

## LA DEFENSA DE LAS MUJERES EN LA ESPAÑA ILUSTRADA: LA PIEZA GRANDE DE JAPPELLI EN LA REAL CASA DEL LABRADOR DE ARANJUEZ\*

GEMMA COBO DELGADO<sup>1</sup>  
Universidad Autónoma de Madrid

La pintura de la bóveda de la Pieza Grande de Jappelli en la Real Casa del Labrador de Aranjuez ha pasado desapercibida y precisa de un estudio en profundidad, ya que es el único ejemplo conocido de transferencia del discurso ilustrado de la defensa de las mujeres a la pintura y se encuentra además en un lugar privilegiado, pues la corte de Carlos IV y María Luisa de Parma pasaba allí seis meses al año. En la bóveda se plasmaron visualmente argumentos similares a los que Feijoo utilizó en su famoso ensayo “Discurso en defensa de las mujeres” publicado en 1726: se toman referencias de mujeres míticas y otras de la historia reciente y contemporánea para demostrar su capacidad para el entendimiento y sus aptitudes para las artes.

**Palabras clave:** Mujeres; Jappelli; Feijoo; Cultura visual; Ilustración; España; Bellas Artes; Educación.

### THE DEFENSE OF WOMEN DURING THE ENLIGHTENMENT IN SPAIN: JAPPELLI'S PIEZA GRANDE IN THE REAL CASA DEL LABRADOR IN ARANJUEZ

The painting of the vault of the Pieza Grande made by Jappelli in the Real Casa del Labrador de Aranjuez has gone unnoticed and deserves an in-depth study, as it is the only known example where the Enlightenment discourse in the defense of women has been captured in painting. Moreover, it is located in a special place; the court of Charles IV and Maria Luisa of Parma used to spend six months a year there. The vault visually embodies arguments similar to those used by Feijoo in his famous essay “Discourse in Defense of Women” published in 1726: references are made to mythical women and others from recent and contemporary history in order to demonstrate their capacity for understanding the arts as well as their artistic talents.

**Key words:** Women; Jappelli; Feijoo; Visual Culture; Enlightenment; Spain; Fine Arts; Education.

**Cómo citar este artículo / Citation:** Cobo Delgado, Gemma (2023) “La defensa de las mujeres en la España ilustrada: la pieza grande de Jappelli en la Real Casa del Labrador de Aranjuez”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 96, núm. 382, Madrid, pp. 163-184. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.20>

---

\* Este trabajo ha sido elaborado gracias a un contrato posdoctoral Margarita Salas (CA1/RSUE/2021-00573) financiado por el Ministerio de Universidades, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia y la Universidad Autónoma de Madrid. Asimismo, esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D+i “Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna: relatos, imágenes, interpretaciones” (PID2020-113380GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación). También quisiera agradecer al conservador de la Real Casa del Labrador, Javier Jordán de Urriés y de la Colina, su amabilidad al abrirme las puertas de la “Sala del Cristo” y acompañarme durante toda una mañana de octubre de 2019 (afortunadamente pude estudiar las pinturas antes de que los estragos de la borrasca Filomena obligasen a cerrar el palacete para su rehabilitación). Igualmente, me gustaría extender mi agradecimiento a la UNED y, en especial, a Álvaro Molina, por ofrecerme la oportunidad de presentar un primer borrador de este trabajo en el Seminario Permanente del 6 de abril de 2022. En último lugar, quisiera transmitir mi gratitud a Jesusa Vega y Adrián Lozano por su inestimable ayuda.

<sup>1</sup> [gemmaacobodelgado@gmail.com](mailto:gemmaacobodelgado@gmail.com) / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0367-5471>

A lo largo del siglo XVIII se multiplicaron los textos que discutían el lugar y el papel de la mujer en la sociedad, su capacidad para el entendimiento y el tipo de educación que debía recibir.<sup>2</sup> No era algo nuevo, la llamada querrela de las mujeres venía de atrás<sup>3</sup>, pero sin duda en España el “Discurso en defensa de las mujeres” de Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) supuso un punto de inflexión al respecto. El ensayo tuvo una enorme repercusión al ser parte del *Teatro crítico universal*, obra que “alcanzó tiradas excepcionales para la época”<sup>4</sup> y su enorme éxito fue acompañado de una larga lista de seguidores y detractores.<sup>5</sup>

Los escritos en apoyo a las ideas de Feijoo han sido estudiados, pero, debido a su escasez, no ha ocurrido lo mismo con aquellos que plasmaron su apoyo en las artes visuales, y de ahí la extraordinaria relevancia de las pinturas de la bóveda de la llamada Pieza Grande de Luigi Jappelli,<sup>6</sup> Sala del Cristo o “séptima pieza”, ubicada en la Real Casa del Labrador de Aranjuez, conocida como la Casita del Labrador [fig. 1]. Se trata de un programa iconográfico ideado en el cambio de siglo del XVIII al XIX dedicado a la exaltación del entendimiento de las mujeres.<sup>7</sup> A pesar de ser un asunto extraordinario en la producción española, el tema tratado en este conjunto ha pasado inadvertido debido a la complejidad del lenguaje visual utilizado por Jappelli. Como indicaba Sugranyes en su trabajo sobre las bóvedas del pintor boloñés: “hoy es difícil captar el significado de los programas decorativos” de Jappelli, “sólo un estudio en profundidad del tema desarrollado en cada habitación individual podrá formar la clave para interpretar tantas yuxtaposiciones desconcertantes”.<sup>8</sup>

## Contexto de las pinturas

La Real Casa del Labrador fue una obra personal de Carlos IV iniciada en 1794 e interrumpida a causa del motín de Aranjuez y de la abdicación del rey. Como el resto de las casas de campo que promovieron Carlos de Borbón y María Luisa de Parma, era un espacio dedicado al ocio y esparcimiento durante la jornada de la corte en Aranjuez,<sup>9</sup> y no un sitio en el que vivir, ni siquiera

<sup>2</sup> No solo se debatió sobre la capacidad de entendimiento de la mujer sino también sobre su lugar en la esfera pública, gradualmente se fue admitiendo a mujeres excepcionales en instituciones que las tenían vetadas, véase Bolufer, 2022: 20.

<sup>3</sup> El temprano *Libro de la ciudad de las damas*, de Christine de Pisan (1405) ya entra en este debate. Sobre la querrela de las mujeres entre los siglos XV y XVIII, véase Kelly, 1984; Bolufer, 1998: 29-34 y Blanco, 2010.

<sup>4</sup> Fueron más de 3000 ejemplares, entre 1725 y 1787 se reeditó total o parcialmente en veinte ocasiones y se tradujo al francés, italiano, portugués, inglés y alemán, Bolufer, 1998: 35.

<sup>5</sup> Entre los primeros se puede citar el médico Martín Martínez, amigo de Feijoo que escribió a su favor una *Carta defensiva* que el propio Feijoo publicaría más tarde en el tomo segundo de su *Teatro crítico universal*. Véase Blanco, 2010: 45-46. Entre los más conocidos detractores cabe mencionar a Manco de Olivares, *Contradefensa crítica, a favor de los hombres*, publicado en 1726 y *Defensiva respuesta a favor de los hombres* en 1727 o el texto de Manuel Mariano Ballester y de la Torre titulado *Combate intelectual*, publicado en Zaragoza en 1734.

<sup>6</sup> En la documentación del Archivo General de Palacio su nombre figura castellanizado como Luis Japelli o Yapelli, pero en este trabajo hemos optado por Luigi Jappelli, como hace Sugranyes (2002), porque así se escribe en italiano, procedencia originaria del pintor.

<sup>7</sup> Existían otros modelos y formas de exaltación de la mujer en el ámbito laico ofreciendo modelos individuales, principalmente a través de las llamadas “mujeres fuertes”, como por ejemplo las *Memorias de las reinas católicas* de Enrique Flórez publicadas en 1761 y la *Galería de mujeres fuertes* de Pierre Le Moyne traducidas al castellano en 1794 (véase Molina, 2017). En el ámbito cortesano es destacable el ejemplo de los frescos de Jerónimo de Cabrera en el Palacio Real de El Pardo que representan la historia de Ester en la antecámara de la reina Margarita Álvarez (véase Álvarez Seijo, 2018 y 2019). En el ámbito religioso, se dieron espacios dedicados a la Virgen y a las “mujeres fuertes” bíblicas, como es el conjunto escultórico del camarín del Monasterio de Guadalupe (véase Andrés, 2001: 194), las pinturas del camarín de la Virgen de la Cabeza en Torrenueva (véase Calamardo Murat, 2017) o el Camarín de Guadalupe del Monasterio de las Descalzas Reales (véase García-Hidalgo Villena, 2021: 115-133).

<sup>8</sup> “Oggi è difficile captare il significato dei programmi decorativi dei quattro interventi del bolognese: solo un studio approfondito della tematica sviluppata in ogni singola stanza potrà fornire la chiave di interpretazione di tante sconcertanti giustapposizioni”, Sugranyes, 2002: 233.

