

Notas y Documentos

Una serie de retratos de Nodrizas Reales

Por Magdalena Illán Martín e Inmaculada C. Rodríguez Aguilar

El Alcázar de Sevilla acoge en una de sus estancias un conjunto de obras procedentes del Palacio Real de Madrid, que fueron depositadas por el Patrimonio Nacional en el edificio sevillano con anterioridad a 1916¹. Se trata de una serie de retratos femeninos de estilo romántico, realizados entre 1852 y 1866 por el pintor Bernardo López Piquer y que representan a cinco de las nodrizas que tuvieron a su cargo la crianza de los hijos de la Reina Isabel II².

El hecho de encargar una serie coherente de retratos protagonizados por las nodrizas reales a uno de los pintores más relevantes de la Corte española, la propia envergadura y gran formato de estas obras o la presencia de los exuberantes marcos neoclásicos en los que se insertan³, obligan a inquirir sobre la importancia de estas mujeres dedicadas al *servicio de lactancia*, también denominadas *amas de cámara*.

La figura de la nodriza en la Corte española

Las noticias más antiguas que documentan la existencia de estas nodrizas en la Corte española se corresponden con el reinado de Felipe II, donde trabajaron al servicio de Isabel de Valois y de Ana de Austria⁴. Durante el siglo XVIII⁵, en todas las Cortes europeas estaba presente la figura de la nodriza y, siguiendo los preceptos de Rousseau⁶, se prefería, para desempeñar este puesto, a mujeres procedentes de ámbitos rurales, donde se suponía que, al estar en un contacto directo con la naturaleza, su leche sería mucho más pura y sana que en el ámbito urbano. Por ello la alta burguesía francesa y alemana, en un período en el que pretendía emular a la nobleza, y en el que se impone un carácter indecoroso y de profundo hastío por parte de la mujer, como madre, a la crianza de sus

hijos, éstos eran enviados al campo, donde eran cuidados por una nodriza del entorno rural; posteriormente, preferirían el desarrollo de la infancia en la casa familiar, siendo las nodrizas, igualmente del ámbito rural, las que se trasladaban a la misma⁷.

En la España de mediados del siglo XIX, sigue estando presente esta teoría que obliga a buscar a las nodrizas entre las mujeres rurales, especialmente del norte del país: nodrizas pasiegas, burgalesas y manchegas⁸. Frente al tratamiento que dichas nodrizas recibirían en el seno de la Corte española, en el ámbito burgués eran, generalmente, *insultadas, despreciadas, y el valor económico de su trabajo, olvidado*⁹, siendo relacionadas con una población emigrante y superviviente que aceptaba sin alternativas las imposiciones de la clase burguesa¹⁰.

En el ámbito de la Corte española las nodrizas eran buscadas por los Médicos de Cámara de Isabel II semanas antes del nacimiento de los Príncipes¹¹; la búsqueda era ardua y extensa; eran numerosas las mujeres que pretendían el puesto de *ama de cámara* o de *ama de retén*, que habría de sustituir a la primera. La selección se llevaba a cabo a partir de informes médicos y de apreciaciones sobre la idoneidad de la elección, basadas en su fortaleza física, su aspecto amable y hasta en su altura o fealdad; incluso se consideraba que la transmisión del alimento a través de una persona ajena a la familia del Infante podía conllevar algún tipo de afección física o psíquica al lactante¹². Se trataba de mujeres jóvenes -entre 22 y 28 años-, que hubieran tenido un hijo recientemente y que estuvieran casadas. Por ello se exige una carta de autorización por parte de los respectivos maridos¹³. Para estas mujeres desempeñar el puesto de *ama de crianza* en la Corte suponía resolver por completo sus problemas económicos, a lo que habría de sumarse un cambio drástico en su existencia cotidiana, que se materializa en pasar de vivir en ámbitos rurales de provincias a formar parte de los círculos cortesanos más allegados a la Monarquía; y no sólo eso, sino que, como res-

ponsable de la crianza de los futuros Monarcas, estas mujeres recibían todo tipo de atenciones por parte de los Reyes, como el pago de sueldos desorbitados, regalos económicos, pensiones vitalicias¹⁴ o, relacionado con esta serie de pinturas, una vez terminado su servicio, permanecer en la Corte formando parte de la galería de retratos cortesanos¹⁵.

