina. Su texto subraya la calidad y el parecido de los cuadros (por los cuales el pintor fue recompensado con una sortija, regalo de la reina, y un alfiler de brillantes, obsequio de la infanta), pero sobre todo la seducción que emanan y su capacidad para conmover no solo a la madre injustamente apartada de sus hijas, "víctima de nuestras dolorosas disensiones políticas", a sus partidarios y a las propias niñas, a quienes la carta de su madre "no pudo menos de hacer derramar abundoso lloro"³. Su testimonio despliega una retórica emocional de la que se sirvió la antigua regente (según su personal uso del modelo ilustrado y romántico de la madre sentimental) para exhibir sus agravios políticos y mantener su influencia moral y política sobre sus hijas, a quienes obligaba a escribirle diariamente.

³ Citado por Díez I: 194-195. La prensa de la época se hizo igualmente eco de ese impacto: por ejemplo, los periódicos *La Postdata*, 29 de diciembre de 1842, pág. 3, y *El Constitucional*, 31 de diciembre de 1842, pág. 1.

Cuando Isabel fue elevada al trono en 1843, el moderantismo liberal se esforzó por utilizar la feminidad regia como elemento para construir lealtad política hacia el nuevo régimen, tratando de encarnar en la soberana un modelo burgués de respetabilidad, domesticidad y virtud femenina (Burdíel, *Isabel II*). Esa operación propagandística era vital para las monarquías constitucionales europeas, que en esa época se esforzaron por construir una nueva legitimidad apoyada, más que en la antigua tradición dinástica, en un ideal de ejemplaridad moral. En virtud de él, los monarcas debían encarnar, en su vida pública pero también en la privada, los valores con los que se identificaban sus súbditos, muy especialmente los de una vida familiar respetable y sentimental, apoyada en la domesticidad femenina que representó exitosamente su contemporánea la reina Victoria de Inglaterra. Pero los retratos de Isabel II apenas ensayaron esa ficción, como sí lo hizo la retratística de su homóloga británica (Reyero, “Pintar a Isabel II” 237-240). Entre otras cosas, porque nunca resultó convincente, pues la vida marital de la reina (su matrimonio fallido con Francisco de Asís, sus aventuras sexuales) difería de forma demasiado visible de tal modelo, pero también y sobre todo porque esas libertades privadas fueron públicamente exhibidas, como jamás anteriormente lo habían sido las de ninguno de sus predecesores, y convertidas en materia de escándalo político (Burdíel, “La revolución del pudor”). Vicente López era por entonces ya un pintor anciano, progresivamente desplazado en la Corte por las figuras emergentes de José Madrazo (1781-1859) y sus hijos Federico y Luis, que le reemplazarían como figuras clave tanto en la retratística oficial como en el favor de las elites de la Corte. Fue sobre todo Federico Madrazo (1815-1894) quien se convirtió en el gran retratista de Isabel II, con cuadros como el célebre de la reina adolescente en 1844 y otros retratos oficiales posteriores.

La fortuna de Madrazo fue en ascenso durante los últimos años de vida de López, cuando declinaba la estrella del primero. El anciano pintor de cámara murió en 1850, ya apartado del protagonismo artístico en la Corte de Isabel II y en el favor de la reina. No alcanzó a ver cómo la imagen de aquella a quien pintó siendo niña, cuando se depositaban sobre ella las esperanzas de regeneración de la monarquía y la nación, era arrastrada por el lodo en una sangrante campaña de desprestigio. El escándalo a propósito de la vida privada de la reina, que tuvo su más cruda manifestación en las caricaturas de la serie *Los Borbones en pelota*, acabó influyendo poderosamente en su abdicación y exilio en 1868 (Burdíel, *Los Borbones*). De ese modo, se cerraba el círculo abierto por la forma en que a finales del siglo XVIII tendió a polarizarse simbólicamente la diferencia de los sexos y a asociarse la respetabilidad moral, la dignidad social y la legitimidad política a pautas intensamente sexuadas de conducta y representación. El fracaso del primer intento de monarquía constitucional coincidió en el tiempo (no por casualidad) con el afianzamiento de unos modelos de género más rígidos de lo que lo habían sido los forjados a lo largo del siglo XVIII y la primera

mitad del XIX. Vicente López fue no solo testigo de ese proceso desarrollado durante su larga vida sino de algún modo también, a través de su obra, agente activo del mismo.