<sup>9</sup> A partir de 1792 la jornada de recreo en Aranjuez pasó de tres a seis meses tras suprimirse la jornada en el real sitio de El Pardo. Tras las fiestas navideñas la corte partía de Madrid a Aranjuez y allí pasaban los reyes la primera mitad del año, Jordán de Urríes y de la Colina, 2009: 15-33.



Fig. 1. Vista general de la bóveda de la Pieza Grande de Luigi Jappelli en la Real Casa del Labrador en Aranjuez.

contaban con dormitorios. Se desconoce la función concreta que tenía la sala en la que se ubican las pinturas de Jappelli —es posible que fuera una pieza polivalente—, tampoco está documentado quién ideó el programa iconográfico, y pocos datos tenemos también sobre el pintor. Ni siquiera se sabe exactamente cuándo nació y murió el artista boloñés,<sup>10</sup> aunque alcanzó cierta relevancia dentro de la corte madrileña: fue nombrado pintor honorario de cámara en 1795 a pesar de que, tras la creación de la Real Academia de San Fernando en 1752, el rey Carlos III comenzara una política —seguida por su hijo Carlos IV— en la que se prefería potenciar el trabajo de los pintores españoles.<sup>11</sup> No obstante, y a pesar de la parquedad de noticias, sí consta que el pintor consideraba imprescindible para poder desarrollar su obra el acceso a una biblioteca: en un primer momento consultó y trabajó en la “Librería de Arte” del embajador de Venecia en la corte madrileña y cuando este se fue, solicitó como prioridad “equiparse de libros donde halle las más selectas

<sup>10</sup> No obstante, Morales y Marín (1994: 266-270) hizo un verdadero esfuerzo por documentar los últimos años del pintor y apunta 1814 como el posible año de su fallecimiento.

<sup>11</sup> Bottineau 1986: 362 y Sugranyes 2002: 225.

luces a mejor complacencia de V. M.”.<sup>12</sup> Esta vocación ilustrada por el estudio y la erudición se ve claramente reflejada en las dos bóvedas que llevan su nombre en la Casa del Labrador, las más complejas de las que se le atribuyen, donde estuvo trabajando entre 1796 y 1807,<sup>13</sup> y debieron de gustar porque este último año le subieron el salario a 15.000 reales.<sup>14</sup>

Además de las bóvedas de la Casita del Labrador, se considera que también son obra suya una de las bóvedas de la Casita del Príncipe o Casita de Abajo del El Escorial, y otra en la Casita del Príncipe de El Pardo. Las cuatro han sido estudiadas de manera general por Sugranyes, quien señala que tienen unas características comunes que lo distinguen de las de otros pintores. Su obra se caracteriza por un sentido decorativo en el que el gusto pompeyano se enriquece con la incorporación de figuras mitológicas que conviven con personajes de actualidad, arquitecturas exóticas con escenarios naturales o vistas urbanas con paisajes raros. Es decir, como señala Sugranyes, en sus pinturas convive la fantasía con temas contemporáneos donde cada detalle ha sido meticulosamente seleccionado de libros y estampas, donde se ofrecen yuxtaposiciones desconcertantes y guiños a personajes de actualidad con el fin de que el espectador pueda jugar a las adivinanzas, un entretenimiento en perfecta sintonía con el lugar.<sup>15</sup> El significado, especialmente críptico en las dos bóvedas de la Casita del Labrador, resultaba difícilmente descifrable incluso para quienes eran prácticamente coetáneos: tan solo unos veinte años después de que Jappelli pintase sus bóvedas. Manuel de Aleas en su *Representación que hace al Rey Nuestro Señor D. Fernando Séptimo sobre la conservación y restauración del Real Sitio de Aranjuez...: con una descripción de sus jardines, fuentes, estatuas, Palacio, Casa del Labrador y preciosidades que hay en el* de 1824, describía de esta manera tan somera las bóvedas: de la más pequeña, la “sexta pieza”, decía que “el techo de Yapelli, representa los cuatro tiempos del año, figurando el mundo, la Luna con sus astrólogos, la observación de la Luna y Lunardi con el paracaídas, los globos y la orquesta”; respecto a la grande, la “séptima pieza”, señalaba que en el “techo pintado por Yapelli, figura una orquesta con matronas y otras alegorías, el sueño, la noche, &c.”.<sup>16</sup> Por su parte, el historiador Cándido López y Malta en su *Historia descriptiva de Aranjuez* escrita en 1868, basándose en los escritos de 1804 de Juan Álvarez de Quindós, describía ambas salas también brevemente: la primera como una representación de “las cuatro estaciones, la luna observada por los astrólogos y Lunardi con el paracaídas en su ascensión aerostática”; y la segunda como figuración de “una orquesta delante de un anfiteatro, una sorpresa de noche por unos bandidos, el sueño y varias costumbres y alegorías”.<sup>17</sup> De sus descripciones se deduce que las temáticas de estas bóvedas se alejaban del resto, porque, si bien ninguno de ellos parece que fuera experto conocedor o aficionado a las bellas artes, sí reconocían los asuntos alegóricos y deidades de otras obras, no solo de la Casita sino también del Palacio Real de Aranjuez.

La bóveda de la sala más pequeña presenta escenas mitológicas junto con temas contemporáneos que fueron advertidos por Jordán de Urries<sup>18</sup> y estudiados más extensamente por Vega: las ascensiones de globos aerostáticos de Vicente Lunardi, el gusto por las observaciones astronómicas y problemáticas propias del mundo italiano, como era el debate entre los astrólogos y los astrónomos, e incluso la posible identificación de Domingo Badía vestido como Alí Bey, un personaje enviado por Manuel Godoy para visitar como espía países como Marruecos, Argelia o Libia, lo que le llevó más tarde a publicar varios libros de viajes y, por su afición a la ciencia, también pudo realizar elevaciones aerostáticas y escribir un ensayo sobre los globos que dedicó a Godoy.<sup>19</sup> La

<sup>12</sup> Documento publicado por Junquera, 1970: 39.

<sup>13</sup> Jordán de Urries (2009: 174) documentó que la bóveda se pintó de enero a junio de 1801 y de noviembre a julio de 1802. También sitúa a Jappelli trabajando en esta sala en 1804, cuando pintó la tapa de madera de la chimenea y unas puertas anteriores a las actuales.

<sup>14</sup> Junquera, 1979: 49 y 372-373.

<sup>15</sup> Sugranyes, 2002: 233.

<sup>16</sup> Aleas, 1824: 34.

<sup>17</sup> López y Malta, 1869: 316.

<sup>18</sup> Jordán de Urries, 2009: 171-172.

<sup>19</sup> Vega, 2010: 38-43 y 188-204.

introducción de este personaje en un segundo plano de la pintura bien podría responder a un divertimento que animaba e interpelaba a quienes vieran las bóvedas por primera vez a descubrir quiénes estaban ahí representados. Todo ello encajaba perfectamente dentro del sentido lúdico, erudito y refinado de la casita, donde se pueden observar esos juegos de adivinanzas como es descubrir personajes contemporáneos e interpretar lo que se ve representado.

De los asuntos que presenta la bóveda de la pieza grande, Tomlinson señala que representan el rapto de las Sabinas junto a temas contemporáneos,<sup>20</sup> y Jordán de Urries ofrece una descripción general más perfilada

todo parece girar en torno a la presencia de la mujer en la mitología, las ciencias y las artes, dentro de un conjunto inspirado en las pinturas romanas de la Domus Aurea. En el arranque de la bóveda vemos amazonas a caballo, una orquesta femenina, contrabandistas, una poetisa [?], y una alegoría del Amor conyugal; y en los ángulos, una pintora, una escultora, y Marte y Diana en embarcaciones de guerra.<sup>21</sup>

Queda claro, y coincidimos con la mayoría de las identificaciones, que la idea general del conjunto gira en torno a la mujer. No obstante, es preciso señalar que a la vez que en la bóveda de Jappelli se constata un esfuerzo por exaltar las virtudes de la mujer, se celebra el orden patriarcal. Esto último es comprensible dentro de los parámetros de la época. La bóveda está dividida en dos conjuntos claramente diferenciados: uno protagonizado por las amazonas y otro por mujeres modernas vestidas a la moda contemporánea [fig. 2]. Estos dos conjuntos están enlazados a través de escenas alegóricas en tapices fingidos: la celebración del matrimonio y del orden y las leyes (?). Resultado de estos actos es la sociedad ilustrada perfecta con una mujer ideal, aquella que asume su papel como esposa pero que cultiva igualmente su entendimiento.