Especialmente destacable fue la relación que la Reina Isabel II¹⁶ mantuvo con las referenciadas, ya que se hallaba especialmente sensibilizada por el tema de la crianza de sus vástagos por su condición de mujer, aunque, por supuesto, la Soberana comulgara con la llamada "moda maldita"¹⁷ impuesta desde antiguo en las más altas clases sociales españolas, que veían un inconveniente en la "esclavitud de la lactancia materna", por lo que se imponía la compleja y delicada tarea de escoger a la candidata ideal, labor que se encomendó a médicos y militares de la Corte, como si de una pequeña razón de Estado se tratara. Tras su elección, la nodriza se insertaba en la compleja estructura profesional de la Corte, vinculada a la figura de los Príncipes¹⁸. Su trabajo consistía en amamantar al Infante que tuviera a su cuidado personal durante, aproximadamente, dos años; para ello debía abandonar la crianza de sus propios hijos y dedicarse por entero a la lactancia del posible heredero o heredera, siendo sustituida, si llegaba a perder la leche, por la denominada *ama de retén* o *nodriza entretenida*. Por lo tanto, su trabajo se limitaba a potenciar la imagen de la mujer como madre, vinculada al ámbito doméstico y dedicada a la crianza de los niños. Por ello la formación profesional de las nodrizas era obviada desde el primer momento, es más, se preferían mujeres de entornos rurales y sin nivel formativo, cuyo carácter *incontaminado* potenciaría la pureza y salubridad de su leche. Se trataba de mujeres analfabetas que, sólo en escasas ocasiones, lograban en la Corte aprender cierta educación en lo que a modales se refiere, mientras la formación cultural e intelectual quedaba completamente vedada para ellas. Así, desde el punto de vista sociológico, las mujeres que desempeñaban el cargo de *ama de*

Notas y Documentos

cria de los Infantes españoles no dejaban de desempeñar actividades que siguen relacionándola con las funciones a las que estaba adscrita la mujer -la crianza y cuidado de los hijos-, por lo que, a pesar de la valoración que tendría su figura en el ámbito cortesano, sin embargo se trataba de una valoración de carácter simbólico alejada del marco profesional.

Bernardo López Piquer

El autor de esta serie de pinturas queda integrado en una "saga" de pintores que, aunque cultivadores de otros géneros pictóricos, fueron adscritos a la Corte española en calidad de retratistas, debido a la valoración que los Monarcas hicieron de sus trabajos -siempre llenos de un marcado realismo en los aspectos físicos, aunque algo lisonjero según los casos- sobre todo, por su riguroso academicismo y su dedicación a un exhaustivo descriptivismo que permitía la captación del ambiente lujoso y elegante que predominaba en Palacio.

Los primeros retratistas reales de este siglo, José de Madrazo (1781-1859) y Vicente López Portaña (1772-1850), Pintores de Cámara de Carlos IV y Fernando VII, y progenitores de los dos grandes de la época isabelina, reúnen en la trayectoria de sus vidas una serie de coincidencias en la ostentación de cargos y beneficios que luego se repetirán en sus hijos, Federico de Madrazo (1815-1894) y Bernardo López Piquer (1800-1874). Así, fue común en todos ellos ser nombrados Pintores de Cámara, profesores de pintura de varios de los miembros de la Corte o pertenecer a la Academia de San Fernando, ejerciendo como profesores en dicha institución para, posteriormente, ser nombrados Directores de la misma; siendo por todo ello laureados por el Soberano con importantes condecoraciones. Pero, lo que en gran medida les equipara es la producción de retratos de todo tipo de personalidades de su época que llevaron a cabo, materia en la que fueron, generalmente, notables y prolíficos¹⁹, estando encuadradas sus obras dentro del más puro estilo romántico academicista.

Bernardo López Piquer, pintor valenciano identificado como pintor de historia, fue, en primer lugar, discípulo de su padre y, posteriormente, de la Academia de San Fernando de Madrid, de la que llegó a ser Director en 1844, abriéndole sus puertas la de San Carlos de Valencia en 1849. En 1853 fue nombrado Pintor de Cámara por la Reina Isabel II, impartiendo además clases al Infante Don Sebastián, a los hijos del Infante Don Carlos, al Rey Don Francisco de Asís y a la Infanta Doña María Luisa Fernanda. Así, nuestro pintor bebió artísticamente de las fuentes de su padre y, aunque participa de sus mejores cualidades, carece de la factura absolutamente minuciosa y detallista, el dibujo seguro y la facilidad para la composición que caracterizaron e hicieron tan famoso a éste; igualmente sus retratos carecen de la elegancia, veracidad de expresión y parecido físico que Federico de Madrazo llegaba a lograr en sus obras²⁰.