Figura 1. María Pilar de la Cerda y Marín de Resende, duquesa de Nájera. Hacia 1795. Hacia 1795. Óleo sobre lienzo, 114 x 91 cm. Museo del Prado (número de catálogo P003238).



Figura 2. La duquesa de Almodóvar. Hacia 1799. Indianápolis Museum of Art. En Díez, I, p. 307.



Figura 3. Mrs. Vail, esposa del ministro de Estados Unidos. 1843. New York Historical Society (número de inventario 2079).
Reproducido en Díez, vol. I, p. 348.



Fig. 4. Antonio Ugarte y su esposa, María Antonia Larrazábal. 1833. Óleo sobre lienzo, 146 x 196 cm. Museo del Prado (número de catálogo P002901).



Figura 5. María Francisca de la Gándara y Cardona, condesa viuda de Calderón.
1846. Óleo sobre lienzo, 128 x 98 cm. Museo del Prado
(número de catálogo P007041).



Figura 6. Isabel II niña, estudiando geografía. 1842. Patrimonio Nacional. Sevilla, Reales Alcázares (número de inventario 10021149).
Reproducido en Díez, vol. I, p. 196.

OBRAS CITADAS

- Alba Pagán, Ester. "El ropaje de la reina: representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica." En *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009 <http://hdl.handle.net/10201/27695>
- _____. "Representaciones de la reina en la retórica visual del absolutismo fernandino: la imagen de María Josefa Amalia de Sajonia como estrategia de la alianza entre el trono y el altar." *Ars longa: Cuadernos de Arte* 25 (2016): 201-220.
- Ballester Buigues, Irene. *La duquesa d'Almodóvar. Vida d'una aristòcrata valenciana a la fi del segle XVIII*. Xaló: Ajuntament de Xaló-Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta, 2007.
- _____, ed. *Dos-cents anys a l'ombra de la duquesa d'Almodóvar*. Valencia: Edicions 96, 2015.
- Barón, Javier, ed. *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- Bermúdez, Silvia, and Roberta Johnson, eds. *A New History of Iberian Feminisms*. Toronto: University of Toronto Press, 2018 (traducción española: *Una nueva historia de los feminismos ibéricos*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2021)
- Bolufer Peruga, Mónica. *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1998.
- _____. *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Joyes: "Apología de las mujeres."* Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- _____. "Desde la periferia. Mujeres de la Ilustración en province." En *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Romà de la Calle, ed. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008. 67-100.
- _____. "New Inflections of a Long Polemic: The Debate Between the Sexes in Enlightenment Spain." En *A New History of Iberian Feminisms*. Silvia Bermúdez y Roberta Johnson, eds. Toronto: U of Toronto P, 2018. 38-49.

- _____. "Women in Patriotic Societies: A Spanish Debate in a European Context." En *Society Women and Enlightened Charity in Spain: The Junta de Damas de Honor y Mérito, 1787-1823*. Catherine M. Jaffe y Elisa Martín-Valdepeñas, eds. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2022. 19-36.
- _____. y Mónica Burguera, editoras. "Género y modernidad en España. De la Ilustración al liberalismo." *Ayer* 78 (2010) 13-168.
- Burdíel, Isabel. *Isabel II. Una biografía*. Madrid: Taurus, 2011.
- _____. *Los Borbones en pelota*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014.
- _____. "La revolución del pudor: escándalos en la crisis de la monarquía liberal en España." *Historia y Política* 39 (2018) 23-51 [doi: <https://doi.org/10.18042/hp.39.02>]
- Burguera López, Mónica. *Las damas del liberalismo respetable: los imaginarios sociales del feminismo liberal en España, 1833-1850*. Madrid: Cátedra, 2012.
- _____. "Al ángel regio." Respetabilidad femenina y monarquía constitucional en la España posrevolucionaria." En *Culturas políticas monárquicas en la España liberal: Discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*. Encarnación García Monerri, Mónica Moreno Seco, Juan Ignacio Marcuello Benedicto, eds. Valencia: Universitat de València, 2013. 131-150.
- _____. "Mujeres y revolución liberal en perspectiva: esfera pública y ciudadanía femenina en la primera mitad del siglo XIX en España." En *Cuando todo era posible: liberalismo y antiliberalismo en España e Hispanoamérica (1740-1842)*. Encarnación García Monerri, Ivana Frasquet y Carmen García Monerri, eds. Madrid: Marcial Pons, 2016. 257-296.
- _____. "Coronado a la sombra de Avellaneda: la reelaboración (política) de la femineidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837-1868)." *Espacio, tiempo y forma. Serie V. Historia Contemporánea* 29 (2017): 93-127.
- Castells, Irene, Gloria Espigado y M^a Cruz Romeo, eds. *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Davidoff, Leonor and Catherine Hall. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*. Chicago: Chicago University Press, 1987 (traducción castellana: *Fortunas familiares: mujeres y hombres de la clase media inglesa, 1780-1850*. Madrid: Cátedra, 1994).