La necesidad de justificar el papel de los hombres cuando se trata de exaltar a las mujeres también se ve en otros textos como el citado de Feijoo, que era consciente de las críticas que podía despertar:

En grave empeño me pongo. No es ya sólo un vulgo ignorante con quien entro en la contienda: defender a todas las mujeres, viene a ser lo mismo que ofender a casi todos los hombres: pues raro hay que no se interese en la precedencia de su sexo con desestimación del otro.<sup>22</sup>

En la bóveda de Jappelli hay otros paralelismos con el texto de Feijoo, en ambos se aprecia, en especial, el esfuerzo por defender el entendimiento de las mujeres. En su discurso el benedictino es meridianamente claro:

A tanto se ha extendido la opinión común en vilipendio de las mujeres, que apenas admite en ellas cosa buena. En lo moral las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace, es en la limitación de sus entendimientos.

Por esta razón, después de defenderlas con alguna brevedad sobre otros capítulos, discurriré más largamente sobre su aptitud para todo género de ciencias, y conocimientos sublimes.<sup>23</sup>

De hecho, en la elaboración de esa defensa, el benedictino comenzaba su discurso nombrando a mujeres célebres de otras épocas para luego centrarse en exponentes de su época, y el mismo recurso narrativo se plantea en la bóveda de la Casita del Labrador. A continuación, se estudiará de forma detallada cómo se reflejó este esquema en la bóveda de Jappelli.

<sup>20</sup> Tomlinson 1994: 54.

<sup>21</sup> Jordán de Urries, 2009: 174.

<sup>22</sup> Feijoo, 1726: I, XVI, 313.

<sup>23</sup> Ídem.


<i>Pintora</i>	<i>Mujeres enseñando a niñas</i>	<i>Alegoría del orden y las leyes (?)</i>	<i>La unión entre Antiope y Teseo</i>	<i>Las amazonas y Hera (?)</i>  <i>Hipólita</i>
<i>Orquesta de mujeres</i>				<i>Las amazonas y Heracles</i>
<i>Escultora</i>	<i>Mujer declamando</i>	<i>Alegoría del matrimonio</i>	<i>Antiope y Teseo</i>	<i>Heracles</i>

Fig. 2. Esquema general del programa iconográfico de la bóveda de la Pieza Grande de Luigi Jappelli en la Real Casa del Labrador en Aranjuez.

## En comunión con las amazonas

En un extremo de bóveda, como ya se ha adelantado, las protagonistas son las amazonas [fig. 3], que sirven de excusa para la defensa de la moralidad de las mujeres y de su fortaleza física. En su discurso, Feijoo pone como un ejemplo de fortaleza femenina a las amazonas en su sentido más amplio, pues se refiere tanto a las míticas, como a las mujeres históricas que lucharon en defensa de su patria.<sup>24</sup> La representación de las amazonas no era un tema muy habitual en las decoraciones palaciegas de la corte, pero no era un asunto en absoluto desconocido, hay varios ejemplos de pinturas de la guerra de Troya y, aunque en muchos casos de una manera muy transformada, el mito se llevó al teatro en numerosas ocasiones durante el siglo XVIII.<sup>25</sup>

La pintura de Jappelli es mucho más fiel a los autores clásicos que las obras de los dramaturgos. La escena principal del arranque de la bóveda proviene del texto de Apolodoro el Ateniese —bien de la fuente directa,<sup>26</sup> bien de algún manual mitológico<sup>27</sup>—, en el que describe el noveno trabajo de Heracles: conseguir el cinturón de Hipólita.

Como noveno trabajo ordenó a Heracles traer el cinturón de Hipólita. Ésta era reina de las amazonas, que habitaban en torno al río Termodonte, estirpe destacada en lo relativo a la guerra; pues llevaban un género de vida varonil y, si alguna vez parían por haber tenido alguna relación sexual, criaban a las hembras; se comprimían el pecho derecho para que no les molestara al disparar, mientras que conservaban el izquierdo para poder criar. Hipólita poseía el cinturón de Ares

<sup>24</sup> Feijoo, 1726: I, XVI, 327 y 331-332. Para Feijoo la fortaleza no era una virtud exclusivamente masculina: “la fortaleza, prenda que los hombres consideran como inseparable de su sexo, yo convendré en que el Cielo los mejoró en esta parte en tercio y quinto; mas no en que se les haya dado como Mayorazgo, o Vínculo indivisible, exento de toda partida con el otro sexo”. Sobre esta cuestión, véase Blanco, 2010, 99-100.

<sup>25</sup> El tema de las amazonas no resultaba extraño, los coliseos de la capital madrileña albergaron al menos una treintena de representaciones con este argumento entre 1725 y 1783 (Andioc y Coulon, 1997, II: 620 y Establier Pérez, 2011: 107). Véase también sobre las amazonas en el teatro español López Alemany, 2018: 53-56.

<sup>26</sup> Jappelli pudo consultar de primera mano la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro, el Ateniese, de la que existían varias ediciones (de 1555, 1599, 1601, 1675, 1803...).

<sup>27</sup> El boloñés también pudo inspirarse en el tema a través de fuentes secundarias, por ejemplo, el humanista Pedro Mejía en su *Silva de varia lección*, publicada por primera vez en 1547, también recogía este asunto.



Fig. 3. Luigi Jappelli: *Las amazonas y Heracles*, 1801-1802. Patrimonio Nacional, Real Casa del Labrador, Aranjuez.

como símbolo de su superioridad sobre todas. En busca de este cinturón fue enviado Heracles, ya que Admete, la hija de Euristeo, ansiaba poseerlo. Así, llevando consigo un grupo de voluntarios, zarpó con una sola nave y tocó tierra en la isla de Paros, que estaba habitada por los hijos de Minos, [...]. Cuando llegó al puerto de Temiscira, vino a su encuentro Hipólita y, luego de preguntarle el motivo de su visita prometió entregarle el cinturón; pero Hera, adoptando la figura de una de las amazonas, iba y venía por entre la muchedumbre diciendo que los extranjeros que habían arribado habían raptado a la reina; y así las amazonas, a caballo y armadas, cargaron contra la nave. Cuando Heracles las vio armadas, creyendo que esto era fruto de una traición, dio muerte a Hipólita y le arrebató el cinturón; después de batallar con las demás, se hizo a la mar y tocó tierra en Troya.<sup>28</sup>

En el ángulo izquierdo se puede ver la embarcación de la reina de las amazonas, Hipólita, y en el derecho la embarcación de Heracles, justo antes de la guerra en Atenas. Heracles e Hipólita habían llegado a un acuerdo para que el héroe consiguiera el cinturón de manera pacífica, pero Hera extendió una serie de rumores para que las amazonas creyeran que Heracles había raptado a su reina. Es posible que precisamente este episodio esté representado en una discreta escena en el flanco izquierdo. En este detalle se puede ver a dos amazonas que han recibido una misiva y están escuchando con atención a una mujer vestida de guerrera, que puede ser Hera [fig. 4].

Las Amazonas toman el mensaje por verdadero y entonces se dirigen a caballo hacia la embarcación de Heracles para vengar a su reina. Esta es la escena principal que está representada en el centro del arranque de la bóveda [fig. 3]. En la escena no hay una batalla, tan solo cabalgan. El hecho de que se eligiera representar el momento previo al combate es interesante porque las imágenes más comunes de las Amazonomaquias reflejan escenas de guerra. La representación más frecuente es la de la Guerra de Troya, de la cual tenemos ejemplos muy conocidos como son los de Enea Vico,<sup>29</sup> Nicolas Beatrixet,<sup>30</sup> Antonio Tempesta,<sup>31</sup> Pieter Paul Rubens (Alte Pinakothek,

<sup>28</sup> Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, II, 5, 9.

<sup>29</sup> Su estampa de 1543 era muy famosa. Por ejemplo, Ceán Bermúdez tenía un ejemplar en su colección, que ahora se conserva en la Biblioteca Nacional de España: INVENT/4409.

<sup>30</sup> Otra estampa muy reconocida, publicada en 1559 de la que, por ejemplo, existen dos ejemplares en Patrimonio Nacional: IX/M/190 (54-55) y MAP/455 (67-68).

<sup>31</sup> Las estampas de su pintura también fueron muy conocidas, un ejemplar de 1600 se conserva en la Biblioteca Nacional de España: INVENT/4738.



Fig. 4. Luigi Jappelli: *Las amazonas y Hera (?)*, 1801-1802. Patrimonio Nacional, Real Casa del Labrador, Aranjuez.

Múnich),<sup>32</sup> Juan de la Corte<sup>33</sup> o Luca Giordano.<sup>34</sup> Todos ellos ponen el énfasis en mostrar la ferocidad de las mujeres frente a sus adversarios clavándoles las lanzas con fuerza y determinación, arrojándoles de los caballos y doblegándoles con la misma bravura que los varones. Teniendo en cuenta el carácter conciliador buscado en las pinturas de la bóveda de la Casita del Labrador, es entendible que se prefiera hacer elipsis del combate, porque este reflejaba una imagen demasiado violenta de las mujeres, y que se eligiera representarlas montando a caballo dirigiéndose al auxilio de su reina, una escena que sin duda estaba más en sintonía con la idea que pretendía transmitir el conjunto y que no les restaba ni un ápice de valor y determinación.