Entre los numerosos retratos que Bernardo López Piquer realizó de los miembros de la Casa Real merecen citarse, por su relación con el contexto que abordamos, el ecuestre de Isabel II, los protagonizados por el Rey Don Francisco de Asís, la Infanta Doña Isabel de Borbón -siendo Princesa de Asturias- vestida de maja y vestida de pasiega, los de las Infantas niñas Doña María del Pilar Berenguela y Doña María Paz Borbón y el del futuro Rey Don Alfonso XII niño en brazos de su primera ama Dolores Marina²¹. Dicha obra, firmada y fechada en 1858, es una pieza de una mayor envergadura, con un tratamiento compositivo más complejo, en la que se recogen ambas figuras en una lujosa estancia palaciega.

La serie de retratos de Nodrizas Reales²²

Los "pintorescos y vistosos retratos" que nos ocupan, -como muy bien los definió Tormo- participan de un conjunto de características comunes, aunque también pueden apreciarse en ellos una serie de diferencias que nos indican la propia evolución estilística que, a lo largo del tiem-

po, experimentó su autor. Se trata de piezas en forma de óvalo que acogen retratos a tamaño natural de las figuras femeninas, representándose la fisonomía de las mismas en los tres cuartos de su totalidad; muestran a las efigiadas en primer plano, desarrollándose tras ellas un dilatado y profundo paisaje de honda perspectiva. Las protagonistas están ataviadas con originales vestidos creados en Palacio y denotativos de su puesto, demostrando una serena actitud de pose, algo forzada. El autor mostró claramente en esta serie el deseo de individualizar a las protagonistas a través de la adición en su vestimenta de complementos de sus indumentarias locales y la inclusión de paisajes de sus geografías natales; son representadas como simples y dignas mujeres, sin evidenciar sus relaciones con la Casa Real, es decir, fuera de las estancias palaciegas y sin el Infante lactante de cuya alimentación y cuidados debían hacerse cargo, efigiándolas como dignas señoras e igualándolas en su tratamiento pictórico a cualquier noble dama de la Corte.

Estilísticamente, en general, puede apreciarse en todas las piezas un gusto por el pormenor en la descripción de los detalles muy cercano a Vicente López, aunque sin caer en lo exacerbado, posiblemente por una menor destreza técnica del autor en relación con su padre, o por un menor deseo de complicación compositiva, estando más acertada, sin embargo, la aplicación cromática, en la que se superan los característicos agrios tonos de su progenitor. Aun así, puede apreciarse un colorido muy apagado o tamizado en relación a otras obras de este tipo ejecutadas por Federico de Madrazo, adoleciendo además de la elegancia que era inherente en sus retratos, como ya se ejemplificará más adelante.

Retrato de Agustina Larrañaga²³

Inscripción en el reverso:

María Agustina de Larrañaga y Olave, de edad de veintitrés años, natural de la villa de Motrico (Guipúzcoa), nodriza de S. A. R. La Serma. Sra. Princesa de

Notas y Documentos

Asturias Doña María Isabel Francisca de Asís, hija de SS. MM. la Sra. Doña Isabel II, Reina de España, y de su augusto esposo Don Francisco de Asís, de cuya Real Orden se ejecutó este retrato. Agosto de 1852.

Dicha ama de cría resultó elegida nodriza del segundo vástago real, antes de que éste naciera y después de una ardua búsqueda por las provincias vascas, Barcelona, Santander, Zaragoza y Navarra, a la que se comprometieron tres médicos de la Familia Real y el Marqués de Rozalejo, siendo un hallazgo particular del Doctor Pedro Gilly. En enero de ese año 1851, había alumbrado un varón sano y robusto, dando informes favorables sobre sus ascendentes, salud y conducta de soltera y de casada tanto el párroco como el alcalde de su pueblo. Dicha mujer empezó a ejercer su función después del nacimiento de la Infanta -entonces Princesa de Asturias-, acaecido el 20 de diciembre de 1851, hasta mayo de 1854, trabajando como niñera durante los últimos meses. La Reina, muy satisfecha con sus servicios, consideró oportuno un incremento en su sueldo y en la pensión vitalicia que posteriormente se le otorgó y que llegó a disfrutar también su hijo como hermano de leche de la Infanta, quien mantuvo con Agustina, de por vida, una relación de cariño y cordialidad. Es sabido que, con motivo de su despido, la Reina le obsequió con sesenta mil pesetas y una botanadura de diamantes entre otros valiosos objetos. De vuelta a su localidad, y hasta su muerte -ocurrida en 1909-, se desenvolvió con costumbres y atuendos de señora, conservando cierto aire de prestancia y distinción que ciertamente habría adquirido en su paso por la Corte.