- Díez, José Luis. *Vicente López (1772-1850). I. Vida y obra, II. Catálogo razonado*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999. 2 vols.
- Espigado, Gloria. "Las mujeres en el nuevo orden político." En *Historia de las mujeres en España y América Latina, vol. 3: Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Isabel Morant, dir. Guadalupe Gómez-Ferrer, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción Lavrin, eds. Madrid: Cátedra, 2006. 27-60.
- Guinot Ferri, Laura. "The Keys to the Forbidden Books: The Duchess of Almodóvar and Her Libraries." En *Gender and the Book Trades*. Elise Watson, Jessica Farrell-Jobst y Nora Epstein, eds. Leiden, Brill (en prensa).
- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992 (traducción castellana: *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra, 1994).
- Lewis, Elizabeth F. "A su reina benéfica: representaciones de María Luisa de Parma." En *La época de Carlos IV*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, 2009. 697-706.
- Mayans Císcar, Gregorio. *El arte de pintar*. Pilar Pedraza, ed. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999.
- Milam, Jennifer Dawn, and Melissa Hyde. "Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe." En *Women and Gender in the Early Modern World*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2016. 211-236.
- Molina Martín, Álvaro. *Mujeres y hombres en la España ilustrada: identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Pérez Martín, María Ángeles. "Con el rubor que acompaña a mi sexo'. Académicas por la pintura en la Valencia ilustrada." En *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*. Begoña Alonso Ruiz et al, eds. Santander: Universidad de Cantabria, 2018. 397-408.
- _____. "Pintoras en las Academias de Bellas Artes ilustradas en España. Josefa Mayans Pastor, académica valenciana." En *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. María del Mar Albero Muñoz y Manuel

Pérez Sánchez, eds. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2015. 310-324.

Pérez Samper, María de los Ángeles. "Las reinas." En *Historia de las mujeres en España y América Latina. 2. El mundo moderno*. Isabel Morant, dir. Margarita Ortega y Pilar Pérez Cantó, eds. Madrid: Cátedra, 2005. 399-436.

Reyero Hermosilla, Carlos. *Apariencia e identidad masculina: de la ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1996.

_____. "Pintar a Isabel II. En busca de una imagen para la reina." En *Isabel II. Los espejos de la reina*. Juan Sisinio Pérez Garzón, ed. Madrid: Marcial Pons, 2004. 231-246.

_____. "Refugio del individuo en tiempos de crisis. El retrato romántico español entre historia y novela." *Trocadero* 23 (2011): 81-104.

_____. *Monarquía y romanticismo: el hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid: Siglo XXI, 2015.

_____. "Absolutismo frente a liberalismo doceañista. El contraataque visual." *Hispania* LXXVII/256 (2017): 407-436 [doi: 10.3989/hispania.2017.012]

Romeo Mateo, María Cruz. "Destinos de mujer: esfera pública y políticos liberales." En *Historia de las mujeres en España y América Latina, vol. 3: Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Isabel Morant, dir. Guadalupe Gómez-Ferrer, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción Lavrín, eds. Madrid: Cátedra, 2006. 61-83.

Sheriff, Mary D.D. *The Exceptional Woman. Elizabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Chicago and London: U of Chicago P, 1996.

Smith, Theresa Ann. *The Emerging Female Citizen. Gender and Enlightenment in Spain*. Berkeley: U of California P, 2006.



Vicente López Portaña