Como es sabido, según los autores clásicos, Heracles salió vencedor del combate contra las amazonas. Pero en la bóveda tampoco se mostraba la derrota, de modo que ellas seguían siendo heroínas, y no se alteraba el orden patriarcal dominante: aunque el hombre salió vencedor del combate, las mujeres demostraron su nobleza de espíritu, valentía, fortaleza y, sobre todo, su fidelidad a la reina. Esto último tiene especial interés si tenemos en cuenta que cabe la posibilidad de que la reina María Luisa de Parma, o alguna de sus hijas, pudiera haber colaborado en la elaboración

<sup>32</sup> Pintura ampliamente difundida por el grabado de Lucas Vorsterman publicado en 1623 del cual se conservan ejemplares en la colección de Patrimonio Nacional [VIII/5595 (19)].

<sup>33</sup> Juan de la Corte: *Combate de las amazonas*, s. XVII. Senado, Madrid.

<sup>34</sup> Su pintura se conserva en el Palacio Real de El Pardo, véase Frutos, 2011: 18-19.



del programa iconográfico.<sup>35</sup> La representación de mujeres fuertes y valientes de esta bóveda no es un hecho aislado, en la Casita del Labrador existen otros ejemplos como es el busto escultórico de Penthesilea, obra de Johann Bernhard Fischer von Erlach, fechado entre 1680 y 1685,<sup>36</sup> lo que puede ser una señal más de esta sensibilidad de la que se quería impregnar la Casita del Labrador.

Así, en el programa iconográfico no se tenía intención de hacer énfasis en la derrota de las Amazonas ni en la muerte de ninguna de ellas, sino que, por el contrario, se presenta una sumisión pacífica de las guerreras gracias al amor. La restauración del poder patriarcal no se logra por medio de la violencia, sino mediante el matrimonio. Este énfasis en que el amor es crucial para domesticar a la amazona, que termina por aceptar las obligaciones del matrimonio, es una constante en las revisiones que se hicieron de estos personajes míticos en las obras de teatro:<sup>37</sup> *Las mujeres sin hombres* (1613-1618) de Lope de Vega; *Las Amazonas de las Indias* (1626-1629) de Tirso de Molina; *Las Amazonas de Scitia* (1657), de Antonio de Solís,<sup>38</sup> el sainete *La República de las mujeres* (1772) de Ramón de la Cruz, *Las Amazonas de España* (1720), de José de Cañizares y *Las esclavas Amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez.

Las dos escenas siguientes de la bóveda reflejan a Teseo y Antíope, uno de los encuentros más recurrentes en la literatura: aparece en las ya citadas, *Silva de varia lección* de Pedro Mejía o *Las mujeres sin hombres* de Lope de Vega, entre otros.<sup>39</sup> En la primera escena [fig. 5] está representada una mujer asustada sobre una peana que parece haber sido obligada a exponerse ante un hombre que la mira en actitud de admiración. En la segunda escena [fig. 6] se puede ver a ambos subidos sobre la peana abrazados y laureados en señal de unión matrimonial. Se puede considerar que estas imágenes muestran el momento en el que hacen la entrega de Antíope a Teseo. Según la versión más extendida,<sup>40</sup> este héroe acompañó a Heracles en su noveno trabajo y fue recompensado con una bella amazona que, tras una inicial resistencia, se enamoró de él, y se casaron y tuvieron un hijo llamado Hipólito.<sup>41</sup>

La otra versión cuenta que la expedición de Teseo habría sido posterior a la de Heracles y en compañía de Pirítoos. Tan pronto como arribaron a la costa, las Amazonas enviaron a una de sus guerreras al barco de Teseo con intención de agasajarle con algunos presentes y, sobre todo, informarse de sus intenciones. Teseo, entonces, aprovecharía la ocasión para raptar a la joven amazona y llevársela a Atenas, donde cuenta la leyenda que vivieron felices y engendraron a su hijo Hipólito.<sup>42</sup>

En cualquier caso, en la bóveda no hay referencia a las negativas consecuencias que tuvo tal unión, descritas por distintos autores: una fue que desembocó en una segunda guerra contra las Amazonas, la otra que Teseo abandonó a Antíope para casarse con Fedra.

<sup>35</sup> La participación de la reina no sería rara pues, por ejemplo, parece que Isabel Farnesio pudo elegir que se representase precisamente la ópera *Las Amazonas de España* de José de Cañizares en 1720 como autopromoción en pleno contexto bélico; la reina se personificaba en la amazona Marfilia y Felipe V con el príncipe Celauro, López Alemany, 2018: 58-59.

<sup>36</sup> Este busto se colocó en la Casita a principios del siglo XIX, en el inventario de 1853 ya aparece situado en la escalera principal, donde se conserva en la actualidad. Véase Frutos, 2011: 22.

<sup>37</sup> Tema ampliamente estudiado en el campo del teatro: Ramos Jurado, 2010; Establier Pérez, 2011: 102; Cabrero Aramburu, 2013 y Rodríguez García, 2013; López Alemany, 2018: 53-56.

<sup>38</sup> *Las Amazonas de Scitia* de Solís, tuvieron su eco en la literatura de cordel y no dejaron de llevarse a escena hasta principios del siglo XIX, véase Establier Pérez (2011: 105).

<sup>39</sup> El amor entre Teseo y Antíope también se trata en la obra *Les Amazones* de Anne-Marie du Boccage, estrenada en 1749, en la que nos detendremos más adelante.

<sup>40</sup> Higinio cuenta que Heracles le concedió a Antíope como cautiva a Teseo (Fábulas XXX, 10). Por su parte, Pausanias (I, 2, 1): “De Antíope dice Píndaro que fue raptada por Pirítoos y Teseo, pero por Regias de Trecén se dice lo siguiente respecto a la misma: que Heracles, que sitiaba Temiscira, la que está junto al Termodonte, no pudo tomarla y que Antíope, enamorada de Teseo -pues peleaba Teseo con Heracles-, entregó con traición el territorio”.

<sup>41</sup> López Alemany, 2018: 53-54.

<sup>42</sup> López Alemany, 2018: 53-54.



Fig. 5. Luigi Jappelli:  
*Antiope y Teseo*, 1801-1802.  
Patrimonio Nacional, Real  
Casa del Labrador, Aranjuez.



Fig. 6. Luigi Jappelli: *La unión entre Antiope y Teseo*, 1801-1802. Patrimonio Nacional, Real Casa del Labrador, Aranjuez.

### Orden y armonía en la sociedad patriarcal

A continuación de estas imágenes conciliadoras del mundo varonil y el femenino, hay dos escenas que articulan la continuidad entre el espacio del tiempo mítico y el real. Esta función de tránsito se acentúa al enmarcar las escenas alegóricas dentro de tapices ficticios. Jordán de Urríes describe la primera escena [fig. 7] como una “alegoría del Amor conyugal”<sup>43</sup> y así es. En ella se refleja que los hombres y las mujeres se complementan en armonía. En el plano central se puede ver una escena diurna que remite a un tiempo remoto en la que una mujer está recogiendo plantas, posiblemente, con propiedades medicinales, mientras mira atenta a un hombre que está tendido en el suelo con la cabeza vendada, a quien posiblemente pretende curar. Es decir, una representación del rol que la naturaleza había asignado a la mujer como cuidadora.

Flanqueando la escena principal aparecen imágenes entre las nubes que aluden a la tradicional y cultural distribución de funciones entre los dos sexos. Arriba a la derecha se ve la diferente contribución a la economía: la mujer dedicada al trabajo doméstico, proveedora de la comida, al

<sup>43</sup> Jordán de Urríes, 2009:174.



Fig. 7. Luigi Jappelli:  
*Alegoría del matrimonio*,  
1801-1802. Patrimonio  
Nacional, Real Casa del  
Labrador, Aranjuez.



Fig. 8. Luigi Jappelli:  
*Alegoría de las leyes (?)*,  
1801-1802. Patrimonio  
Nacional, Real Casa del  
Labrador, Aranjuez.

cuidado del gallinero. Esta era una de las tareas más habituales y considerada propia de ellas. Feijoo se quejaba de quienes asentían que “a lo más que puede subir la capacidad de una mujer es a gobernar un gallinero”.<sup>44</sup> Por su parte, el hombre, se encuentra reunido con otros dos ocupado en hacer transacciones, claramente se refleja un intercambio de dinero. A la izquierda se ve el éxito de ese equilibrio y repartición de tareas complementarias que culmina con un matrimonio feliz, que viene a sumar las fortalezas de ambos. El matrimonio disfruta de buena posición, pues van vestidos a la moda y se dirigen a una lujosa berlina, en la que le esperan tres personas a su servicio.