La pieza que la representa en esta serie nos la muestra en primer plano, como una mujer de robusto porte, con mirada hacia el frente, -aunque su cuerpo quede ligeramente escorado hacia la derecha-, casi de cuerpo entero y dejando caer sus manos unidas sobre su regazo. Viste una elaborada y pintoresca vestimenta que resultaba identificativa de su condición, donde se mezclaban ciertos motivos regionales particulares con prendas

características de las nodrizas, como fueron el peto, el corpiño y el delantal. Agustina gustó de adornar su pelo con un tocado propio de su tierra y aparece recogida con lujoso juego de collar, pendientes y broche de coral. El autor otorgó una serena y sencilla expresión a la mirada de la protagonista, cuyo rostro bien modelado e iluminado nos transmite sensación de lozanía, recreándose en la descripción minuciosa de los encajes, el terciopelo, la pasamanería o los caireles de su atuendo. Tras ella un paisaje montañoso a cielo abierto acoge a pequeña escala restos de vegetación y un caserío rural.

Esta ama fue también inmortalizada por Federico de Madrazo en una composición mucho más alegre por la intensidad

de su colorido, y en la que la protagonista, a cuyo parecido físico se ajustaron ambos, aparece recogida con una primitiva elegancia y altanería que la distancia del original de Vicente López.

Retrato de María Gómez

Inscripción en el reverso:

María Gomez, natural de la Vega de Pas, provincia de Santander, de edad veintiocho años, nodriza de S. A. R. El Sermo. Principe de Asturias Don Alfonso, hijo de SS. MM. la Sra. Doña Isabel II, Reina de España y de su augusto esposo Don Francisco de Asís, de cuya Real Orden se ejecutó este retrato. Se pintó en 1861. Firmado: "Bdo. López, 1861"



Bernardo López Piquer, Retrato de Agustina Larrañaga, 1852. Patrimonio Nacional, Reales Alcázares, Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

Notas y Documentos



Bernardo López Piquer, Retrato de María Gómez, 1861, Patrimonio Nacional, Reales Alcázares, Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

Fue esta la quinta nodriza ²⁴ contratada por Su Majestad la Reina Isabel II y la segunda en encargarse del futuro Rey Don Alfonso XII, nacido el 28 de noviembre de 1857, sustituyendo a la anterior, cesada por Su Majestad la Reina. Fue contratada en 1858, cuando tenía veinticinco años, y se hallaba desde ocho días antes alimentando a su tercer vástago. Su elección fue también especialmente prolija, escogiéndose en azaroso viaje antes del alumbramiento real, un ama de cada provincia visitada, siendo en esta ocasión las de Oviedo, Santander y Burgos, de forma que la santanderina actuó como ama de retén de la asturiana hasta su nombramiento, desempeñando su función hasta mayo de 1860, cuando el Real Infante contaba dos años y medio de edad. Fue entonces cuando la Soberana, con su especial atención hacia estas mujeres, quiso aumentar la pensión vitalicia que por Real Ordenanza debía asignársele.

Los informes la describen como "un tipo verdaderamente aldeano montañés", y efectivamente en su retrato se observa la dura expresividad de su rostro, y una figura menos estilizada que la anterior, pareciendo menos agraciada en su porte. Se halla recogida en pie, en primer plano, mirando directamente al espectador, con las manos unidas, aunque su cuerpo se encuentra de perfil, ya que se apoya con su brazo derecho sobre un paño de muro de escasa altura que, desmoronado en uno de sus extremos, permite la observación de un paisaje marino identificativo de su localidad, en el que las olas rompen en la costa en primer término, y donde al fondo son descritos pequeños barcos de vela en un extremo y un faro en el otro. En la composición de su fisonomía se repiten las mismas características para la descripción minuciosa de cada parte de su atuendo que nos resultará común en la serie, adornándose también con precioso juego de corales.

Retrato de Juliana Revilla ²⁵

(Sobre la inscripción que debió poseer esta obra en su reverso solo tenemos noticias, en este caso extractadas, que la designan procedente de Zael, junto a Lerma en Burgos, y que recogen la autoría del pintor, sin fecha) ²⁶.

Fue ésta la octava nodriza que entró al servicio de la Familia Real isabelina. Resultó ardua, como de costumbre, su elección, para la que se realizó una muy numerosa selección previa en la que reconocieron en este caso sesenta y dos mujeres en Santander, sesenta y ocho en Burgos y sesenta y siete en Segovia. Entre todas ellas fue escogida por Real nombramiento, refrendado por la Duquesa de Berwick y de Alba, Juliana Revilla Araus, vecina de Zael y con una hija de corta edad llamada María Resurrección, a quien se pensionó, como hermana de leche de la Infanta Su Alteza Doña María del Pilar Berenguela, nacida en junio de 1861. Dicha ama actuó en solitario durante justamente dos años, y a la finalización de sus funciones la Reina aumentó, como en anteriores ocasiones, su pensión vitalicia ordinaria, además de hacerle un libramiento de 240.000 reales.

