

Representações das mulheres nas invasões Napoleônicas na Espanha (1808-1814)

Larissa Galende Guidolin¹

 0000-0002-2579-1422

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.12071

Resumo

Este texto tem como objetivo analisar as representações das figuras femininas a partir das fontes iconográficas produzidas durante as invasões napoleônicas na Espanha (1808-1814). Busca-se identificar como as imagens de mulheres são retratadas durante a Guerra Peninsular, bem como os papéis sociais atribuídos a elas no plano da visualidade. Para tal, a análise concentra-se, principalmente, em duas séries de gravuras: *Desastres de la guerra* (1810-1815), de Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) e *Ruinas de Zaragoza* (1812-1813), de Fernando Brambila (1763-1834) e Juan Gálvez (1774-1846), ambas produzidas no decorrer dos conflitos.

Palavras-chave: Heroínas bélicas. Guerras Napoleônicas. Relações de Gênero. Cultura Visual.

¹ Graduada em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da mesma instituição, orientada pela prof^a Dr^a Iris Kantor. Contato: larissaguidolin@usp.br.

Tendo em vista a proposta do XVIII Encontro de História da Arte — *Reescrever e Reapropriar* — este texto é uma tentativa de *reescrever* uma análise imagética considerando a participação das mulheres e os papéis ocupados por elas durante o contexto das invasões napoleônicas na Espanha (1808-1814). Além disso, procura identificar as *reapropriações* e os diálogos entre artistas e agentes da esfera cultural espanhola no âmbito da visualidade.

Por intermédio das fontes iconográficas produzidas durante as invasões napoleônicas na Espanha (1808-1814) — em especial as séries de gravuras *Desastres de la Guerra* (1810-1815), do artista aragonês Francisco de Goya (1746-1828), e *Ruinas de Zaragoza* (1812-1813), dos gravadores Fernando Brambila (1763-1834) e Juan Gálvez (1774-1846) — investiga-se como as figuras femininas são retratadas, os papéis sociais a elas atribuídos e os diálogos estabelecidos entre ambos os conjuntos. A análise concentra-se, do ponto de vista espacial, nas cidades ocupadas pelas tropas napoleônicas na Espanha, como as regiões de Madrid, Zaragoza e outras. Em termos de periodização, a pesquisa abrange o contexto de emergência das mulheres no espaço *público* e durante os confrontos contra as tropas francesas.

Ambas as séries iconográficas foram produzidas durante os conflitos bélicos. Em 1808, Goya — membro da Real Academia de Belas Artes de São Fernando, artista da corte e natural de Aragão — foi convocado pelo Capitão-General José Palafox y Melzi (1776-1847) para, segundo o próprio artista, “ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no me puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi patria”². Brambila e Gálvez, membros da mesma academia, também foram convocados. Brambila foi nomeado artista e arquiteto da corte em 1799 e, posteriormente, tornou-se diretor da instituição nos estudos de perspectiva. Gálvez, por sua vez, lecionou no departamento de desenho e, sob o reinado de Fernando VII (1784-1833), tornou-se chefe do setor de pintura e artista da corte. Como destaca a historiadora de arte Tara Zanardi, os três artistas ocupavam cargos prestigiados em Madrid, tornando-os escolhas óbvias para Palafox.³

Os *Desastres de la Guerra* fazem parte de um conjunto composto por cerca de 82 gravuras, produzidas a partir da combinação das técnicas água-forte e água-tinta. Há apenas um exemplar completo da série, organizado em um volume de provas que Goya entregou a Ceán Bermúdez (1749-1829)⁴. Após o falecimento do artista, a *Real Academia de São Fernando* adquiriu 98 cöbres (80 referentes

² Carta de Goya a José Munárriz de 2 de octubre de 1808. CANELLAS, Ángel. Diplomatario de Francisco de Goya. Zaragoza: Librería General, 1981, nº 227 *apud* MATILLA, J. M. Estampas españolas de la Guerra de la Independencia: propaganda, conmemoración y testimonio. *Cuadernos Dieciochistas*, [S. l.], v. 8, p. 259, 2009.

³ ZANARDI, Tara. From Melancholy Pleasure to National Mourning: “Ruinas de Zaragoza” and the Invention of the Modern Ruin. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 72. Bd., H. 4, 2009, p. 519-520.

⁴ Na abertura do volume de provas encontra-se o título: Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos, en 85 estampas. Inventadas, dibuxadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes. Este encontra-se atualmente no British Museum, em Londres.

aos *Desastres* e 18 dos *Disparates*). Em março de 1863, as matrizes foram impressas nas oficinas de Laurenciano Potenciano, resultando em sua primeira publicação.⁵

No caso de *Ruinas de Zaragoza*, a série é composta por 36 gravuras, também confeccionadas com as técnicas água-forte e água-tinta. Após sua finalização durante o primeiro cerco em Zaragoza, os gravadores refugiaram-se em Cádiz, onde a série foi publicada entre 1812 e 1813 com amparo da *Academia de Nobles Artes de Cádiz y de las Cortes*. Os estudiosos costumam dividir o conjunto imagético em três grupos temáticos: cenas de luta contra o exército invasor; ruínas das construções devido aos bombardeios; e, retrato dos protagonistas e heróis na defesa da cidade. Considerando o grande número de imagens que compõem ambas as séries iconográficas, foi feita uma seleção daquelas que representam figuras femininas. Em seguida, buscou-se realizar uma análise comparativa, tendo em vista as diferenças formais e conceituais entre as séries e outras fontes do período.