Dos alegorías, también complementarias, de la noche y el día, hacen de enlace con la escena que está en frente y que es la más complicada del conjunto [fig. 8]. En ella se puede apreciar, a la derecha una escena nocturna en la que una milicia armada detiene a un grupo de hombres de condición más humilde, posiblemente contrabandistas,<sup>45</sup> y les alumbró con una linterna. A la izquierda están representados un embozado y otro grupo de hombres tocando la guitarra en torno a una lumbre. Entender esta imagen dentro del programa iconográfico descrito es tarea compleja, y seguramente contiene matices solo descifrables por un “receptor participante”,<sup>46</sup> así que no po-

<sup>44</sup> Feijoo, 1726: I, XVI, 336.

<sup>45</sup> Así identifica a estos personajes Jordán de Urries, 2009: 174.

<sup>46</sup> Seguimos a Baxandall para su distinción entre el participante y el observador: “el participante entiende y conoce su cultura con una inmediatez y espontaneidad que el observador no comparte. Puede actuar dentro de los *standards* y normas de la cultura sin ser racionalmente conscientes de ello y, a menudo, incluso sin haberlos formulado como tales. [...] Se mueve con facilidad, delicadeza y flexibilidad creativa dentro de las reglas de su cultura. Su cultura, para él, es

demos hacer más que aventurarnos en la interpretación. Consideramos que por el contexto en el que está inscrita la imagen podría ser una representación del orden público gracias a las Leyes y la Justicia: en aquel momento existía una gran preocupación por el contrabando<sup>47</sup> y los militares eran los encargados de vigilar las zonas especialmente conflictivas.<sup>48</sup> Estas medidas se incluían dentro de un programa legislativo ilustrado que trataba de garantizar la seguridad y la felicidad pública. Es la única imagen en la que solamente aparecen hombres, es posible que para colocarlos como los protagonistas del orden social, no solo el privado y familiar, establecido gracias al matrimonio, sino también el público y estatal. De este modo el hombre no vería peligrar su estatus.

## Mujeres ilustradas

En el otro extremo de la bóveda, frente a las amazonas, se organizan una serie de escenas protagonizadas por mujeres modernas enseñando y practicando distintas artes. En este conjunto también se constata un paralelismo con la última parte del discurso de Feijoo, en la que trata de demostrar la igualdad de entendimiento y las aptitudes de las mujeres para las artes y las ciencias, y para ello se sirve de ejemplos de mujeres ilustres. Este conjunto es de enorme interés, pues hasta la fecha se puede considerar que es único en la producción visual española. Por lo general, cuando se elegía representar a niñas aludiendo a su educación, lo más habitual era representarlas haciendo labores como la costura o el bordado, que eran la esencia de la formación de la mujer, así lo recogía Josefa Amar y Borbón en su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* publicado en Madrid en 1790:

Las labores de manos y el gobierno doméstico son como las prendas características de las mujeres, es decir, que aun quando reúnan otras, que será muy conveniente, aquellas deben ser las primeras esenciales. Tan bien parece una señora (y quanto más ilustre, mejor), tan bien parece, digo, con una rueca o con una costura, como el letrado en su estudio.<sup>49</sup>

En algunas ocasiones se elegía retratar a las niñas junto con algún mapa en referencia a sus estudios de geografía, que también eran recomendados por Josefa Amar y Borbón como parte de la educación básica de toda niña.<sup>50</sup> En casos excepcionales, y a mujeres ya adultas, se las retrata con instrumentos musicales o pintando. Por lo que es preciso pensar que en la bóveda hubo una elección deliberada en la que no se quiso mostrar las tareas comunes y básicas de la educación femenina sino aquellas que tan solo las mujeres talentosas de un determinado sector social y cultural lograban dominar a la perfección, como eran la música o el dibujo.<sup>51</sup> Josefa Amar y Borbón consideraba que estas dos actividades tenían un “mérito particular” pues no se podía “ser eminente en ellas sin un cierto grado de ingenio, de invención y de delicadeza de gusto poco común”. Por esta razón recomendaba el cultivo de las letras como esencia de la educación, pero “si la señorita que tuviere mejor disposición para el dibujo y para la música, que para las letras”, debería “aplicarse a aquellas, y dejar estas”.<sup>52</sup>

---

como el lenguaje que ha aprendido, de manera informal, desde la infancia”. En cambio, “el observador no posee este tipo de conocimiento de la cultura. Tiene que explicar *standards* y reglas, explicitándolas y de ese modo haciéndolas también burdas, rígidas y torpes”; véase Baxandall, 1989: 127-129.

<sup>47</sup> Es conveniente señalar que las mujeres también practicaban el contrabando, véase Ortega López 1998: 298-302.

<sup>48</sup> Bermejo Cabrero, 1997: 19.

<sup>49</sup> Amar y Borbón, 1790: 151.

<sup>50</sup> Recomendaba la utilización de mapas para poder buscar en ellos lo que deseasen (Amar y Borbón, 1790: 190).

<sup>51</sup> No era muy común que las mujeres sobresalieran en estas artes porque normalmente no tenían maestros de calidad ni estaba bien visto que se dedicaran en exceso a ellas. Mme. d'Épinay contaba que se les “buscaba un gran maestro de baile, otro muy malo de música, y otro mediano de dibujo”, Épinay, 1797: I, 329.

<sup>52</sup> Se dedica extensamente a este tema. En su opinión, “el dibuxo tiene las mismas o mayores ventajas que la música para entretener la imaginación y empeñarla a nuevos progresos. Se practica muy bien en soledad, y es bastante para contentar el ánimo quando se ha hecho una obra perfecta. Son muchas las circunstancias que reúne para hacerlo recomenda-



Fig. 9. Luigi Jappelli:  
*Orquesta de mujeres*, 1801-  
1802. Patrimonio Nacional,  
Real Casa del Labrador,  
Aranjuez.

En la bóveda están representadas, por tanto, mujeres de habilidades excepcionales. En nuestra opinión, no se puede decir que se represente exactamente una domesticación de las amazonas como ocurre en muchas obras de teatro, sino que en la bóveda parece que se pretende mostrar cuáles son las amazonas contemporáneas, aquellas mujeres que tampoco atendían a las tareas del hogar (a cuidar gallineros) sino que por su condición e intelectualidad habían trascendido y asumido funciones más importantes y elaboradas. De hecho, también Feijoo se refiere a esa élite y consideraba que la mejor manera de igualar a ambos sexos era escoger ejemplos de mujeres que destacaban en estas áreas:

Adonde se ve mejor la igualdad de las mujeres con los hombres en la aptitud para las artes nobles, es en la Música (como facultad indiferente a uno y otro sexo), pues las que se aplican a ella, tantas ventajas logran respectivamente al tiempo que estudian, como nosotros; ni hallan más dificultad los Maestros de este Arte en enseñar a niñas que a niños. Yo conocí una de esta profesión, que antes de llegar a quince años era Compositora.<sup>53</sup>

El benedictino no solo opinaba esto de la música, también seleccionaba ejemplos de mujeres reconocidas que sobresalían en artes “elevadas” como la pintura y la escultura, campos en los que admite que habían sido “poquísimas” las mujeres que se habían dedicado a estas artes, pero añadía que “de esas pocas salieron algunas excelentes artífices”.<sup>54</sup>

En la bóveda de Jappelli, como en el discurso de Feijoo, parece que se cita a mujeres que sobresalían en estas aptitudes. La escena que representa una pequeña orquesta podría vincularse a la reina María Luisa de Parma, que era muy aficionada a la música y especialmente a su hija, María Luisa de Borbón, luego reina de Etruria, que no solo ejerció de mecenas y coleccionista musical, sino que además dominaba varios instrumentos e incluso compuso varias sinfonías,<sup>55</sup> de modo que esta escena representada por Jappelli podría ser un guiño a la destreza de la hija de la reina de España.

En el centro de la escena [fig. 9] en una especie de proscenio semicircular se puede ver a una mujer tocando un clavicémbalo o un fortepiano, tras ella una canta y otra hace los coros —sopra-

ble [...]. Nadie ignora que es infinito el número de las mujeres que se ha distinguido en la pintura, y debiera desearse que se extendiera esta afición, por ser un ejercicio muy honesto”, Amar y Borbón, 1790: 202-203.

<sup>53</sup> Feijoo, 1726: I, XVI, 373.

<sup>54</sup> Feijoo, 1726: I, XVI, 372.

<sup>55</sup> Además de cantar y tocar instrumentos de teclado, aprendió a tocar la guitarra, el arpa y el violín y compuso al menos cuatro sinfonías, Lombardía, 2018.