La obra que reproduce su fisonomía supone un notable cambio en relación a las anteriores de la serie, introduciendo el autor un conjunto de novedades, tanto en la propia composición del tipo, como en el estilo pictórico. Así, la protagonista -que luce, como las anteriores, joyas coralinas- ha sido captada casi en la totalidad de su figura, en un plano más alejado, sentada y en una actitud mucho más relajada y comunicativa, ya que esboza una levisima sonrisa en su bien modelado rostro. Apoya su cabeza, reclinándola sobre una de sus manos, descansando su codo en el brazo de un artificioso banco elaborado con fino tronco de madera de sinuosas formas, y sosteniendo sobre su regazo un delicado pañuelo -detalle muy usual en los retratos románticos de la época-. Tras

Notas y Documentos



Bernardo López Piquer, Retrato de Juliana Revilla, 1861, Patrimonio Nacional, Reales Alcázares, Sevilla. Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

ella se abre un amplio paisaje campestre de interior que, sin duda, debe relacionarse con su lugar de origen. En cuanto a la técnica, es apreciable tanto un abundamiento en un descriptivismo pormenorizado, muy cercano a la obra de su padre, como un aclaramiento en el colorido, aplicables a la captación del asiento señalado y a la indumentaria de la efigiada.

Retrato de Manuela Cobo

La cuarta nodriza representada en esta serie de pinturas es Manuela Cobo, quien fuera *ama de cámara* de la Infanta Paz, séptima hija de Isabel II, y nacida en junio de 1862. Manuela Cobo, de veintiocho años de edad, era oriunda de una pequeña localidad llamada San Roque, en la provincia de Santander, y desempeñó el cargo de nodriza de la Infanta desde su nacimiento hasta agosto de 1864, momento en el que abandona la Corte para regresar a su tierra natal, no sin antes recibir como regalo de la Reina doscientos cuarenta mil reales ²⁷.

Manuela Cobo, cuyo retrato se fecha en el año 1864, está representada de pie. Se muestra su anatomía hasta la zona de las rodillas. La figura aparece de tres cuartos, ladeándose levemente hacia su izquierda, sutil movimiento que se ve potenciado mediante la disposición de la nodriza, quien reclina sus brazos sobre una balaustrada situada tras ella. Como es característica patente en esta serie, la modelo aparece ataviada con el traje regional típico de su tierra natal, Santander, por lo que muestra una indumentaria de corte tradicional, aunque decorada con motivos florales sobre suntuosas telas que obligan a relacionar su vestimenta con los círculos cortesanos más que con ámbitos de provincias; igualmente, las joyas que ornamentan el rostro de Manuela Cobo -largos pendientes de corales rojos y ostentoso collar de cuatro vueltas realizados en el mismo material- vuelven a poner de manifiesto la influencia de la moda cortesana en el retrato de la nodriza. Respaldando a la figura se desarrolla un paisaje montañoso que alude al perfil geográfico de la tierra de la que procede Manuela Cobo, las montañas de la provincia de Santander. Se trata de un paisaje taciturno en el que predominan gamas frías de grises y azules trasnochados y que acentúan la relevancia de la figura protagonista.

Respecto al estilo del autor de la pintura, Bernardo López Piquer, se acentúa en esta cuarta pintura un abandono de esquemas académicos estereotipados para adentrarse en una mayor profundización psicológica en la representación de la figura. Este aspecto -que se observa perfectamente al comparar esta pintura con las tres anteriores y que culmina en la quinta y última- se formula en esta pieza a través del rostro de Manuela Cobo; frente a poses frías y distantes que se limitan a efigiar los rasgos de las modelos poniendo especial énfasis en el parecido, en este retrato se observa una mayor atención en la representación de la personalidad melancólica e introspectiva de la nodriza, una expresión soñadora y nostálgica que se ve potenciada con la introducción del paisaje en el que transcurrió la niñez de la joven, ilumina-

do mediante luces nocturnas y evanescentes. También técnicamente se aprecian aspectos que ya se formulaban en la tercera de las representaciones de las nodrizas y que se refieren al uso de una pincelada más suelta y pastosa y a la utilización de un dibujo más flexible y menos influenciado por los postulados académicos.

Retrato de Andrea Aragón

Firmado: "Bdo López 1867".

La evolución técnica, expresiva y formal en la obra de Bernardo López Piquer, que se pone de manifiesto a lo largo de esta serie, alcanza su culminación en la última de las pinturas que integra dicho ciclo. Se trata de la representación de Andrea Aragón, nodriza de la Infanta Eulalia, octava hija de Isabel II y nacida en febrero de 1864. Contaba Andrea Aragón veintiséis años cuando entró al servicio de la Casa Real española, para la que trabajó hasta el año 1866 ²⁸; un año más tarde, en 1867, está fechado el retrato de la nodriza.