Fig. 10. Luigi Jappelli:  
*Pintora*, 1801-1802.  
Patrimonio Nacional, Real  
Casa del Labrador, Aranjuez.

no y alto— y la flanquean otras dos mujeres de pie que tocan el violonchelo y la viola da gamba, respectivamente. Al fondo, en una especie de graderío varias mujeres tocan distintos instrumentos; en el piso de arriba, de viento y por pares: dos trompetas rectas, trompas, clarinetes, flautas traveseras, fagots y oboes. En el piso de abajo, de cuerda: se observan violas y violines y los lados, violonchelo.<sup>56</sup> Esta imagen es realmente excepcional, no conocemos otra de este momento que represente a una orquesta íntegramente compuesta por mujeres.

Los trabajos de musicología rastrean agrupaciones musicales femeninas muy anteriores, como las famosas *Concerto de Donne* de Ferrara, del último cuarto del siglo XVI, las capillas musicales de monjas en conventos y ya en el siglo XVIII los grupos de jóvenes de conservatorios italianos y franceses.<sup>57</sup> Sin embargo, consideramos que esta imagen responde más al entorno cortesano: con

<sup>56</sup> Agradezco encarecidamente al músico y musicólogo Pablo Rodríguez-Tembleco Guilabert que me ayudase a identificar los instrumentos.

<sup>57</sup> Ramos López, 2003: 75.

frecuencia se organizaban “academias de música de cámara en las cuales participaba un número variable de músicos, en ocasiones muy elevado. En esa época la música de cámara no significaba necesariamente música para grupos reducidos”.<sup>58</sup>

Aparte de una cita a las mujeres de la familia real, podrían estar citadas músicas relevantes del momento, como, por ejemplo, la soprano y compositora Isabella Colbrand (1785-1845), cuya primera aparición pública tuvo lugar en 1801, en un concierto ofrecido por el embajador de Francia en Madrid, Lucien Bonaparte, con motivo de la celebración de la curación de Carlos IV de una grave enfermedad. Colbrand cantó en un concierto ante los reyes, lo que le sirvió para ser pensionada por la reina María Luisa para estudiar en Francia.<sup>59</sup> Además, Colbrand le dedicó a la reina uno de los volúmenes de sus canciones.<sup>60</sup>

A la derecha de la escena de la orquesta está representada una mujer pintando un retrato de un varón [fig. 10], rodeada de vaciados y alumbrada por el fuego de un *putto*. En esta escena existen varios niveles de interpretación y citas superpuestas. Consideramos que podría tratarse de una referencia a las mujeres académicas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en concreto podría remitir al retrato que la pintora María Magdalena Olivieri [1725-1762] realizó de su marido el arquitecto Jacques Marquet [fig. 11], que se conserva en la Real Academia de San Fernando. Además, en la imagen hay otra referencia que apunta hacia la Real Academia de San Fernando, se trata del vaciado del Gladiador Borghese, obra de Girolamo Ferreri, que también se conserva en la institución.<sup>61</sup>

Esta asociación era idónea porque reforzaba la idea de que era compatible ejercitarse en las artes más nobles, ser una perfecta esposa y ocupar puestos relevantes y útiles para la sociedad: Olivieri fue nombrada académica de mérito de la Real Academia de San Fernando en 1759, precisamente, gracias al retrato de su marido.<sup>62</sup> Por otro lado, consideramos interesante realizar una analogía entre este detalle y el retrato de María Tomasa Palafox y Portocarrero (1780-1835), XII marquesa de Villafranca y duquesa de Medina Sidonia, pintado por Francisco de Goya en 1804 (Museo Nacional del Prado, Madrid) en el que la dama está retratando a su marido Francisco de Borja Álvarez de Toledo. La marquesa de Villafranca también ocupó un lugar importante, pues pertenecía a la Junta de Damas desde 1799<sup>63</sup> y fue nombrada académica de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1805. Tanto Jappelli como el aragonés compartieron muchos espacios y, en nuestra opinión, es fácil ver que utilizaron el mismo recurso para enaltecer



Fig. 11. Faraona María Magdalena Olivieri: *Retrato del arquitecto Jacques Marquet*, h. 1759. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

<sup>58</sup> Lombardía, 2018: 84.

<sup>59</sup> No hay documentadas muchas más apariciones públicas de la cantante en España, más allá de algún concierto en casas privadas como en la de la Condesa-Duquesa de Benavente en 1804, Heilbron Ferrer, 2000: 158.

<sup>60</sup> Heilbron Ferrer, 2000: 156.

<sup>61</sup> Número de inventario: V-023. Véase Luzón 2021: 32-33.

<sup>62</sup> En 1759 es nombrada académica de mérito por la entrega de dos retratos: uno era el de su marido que consideraron que había sido hecho con el “mayor gusto, inteligencia y primor” y además era “sumamente parecido” al retratado, Jeffares, 2006.

<sup>63</sup> Véase Espigado Tocino, 2022: 154.



Fig. 12. Luigi Jappelli:  
*Escultora*, 1801-1802.  
 Patrimonio Nacional, Real  
 Casa del Labrador, Aranjuez.

a las pintoras: mostrando su papel como artistas a la vez que el de buenas esposas que eligen a su marido como modelo.

A la izquierda de la imagen de la orquesta está representada una escultora laureada por dos *putti* modelando una escultura de Atenea [fig. 12]. En este caso también puede haber varios niveles de interpretación. El vaciado pertenece igualmente a la Real Academia de San Fernando,<sup>64</sup> y al ser la diosa de la guerra y la sabiduría hace alusión a las mujeres fuertes y a la capacidad para el entendimiento de la mujer. Se conoce muy poco sobre mujeres escultoras de este momento para valorar si en la bóveda se podría estar haciendo referencia a alguna de ellas, sabemos que al menos en la *Relación general de académicos* de la Real Academia de San Fernando no aparece ninguna mujer en la sección de escultura.<sup>65</sup> Es posible que exista una referencia que, aunque no sea

<sup>64</sup> Número de inventario: V-800, que es un vaciado del bronce E-088. Véase Azcue, 1994: 355.

<sup>65</sup> Disponible en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/archivo/relacion-general-de-academicos>. Conocemos alguna mujer que practicaba la





Fig. 13. Luigi Jappelli:  
*Mujeres enseñando a niñas*,  
1801-1802. Patrimonio  
Nacional, Real Casa del  
Labrador, Aranjuez.

contemporánea, se eligiera por su idoneidad: un guiño a la célebre y laureada escultora Properzia de' Rossi (1490-1530), natural de Bolonia como Jappelli, y figura muy admirada en el ámbito de las bellas artes y recuperada también por otros pintores franceses a principios del siglo XIX.<sup>66</sup> En España, Feijoo la cita en su discurso por sus “hermosos diseños, y bien labradas estatuas de mármol”<sup>67</sup> y el escultor de cámara de Carlos IV, Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, la elogia en sus *Conversaciones sobre la escultura: compendio histórico, teórico y práctico* publicado en 1786, donde señalaba que en la Academia de Bolonia se conservaban “muchas cosas excelentes de escultura de mano de aquella famosa escultora Propercia de Rosi”.<sup>68</sup> Por tanto, Jappelli podría estar citando así a una escultora muy relevante, y además aludiría a su propia ciudad natal.

La siguiente composición se ocupa de la enseñanza y educación femenina [fig. 13]. En ella se pueden ver instrumentos ópticos, libros y estampas. La escena central la ocupan una mujer adulta y una niña mirando estampas a través de una “máquina óptica diagonal”,<sup>69</sup> y en este caso no hay duda de que en la bóveda se estaba haciendo una “cita visual” al retrato que pintó Louis Léopold Boilly de Louise Sébastienne Gély, segunda esposa de Danton, con su hijo Antoine en 1793, que fue difundido a través del grabado [fig. 14]. En este sentido, es evidente que se tenía intención de incidir en la educación femenina puesto que, precisamente, en su pintura sustituyó al niño por una niña.

La incidencia en que sea una niña tiene especial interés porque en las otras imágenes de la época que se conservan son los varones quienes están utilizando la máquina óptica y no necesitan ni siquiera la guía de un adulto: tal es el caso de la pintura que forma parte de la serie de autor desconocido titulada *Las alegorías de los cinco sentidos*, datada en torno a 1800, que decoran el salón del mismo nombre en el Palacio de Viana en Córdoba.<sup>70</sup>

escultura, como María Joaquina de Viera y Clavijo, pero no tenemos constancia de que se conociera su obra o que tuviera contactos con la corte.

<sup>66</sup> Como, por ejemplo, la obra titulada *Properzia de Rossi terminando su último bajorrelieve* de Louis Ducis fechada en 1822 y conservada en Musée de l'Évêché de Limoges.

<sup>67</sup> Feijoo, 1726: I, XVI, 372.

<sup>68</sup> Arce y Cacho, 1786: 508.

<sup>69</sup> A este tipo de máquina en España también se la llamó “máquina de candelero” y se componía de “una lente doble convexa de tamaño grande y un espejo fijo dispuesto en ángulo justo detrás de ella. [...] Al mirar por ella lo que se experimenta es una ilusión de recesión, de profundidad de visión binocular, gracias a que la lente convexa refracta los rayos de forma paralela y provoca que el cerebro interprete las dos imágenes como una sola desde una gran distancia, creando la ilusión de túnel de visión”, Vega, 2010: 378.

<sup>70</sup> Valdivieso y Martínez del Valle, 2017: 292-293.



Fig. 14. J. F. Cazenave por dibujo de Louis Léopold Boilly: *La óptica*, c. 1794. The British Museum, Londres.

*instructivo y curioso* en 1786, que tenía como fin apoyar la admisión de mujeres a la Sociedad Económica de Madrid, la cual a su vez tenía entre sus fines ocuparse del cuidado de los más pequeños y de la educación femenina.<sup>72</sup>

Para finalizar, en la última composición del programa de la bóveda se puede ver en el centro, bajo un cortinaje coronado por una lira, a una mujer en actitud de declamar junto a un escritorio repleto de plumas, y un grupo de señoras que escuchan atentamente [fig. 15]. En esta escena puede haber varias citas a literatas relevantes de la época. La figura de la protagonista puede tratarse de la ya citada poeta y dramaturga María Rosa de Gálvez (1768-1806), que pertenecía al círculo intelectual de la corte, y era protegida de Godoy. De hecho, se sabe que María Rosa de Gálvez escribió en 1803 al rey Carlos IV una carta para que apoyase la publicación de sus *Obras Poéticas*, que ella entendía excepcionales dentro de las personas de su género

hacer público un trabajo que en ninguna otra mujer, ni en nación alguna tiene ejemplar, puesto que las más celebradas francesas sólo se han limitado a traducir, o cuanto más han dado a luz una composición dramática, más ninguna ha presentado una colección de tragedias originales como la exponente.<sup>73</sup>

Además de poesía, María Rosa de Gálvez escribió obras de teatro que se publicaron y/o representaron entre 1801 y 1806, entre las que podemos destacar la tragedia *Alí-Bek* de 1801, que suscitó un debate sobre si las mujeres debían o no dedicarse a la literatura<sup>74</sup> o la titulada *Las esclavas amazonas*,<sup>75</sup> cuyo argumento se centraba en el triunfo del amor: dos amazonas, Hipólita y Adelaida, sucumben por medio del matrimonio con dos jóvenes franceses. Aunque la obra no

<sup>71</sup> Vega, 2010: 378.

<sup>72</sup> López-Cordón, 2022; Méndez Vázquez, 2022.

<sup>73</sup> Ramos Jurado, 2010: 333.

<sup>74</sup> Bordiga 2003: 148 y Galván González 2009.

<sup>75</sup> En la Biblioteca Nacional se conservan dos manuscritos: 17196 y 16507.



Fig. 15. Luigi Jappelli:  
*Mujer declamando*,  
1801-1802. Patrimonio  
Nacional, Real Casa del  
Labrador, Aranjuez.

llegó a publicarse, sí se representó hasta seis veces en 1805 en el madrileño Coliseo de los Caños del Peral.<sup>76</sup>

Más allá del ámbito nacional, también podría referirse a la dramaturga francesa, citada anteriormente, Anne-Marie du Boccage, que en 1749 estrenó su obra *Les Amazones* en la Comédie-Française de París y cuyo tema central era el amor entre la reina de las amazonas, Antiope y Teseo. Tuvo un enorme éxito entre sus contemporáneos, se representó once veces, y en 1756 fue traducida al italiano por otra importante dramaturga, Luisa Bergalli Gozzi,<sup>77</sup> que jugó un papel fundamental en la querrela de las mujeres del Véneto,<sup>78</sup> y cuyo retrato aparece junto al de Du Boccage en la edición italiana. Estas mujeres literatas destacaban por su excepcionalidad, por lo que es posible que en la bóveda de Jappelli se les haga un homenaje, quizás también junto a otras mujeres que estaban produciendo obras de este tipo en aquel momento, pero cuyo nombre está todavía por redescubrir.

## Conclusiones: un programa en torno al ideal de mujer ilustrada

La lectura de las bóvedas debe comprenderse dentro de una cultura urbana en la que la mujer cada vez estaba ocupando una mayor presencia en el espacio público. Como ha estudiado Bolufer, a lo largo del siglo XVIII hubo una tendencia europea general a admitir a unas pocas mujeres “excepcionales” en instituciones literarias, científicas y artísticas de las que generalmente estaban excluidas.<sup>79</sup> En el caso español, se puede citar la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que admitió a treinta y cuatro mujeres entre 1752 y 1808, y otro hito en este sentido fue la admisión de mujeres en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País por la Real Orden de 27 de agosto de 1787, que autorizaba la creación de la Junta de Damas de Honor y Mérito, que entre sus miembros contaba con la reina María Luisa de Parma<sup>80</sup> o las citadas Josefa Amar y Borbón y María Tomasa Palafox.

<sup>76</sup> Establier Pérez, 2011: 96.

<sup>77</sup> *Le Amazzoni, tragedia della Signora Du Boccage tradotta nell'italiana favella da Luisa Bergalli Gozzi*, Venezia, Pietro Bassaglia, 1756.

<sup>78</sup> Martín Clavijo, 2011:15.

<sup>79</sup> Bolufer, 2022: 22.

<sup>80</sup> Sobre su papel en la Junta de Damas, véase Martín-Valdepeñas Yagüe, 2009.

En este contexto, en la bóveda de Jappelli se creó un discurso visual de defensa de las mujeres desde la perspectiva ilustrada, la cual no pretendía terminar con el orden social patriarcal establecido, regido por las obligaciones del matrimonio y la distribución de los roles. De esta manera evitaba las que fueron las primeras objeciones a la igualdad de los entendimientos defendida por Feijoo, que se centraban en las funestas repercusiones que la educación femenina tendría en el matrimonio.<sup>81</sup> De hecho, el propio Feijoo, que abogaba por la igualdad, consideraba también que no era preciso alterar el supuesto orden que la naturaleza tenía dispuesto para ambos sexos en lo público y lo privado porque esto provocaría confusión y desorden.<sup>82</sup> En la imaginería desarrollada en la bóveda se mostraba que esos temores eran infundados y que podía ser compatible la existencia de una vida familiar ordenada con una esmerada educación intelectual de la mujer. La alusión al matrimonio, así como al papel maternal de la mujer con la presencia de las niñas, hace que las máximas ilustradas estén aseguradas: antes de ser una mujer culta se debía ser una buena madre y esposa. Se ponía fin así a los debates que negaban la educación a la mujer y presentaban a la “bachillera” como antítesis de la mujer maternal.<sup>83</sup> En el primer conjunto de la bóveda, las Amazonas son vencidas por el amor, y de esta manera la amenaza que suponen para el orden social queda anulada. Pero dentro de ese orden se defiende en el segundo conjunto la capacidad intelectual de las mujeres y su destreza para la música, la pintura, la escultura, la escritura y la enseñanza. Al igual que Feijoo, la bóveda de Jappelli no se limitaba a un catálogo de mujeres del pasado, sino que incorpora a la mujer moderna, de su tiempo, como si fuera una interpretación visual actualizada del discurso de Feijoo.

Descifrar el contenido de las imágenes que conforman la temática de la bóveda contribuye a un mejor entendimiento del arte de Jappelli, pero también enriquece el archivo visual de la corte española, la recepción y transmisión de las ideas en torno a la figura de la mujer en el tránsito del siglo XVIII al XIX, y las inquietudes que seguía generando la igualdad entre los sexos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aleas, Manuel de (1824): *Representación que hace al Rey Nuestro Señor D. Fernando Séptimo sobre la conservación y restauración del Real Sitio de Aranjuez: con una descripción de sus jardines, fuentes, estatuas, Palacio, Casa del Labrador y preciosidades que hay en él*. Madrid: [s.n].
- Álvarez Seijo, Begoña (2018): “Las mujeres fuertes del antiguo testamento. Un modelo de feminidad para las mujeres de la Corte española en el siglo XVII”. En: Sierra Sánchez, Javier/Gallardo-Camacho, Jorge (eds.), *Identidades culturales, narrativas creativas y sociedad digital*. Madrid: GKA Ediciones-Eagora, pp. 21-29.
- Álvarez Seijo, Begoña (2019): “En memoria de una mujer fuerte. Los frescos de la antecámara de la reina del Palacio Real de El Pardo”. En: Payo Hernanz, René Jesús/Martín Martínez de Simón, Elena/Matesanz del Barrio, José (eds.), *Vestir la arquitectura*. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte. Burgos: Universidad de Burgos, vol. I, pp. 654-659.
- Amar y Borbón, Josefa (1790): *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. Madrid: Benito Cano.
- Andrés, Patricia (2001): “El camarín guadalupense, exaltación mariana”. *Guadalupe un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*. Cáceres: Diputación Institución cultural El Brocense, pp. 181-197.
- Apolodoro (2016): *Biblioteca mitológica*. Introducción, traducción y notas de Julia García Moreno. Madrid: Alianza.
- Arce y Cacho, Celedonio Nicolás de (1786): *Conversaciones sobre la escultura: compendio historico, teorico y practico de ella para la mayor ilustracion de los jovenes dedicados á las bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura*. Pamplona: por Joseph Longas se hallará en su Imprenta y Librería.
- Azcue, Leticia (1994): *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>81</sup> Blanco, 2010: 132-141.