La representación de Andrea Aragón es, sin duda alguna, la más atrayente de las



Bernardo López Piquer, Retrato de Manuela Cobo, 1862, Patrimonio Nacional, Reales Alcázares, Sevilla. Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

Notas y Documentos

cinco pinturas de este conjunto. Se advierte una soltura técnica y formal que se aleja diametralmente del primer retrato ejecutado a comienzos de la década de 1850. La joven nodriza aparece representada sedente, gira su cuerpo ligeramente hacia su derecha, y se dispone de tres cuartos respecto al espectador. Está ataviada con un vestido regional que alude a su tierra natal, Burgos, aunque adquiere una calidad en las telas y una suntuosidad en la decoración que vuelve a remitirse al ámbito cortesano; un aspecto diferenciador respecto a las cuatro pinturas restantes de este conjunto queda reflejado en la recreación de las joyas que ornamentan a la modelo y que abandona la presencia de corales para adoptar tipologías más refinadas y elegantes; el mayor refinamiento que caracteriza a esta representación se muestra también en la pose más sofisticada de la modelo, quien sostiene en su mano derecha un abanico abierto con decoraciones de *putti* danzantes. Respalda a la figura, como es habitual en este conjunto pictórico, la presencia de un dilatado y profundo paisaje rural en el que se aprecia un caserío en el plano intermedio, rodeado por tierras de cultivos y, en el fondo, un horizonte de montañas azules; inmediatamente detrás de la protagonista se desarrolla un muro que sostiene un emparrado desde el que cuelga un racimo de uvas, alusión a la tierra de la que procede Andrea Aragón, Burgos, y a su riqueza como productora vinícola.

Técnicamente, esta pintura constituye el abandono por parte de Bernardo López de recursos inmersos en un riguroso academicismo para adoptar un estilo que tiende a liberar a la pintura y conducirla hacia experimentos lumínicos y cromáticos. Respecto a las restantes pinturas que configuran este conjunto, la paleta ha ganado en intensidad cromática, adoptando tonalidades cálidas sobre las cuales reverbera la luz de manera intermitente; este efecto lumínico es potenciado mediante la utilización de una pincelada extremadamente suelta que resuelve de manera abocetada las vestimentas, el paisaje y los elementos

que rodean a la joven nodriza, logrando crear una atmósfera evanescente en la que se aprecian las influencias cálidas de la estación estival. No obstante, esta técnica suelta desaparece en la representación del rostro de Andrea Aragón, en el que el artista mantiene una ejecución en *finito* de dibujo firme y colorido suavemente matizado por una sutil modulación lumínica; sin embargo, se trata de un rostro en el que se advierte el carácter amable y bondadoso de la nodriza, marcado por un rictus de leve sonrisa que había estado ausente en las restantes pinturas de este ciclo.

Desde el punto de vista artístico, este conjunto de pinturas es interesante por revelar, en un período de tiempo de catorce años, y a lo largo de una reducida serie de cinco obras, la evolución estilística, técnica y formal del artista Bernardo López Piquer quien, partiendo de postulados próximos al academicismo desarrollado por su padre, Vicente

López, o por Federico de Madrazo, desemboca en un concepto pictórico más experimental que concede especial relevancia a la influencia lumínica y a la soltura en el dibujo y el color, acercándose de esta manera a las tendencias más innovadoras que desarrolladas por sus contemporáneos en el ámbito artístico europeo.

Notas

¹ Ya en estas fechas son citadas estas pinturas por Elías Tormo en una nota de su obra *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, 1916. El autor refiere que estaban "(...) pendientes en la panda Oeste, piso principal, del Patio de las Doncellas en el Alcázar de Sevilla (...)".

² Esta Reina tuvo, en realidad, diez partos y dos abortos. Fallecieron cinco de sus hijos con pocos días o meses de vida, cifra nada inusual para la época, debido a los escasos avances médicos en



Bernardo López Piquer, Retrato de Andrea Aragón, 1866, Patrimonio Nacional, Reales Alcázares, Sevilla, Fotografía: Arenas, Fotografía Artística, S.C.

Notas y Documentos

el campo de la asepsia y, sobre todo, debido a la consanguinidad extrema del matrimonio real, que ostentaba hasta ocho veces seguidas el apellido Borbón y doce entre los dieciséis primeros apellidos, como muy bien aprecia el Doctor E. Junceda Abelló, *Ginecología y vida íntima de las reinas de España, La Casa Borbón*, Madrid, 1992, tomo II, p. 190.

³ E. Tormo, 1916 [op. cit. n. 1], refiere la existencia de "Cinco pintorescos y vistosos retratos de indumentaria popular, de poco menos de cuerpo entero, de tamaño natural, óvalos en enormes marcos, firmados por Bernardo López, hijo de don Vicente López".

⁴ L. Cortés Echanove, *Nacimiento y crianza de personas reales de España*, Madrid, 1958. Al mencionar las cinco nodrizas que cuidaron a la Infanta Isabel Clara Eugenia, el autor indica que, en un primer momento, su sueldo se ceñía a una ración de comida; posteriormente, a la ración de comida se le sumó la cantidad de ocho reales.

⁵ Es a partir del siglo XVIII y, sobre todo, durante el siglo XIX cuando la figura del niño comienza a adquirir un papel preponderante en el seno de la familia, habiendo estado hasta el momento relegado a un plano secundario. Este hecho que se deriva de la mentalidad burguesa y que otorga al niño, como futuro heredero, una importancia inédita, lógicamente, fue desarrollado con anterioridad en el ámbito de la nobleza, aunque es en este siglo cuando surgen estudios e investigaciones acerca de la mejor crianza. Cfr. Ph. Ariés, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Taurus, Madrid, 1987.

⁶ J. J. Rousseau, *Sobre el origen de la desigualdad de los hombres*. No obstante, el autor de la *Enciclopedia* defendería la necesidad de que fuera la propia madre quien amamantara a su hijo en beneficio de la salud de éste.

⁷ Son numerosas y diversas las teorías que se constituyeron durante el siglo XVIII y XIX acerca de la lactancia y cuidado de los hijos. Si bien se adoptaron parcialmente las teorías de Rousseau, sin embargo no se admitió su principal postulado, que era el que la propia madre amamantara a su hijo. Si se siguió su teoría sobre la bondad de la crianza en la naturaleza a través de las referidas nodrizas de procedencia rural; no obstante, en Inglaterra esta teoría fue pronto desechada por considerarse esta leche ruda y no apta para los hijos de la burguesía.

⁸ En estas zonas del territorio español surgieron canciones populares que trataban el drama de las mujeres que tenían que abandonar su hogar y marcharse a la ciudad para criar a los hijos de la burguesía: "Adios, cabañuca de mi vida, / las espaldas te voy dando; / no sé qué llevo dentro / que van mis ojos llorando. / Espérame, cabaña guapa / que a criar me voy ahora / que nos volvamos a ver / le pido a Nuestra Señora.//".

⁹ AA.VV., *El trabajo de las mujeres a través de la historia*, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, Madrid, 1992, pp. 92-93.

¹⁰ En el año 1863, en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, eran 1924 las mujeres que ofrecían sus servicios como nodrizas, un elevado número

que acentuaba la infravaloración del trabajo desempeñado por estas mujeres, *ibidem*, p. 93.

¹¹ F. y B. Vidal Galache, *De princesas, señoras y otras clases de mujeres*, Madrid, 1991, p. 81, hace alusión a las preferencias mantenidas desde comienzos del siglo XVIII por nodrizas de origen manchego, pasiego o vasco, impuestas por el cirujano de Felipe V, quien buscaba amas de leche para los hijos de Isabel de Farnesio.

¹² Según Fray Antonio Arbiol, en su obra *Extractos de la luxuria y sus remedios, conforme a las Divinas Escrituras, y Santos Padres de la Iglesia*, Madrid, 1732.

¹³ De esta manera quedaban excluidas las madres solteras, quienes eran consideradas mujeres de vida disoluta y ligera moralidad, por lo que tampoco eran aceptadas como amas de cría en orfelinatos o en la crianza de niños pertenecientes a escalas sociales de menor rango.

¹⁴ Especialmente dádovisa fue Isabel II con las nodrizas que se ocuparon de la crianza de sus hijos, a las que encargó retratar a Bernardo López y a las que concedió sueldos de 11.000 reales anuales, pensiones vitalicias de 6.000 reales o regalos como los 240.000 reales que ofreció a Manuela Cobo y a Juliana Revilla o los 24.000 escudos que regaló a Juan Ontañón, marido de Andrea Aragón. Cfr. L. Cortés Echanove, 1958, p. 335 [op. cit. n. 4].

¹⁵ Prueba de la estrecha vinculación existente entre las nodrizas y la Familia Real es la conservación de sus retratos en las habitaciones de los miembros de la Dinastía. Cfr. Marqués de Lozoya, "El arte español de las habitaciones de la reina María Cristina", en *Reales Sitios*, núm. 16, Madrid, 1968, p. 24 y ss.