<sup>82</sup> Molina, 2013: 221.

<sup>83</sup> Por ejemplo, en *La comedia nueva o El café* de Leandro Fernández de Moratín, representada por primera vez en el Teatro del Príncipe en 1792, se ofrece un debate sobre la educación de las niñas y las tareas que les esperan como futuras esposas; la mujer erudita, “doña Agustina” es el anti-modelo para la sociedad porque rechaza las alegrías de la maternidad: “para las mujeres instruidas es un tormento la fecundidad” (Imparato, 2014: 125-126). Es decir, Fernández de Moratín no presentaba un discurso en el que ser una mujer versada era incompatible con la madre amorosa.

- Baxandall, Michael (1989): *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume, pp. 127-129.
- Bermejo Cabrero, José Luis (1997): “Dos aproximaciones al contrabando en la España del Antiguo Régimen”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 4, pp. 11-58.
- Blanco, Oliva (2010): *La polémica feminista en la España ilustrada*. Toledo: Almad.
- Bolufer, Mónica (1998): *Mujeres e Ilustración: la construcción de la feminidad en la Ilustración española*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Bolufer, Mónica (2022): “Women in Patriotic Societies: A Spanish Debate in a European Context”. En: Jaffee, Catherine M./Martín-Valdepeñas Yagüe, Elisa (eds.), *Society Women and Enlightened Charity in Spain. The Junta de Damas de Honor y Mérito, 1787-1823*. Louisiana: Louisiana University Press, pp. 19-36.
- Bordiga Grinstein, Julia (2003): *La rosa trágica de Málaga: Vida y Obra de María Rosa de Gálvez*. Anejos de Dieciocho 3, Charlottesville: The University of Virginia.
- Cabrero Aramburo, Ana (2013): “La reina como mujer varonil en el teatro del Siglo de Oro. Un ejemplo mitológico: la figura de la amazona”. En: Bègue, Alain/Herrán Alonso, Emma (coords.), *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. “Toulouse: Université de Toulouse II-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail”. pp. 763-770.
- Calamaro Murat, Javier (2017): “Las pinturas murales del Camarín de la Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza de Torrenueva (Ciudad Real)”. En: Rodríguez, Peinado, María del Amor/José Antonio (coords.), *El Barroco: Universo de Experiencias*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 351-370.
- Épinay, Louise Florence (1797): *Las conversaciones de Emilia*. Madrid: Benito Cano.
- Espigado Tocino, Gloria (2022): “María Tomasa Palafox, Marquise of Villafranca, 1780-1835: A Life in Times of Crisis”. En: Jaffee, Catherine M./Martín-Valdepeñas Yagüe, Elisa (eds.), *Society Women and Enlightened Charity in Spain. The Junta de Damas de Honor y Mérito, 1787-1823*. Louisiana: Louisiana University Press, pp. 151-166.
- Establier Pérez, Helena (2011): “Las esclavas amazona (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entre-siglos”, *Anales de literatura española*, 23, pp. 95-126. <https://doi.org/10.14198/aleua.2011.23.04>
- Feijoo, Benito Jerónimo (1726): *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*. Tomo primero, Madrid: en la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados.
- Frutos, Leticia M. (2011): “Semíramis y Penthesilea en Aranjuez. Dos bustos perdidos de Fischer von Erlach procedentes de las colecciones del Marqués del Carpio”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 188, pp. 4-23.
- Galván, Victoria (2009): “Obstáculos y contratiempos en la escritura de mujeres en la España del siglo XVIII: Margarita Hickey y Polizzoni, María Rosa de Gálvez Cabrera y María Joaquina de Viera y Clavijo”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 41.
- García-Hidalgo Villena, Cipriano (2021): “Sor Ana Dorotea de Austria (1612-1694) y la exaltación de las mujeres fuertes”. En: Blasco Esquivias, Beatriz/López Muñoz, Jonatan Jair/Ramiro Ramírez, Sergio (eds.), *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid: Abada, pp. 115-133.
- Heilbron Ferrer, Marc (2000): “Isabel Colbran: Una soprano española en el mundo de Gioachino Rossini”. En: *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 55, pp. 155-197. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2000.i55.229>
- Jeffares, Neil (2006): “Olivieri, Faraona María Magdalena, Mme Jacques Marquet”, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres: Unicorn Publishing Group.
- Jordán de Urries y de la Colina, Javier (2009): *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Junquera, Juan José (1970): “El Escorial: Los Techos de las Casitas del Príncipe y del Infante”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*. VII, 23, pp. 27-40.
- Junquera, Juan José (1979): *La decoración y el mobiliario de los Palacios de Carlos IV*, Madrid: Organización Editorial Sala.
- Kelly, Joan (1984): “Early Feminism and The Querelle des Femmes”. En: *Women, history and theory. The Essays of J. Kelly*, Chicago: Chicago University Press.
- Lombardía, Ana (2018): “Dido en Etruria: la pasión musical de María Luisa de Borbón”, *Scherzo: revista de música*, 33, 338, pp. 82-85.
- López Alemany, Ignacio (2018): “Las Amazonas de España en su contexto político”. En: Cañizares, Ignacio López: *Las Amazonas de España. La hazaña mayor de Alcides*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 56-62.
- López y Malta, Cándido (1869): *Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez: escrita en 1868 sobre la que escribió en 1804 don Juan Álvarez Quindós*. Aranjuez: s.n.
- Luzón Nogué, José María (2021): “Gladiador Borghese”. En: VV.AA., *Vaciados. Taller de vaciados y Reproducciones*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Martín Clavijo, Milagro (2011): “Luisa Bergalli: La querella de las mujeres y el teatro”. En: Ramírez, María Dolores/Martín, Milagro/Aguilar, Juan (eds.), *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*. Sevilla: Arcibel, pp. 9-38.
- Martín-Valdepeñas Yagüe, Elisa (2009): “La reina María Luisa de Parma y la Junta de Damas de la Real Sociedad Económica Matritense”. En: Lorenzo, Elena de (coord.), *La época de Carlos IV (1788-1808): actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, Oviedo: Trea, pp. 749-762.
- Méndez, Josefina (2022): “Helping by Teaching: The Junta’s Role in Women’s Education”. En: Jaffee, Catherine M./Martín-Valdepeñas Yagüe, Elisa (eds.), *Society Women and Enlightened Charity in Spain. The Junta de Damas de Honor y Mérito, 1787-1823*, Louisiana: Louisiana University Press, pp. 185-201.

- Molina, Álvaro (2013): *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid: Cátedra.
- Molina, Álvaro (2017): “De mujer fuerte a ciudadana. Modelos heroicos femeninos a través del arte del grabado”. En: Camarero Bullón, Concepción/Gómez Alonso, Juan Carlos (coords.), *El dominio de la realidad y la crisis del discurso. El nacimiento de la conciencia europea*, Madrid: Polifemo, pp. 77-111.
- Morales y Marín, José Luis (1994): *Pintura en España 1750-1808*. Madrid: Cátedra.
- Ortega López, Margarita (1998): “Estrategias de defensa de las mujeres de la sociedad popular española del siglo XVIII”, *Arenal*, 5, 2, pp. 277-305.
- Ramos Jurado, Enrique Ángel (2010): “Safo, Bión y las Amazonas: la tradición clásica en la obra de María Rosa de Gálvez”, *Habis*, 41, pp. 333-344.
- Ramos López, Pilar (2003): *Feminismo y Música. Introducción Crítica*, Madrid: Fundación INVESNES.
- Rodríguez García, Eva María (2013): “Comedias sobre las amazonas en el teatro español del siglo XVII”. En: Deffis, Emilia I./Pérez, Jesús/Vargas, Javier (coords.), *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones*, Puebla (México): El Colegio de Puebla A.C., pp. 167-194.
- Sugranyes, Silvia (2002): “Luigi Jappelli, un bolognese alla corte di Carlo IV di Borbone”. En: Matteucci, Anna M. *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi Antonio Basoli*, Milán: Electa, pp. 225-233.
- Tomlinson, Janis A. (1994): “Goya in Context: Painting at the Court of Charles IV”. En: Held, Jutta (ed.), *Goya: neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*. Berlín: Gebr. Mann, pp. 43-64.
- Valdivieso, Enrique/Martínez del Valle, Gonzalo (2017): *La colección pictórica del Palacio de Viana*. Córdoba: Fundación Cajasur.
- Vega, Jesusa (2010): *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC-Polifemo.

Fecha de recepción: 14-VI-2022

Fecha de aceptación: 05-XII-2022