¹⁶ Isabel II mantuvo a lo largo de su vida una relación especialmente estrecha con quien fuera su nodriza, Francisca Ramón, quien fue trasladada al lienzo por Vicente López, progenitor del autor de las obras que aquí serán estudiadas.

¹⁷ Así la calificó J. Clavijo Fajardo, *El pensador matritense, discursos críticos sobre todos los asuntos que comprende la sociedad civil*, Publicación periódica, 1762-1767.

¹⁸ Cfr. L. Cortés Echanove, 1958, p. 148 [op. cit. n. 4], hace referencia al nutrido grupo de servidumbre que se desarrollaba en torno a los Infantes, mencionando a las nodrizas, ayas, tenienta de aya, camaristas, mozas de retretes, fajadoras, acunadoras, rectora de amas, lavanderas y almidonadoras de corps.

¹⁹ Los espacios elegidos para la exhibición de los retratos, que a lo largo del año se venían ejecutando por los artistas nombrados, fueron, durante esta época, las Exposiciones anuales de la Academia de San Fernando.

²⁰ Dichas consideraciones se deducen del estudio de cada una de las biografías de estos tres artistas desarrolladas por Ossorio y Bernard, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975.

²¹ De cuya ubicación tenemos noticias gracias al Marqués de Lozoya, 1968 [op. cit. n. 15]; y

cuya descripción nos ofreció E. Lafuente Ferrari, Catálogo de la *Exposición de pintura isabelina* celebrada en Madrid en 1951.

²² Esta serie de pinturas está identificada en el inventario de bienes de los Reales Alcázares del Patrimonio Nacional con una numeración del 218 al 222. Los lienzos tienen unas medidas comunes: 1,48 x 1,10 m., 2,08 x 1,70 m. con sus magníficos marcos. También es semejante el estado de conservación en que se encuentran dichas obras, muy oscurecido su barniz por el paso del tiempo, de forma que una adecuada limpieza cambiaría las tonalidades cromáticas que tan apagadamente se perciben hoy día.

²³ Fue esta, en realidad, la segunda nodriza contratada por Su Majestad, quien tuvo en 1850 su primer hijo, fallecido justo después del alumbramiento, al que se le había provisto con antelación de un par de amas de crías provenientes de la provincia de Santander: Francisca Guadalupe de Porras Ontañón y María Pelayo, a las que la Reina recompensó como si hubieran ejercido sus funciones. Datos extraídos, como todos los particulares de cada nodriza, de L. Cortés Echanove, 1958, p. 152 [op. cit. n. 4].

²⁴ La tercera ama, Cecilia Pastor, no tuvo ocasión de desarrollar sus funciones, debido al fallecimiento de la Infanta María Cristina a los tres días de su nacimiento. En cuanto a la cuarta, la asturiana Dolores Marina, fue cesada en su cargo en un viaje a Gijón, tras ocho meses de servicio. Pero aún así, su efigie ha pasado a la historia al ser inmortalizada por los pinceles de Bernardo López en el magnífico retrato de corta edad de Su Majestad el futuro Rey Alfonso XII, que ya ha sido comentado.

²⁵ A esta nodriza le antecedieron la santanderina Manuela Oria Ruiz y la burgalesa Petra Arroyo, ambas amas de cría de la Infanta María de la Concepción Francisca de Asís, nacida en diciembre de 1859 y fallecida sin llegar a cumplir los dos años de edad.

²⁶ Es nuestro especial deseo notificar en este punto el hecho de que las referencias de dichas inscripciones existentes al dorso de las obras han sido tomadas de L. Cortés Echanove, 1958 [op. cit. n. 4] sin habernos sido posible la verificación personal de las mismas en las propias piezas.

²⁷ No sólo este presente pone de manifiesto la alta valoración que Isabel II y, por extensión, la Corte tenían de las nodrizas reales y, concretamente, de Manuela Cobo; también se conserva una fotografía fechada en 1863, en la que figura la referida nodriza sosteniendo a la Infanta Paz, junto a la también nodriza Juliana Revilla, y acompañando a la Familia Real española al completo. Cfr. A. de Sagrera, *La reina Mercedes*, s.n.

²⁸ Andrea Aragón fue seleccionada por el Doctor Agüera entre las numerosas mujeres que se presentaron para realizar una entrevista de la que se elegiría a la futura ama de cría de la Infanta Eulalia. De todas estas jóvenes, el referido médico llevó a cabo una exhaustiva descripción física que partía de la demostración de buena moralidad y sanas costumbres. Cfr. L. Cortés Echanove, 1958, p. 335 [op. cit. n. 4].