A partir da segunda metade do século XVIII, observa-se o processo de emergência das mulheres tanto na esfera *pública* quanto no contexto bélico espanhol. Em 1726, foi publicado o *Discurso XVI*, intitulado “Discurso en defensa de las mugeres”, de Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), presente na obra *Theatro Crítico Universal*. Segundo a historiadora Mónica Bolufer Peruga, essa coleção de ensaios tinha como objetivo divulgar, para um público amplo, as críticas ilustradas aos “preconceitos”. Sua publicação impulsionou uma rede de debates, gerando tanto respostas de apoio ao monge beneditino quanto refutações. A polêmica em torno do *Discurso XVI* estava inserida em uma longa tradição europeia e hispânica de discussões sobre a inferioridade ou superioridade dos gêneros, à qual os intelectuais pré-iluministas atribuíram novos significados.⁶ De acordo com a autora:

Tanto en España como en otros países, el nuevo modelo emergente de feminidad (en estrecha relación y contraste con modelos de masculinidad igualmente nuevos) soslaya el viejo debate sobre la capacidad o incapacidad intelectual de su sexo para apoyarse en una idea renovada de la “naturaleza” femenina, doméstica y sentimental, y subrayar, desde una perspectiva utilitaria, la importancia de educar a las mujeres para ser buenas madres, esposas y ciudadanas. Pero esos principios, de creciente influencia en las ideas y las prácticas de vida de la época, no se impusieron sin tensiones y paradojas, ni dejaron a lo largo del siglo de oírse voces de mujeres y hombres que, invocando los principios ilustrados, defendían, en cambio, la igualdad de los sexos.⁷

⁵ SMITH, A. E. La recepción de la primera edición de Los desastres de la Guerra de Goya (marzo, 1863) en el Madrid del joven Galdós. *Bulletin of Spanish Studies*, 86(4), 2009, p. 461.

⁶ BOLUFER PERUGA, Mónica. *Mujeres e Ilustración*. La construcción de la feminidad en la España del Siglo XVIII. València: Institutió Alfons el Magnànim, 1998, p. 29-30.

⁷ PERUGA, Mónica Bolufer. Desde la periferia mujeres de la Ilustración en “Province”. In: LACALLE, Román de (org.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. València: Universidad de Valencia, 2009, p. 70.

Tendo em vista esse novo modelo de feminilidade, outras expressões de sociabilidade se consagraram através dos *salões* e tertúlias promovidos por cortesãs, como as condessas de Montijo (1754-1808), Lemos (1718-1771) e Carpio (1757-1795), as duquesas de Alba (1762-1802) e Osuna (1752-1834), a Marquesa de Fuerte Híjar (1761-1821), entre outras. Muitas dessas mulheres, segundo Bolufer, desempenharam ampla atividade cultural como protetoras de artistas e literatos, além de atuarem como escritoras, tradutoras e membros de instituições reformistas. Em Madrid, observa-se que entre 1776 e 1786, ocorreu um debate na *Sociedad Económica de Amigos del País* sobre a admissão das mulheres. A questão teve repercussões na imprensa e impulsionou o desenvolvimento de ações filantrópicas e iniciativas educacionais, culminando na criação da *Junta de Damas de Honor y Mérito*.⁸

Para além dos papéis exercidos por senhoras brancas da nobreza hispânica e da alta burguesia, verifica-se a atuação de mulheres de outras camadas sociais nos conflitos bélicos, que não puderam ou não desejaram manter-se afastadas dos combates. A historiadora Maria Romeo Mateo ressalta a presença das mesmas nas defesas das cidades, desempenhando tarefas relacionadas ao abastecimento de suprimentos alimentícios e armamentistas, atividades de espionagem, participação nas guerrilhas, entre outras.⁹

Ao observar as gravuras *Y son fieras* [Figura 1], de Goya, e *Combate de las Zaragozanas con los Dragones Franceses* [Figura 2], de Gálvez e Brambila, verifica-se, em ambas, a representação de figuras femininas enfrentando membros do exército francês. Na gravura do artista aragonês, nota-se no centro da imagem uma mulher carregando uma criança sobre o quadril enquanto com o braço direito empunha uma lança que atinge a cintura de um soldado. À sua esquerda, há uma jovem caída, com um punhal nas mãos, enquanto dirige seu olhar para cima. Atrás dela, outra mulher se curva levemente, segurando uma pedra, pronta para lançá-la contra os sitiados no canto direito da imagem. Ao seu lado, uma mulher empunha uma espada contra um soldado. Segundo Michel Iarocci, apesar da aparente composição naturalista, observa-se que na verdade as figuras femininas representadas são ícones familiares do imaginário ocidental — a mãe feroz protetora, a mártir moribunda e a mulher forte como uma *amazona*.¹⁰

⁸ Ibidem, p. 71.

Para mais informações consultar: BOLUFER PERUGA, M. Mujeres y hombres en los espacios del reformismo ilustrado: debates y estrategias, *HmiC*. Revista electrónica del Departament d'Història Moderna i Contemporània de la uab, 2003. Disponível em: <http://www.seneca.uab.es/hmic>. Acesso em 24 maio 2024; BOLUFER PERUGA, M. Luces y sombras de la Ilustración. In: DEUSA, Isabel Morant; LLORET, Rosa Elena Ríos; MONTÉS, Rafael Valls (dirs.). **El lugar de las mujeres en la Historia**: desplazando los límites de la representación del mundo. Valencia: Universitat de València, 2023. p. 219-227; SMITH, Theresa Ann. **The Emerging Female Citizen**: gender and enlightenment in Spain. Los Angeles: University of California Press, 2006; e outras produções.

⁹ MATEO, María Cruz Romeo. Española en la Guerra de 1808: Heroínas recordadas. In: RODRIGO, Mercedes Yusta; MARTÍN, Ignacio Peiró (comp.). **Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas**: resistencias femeninas en la España moderna y contemporánea. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2015. p. 74.

¹⁰ IAROCCI, Michael. **The Art of Witnessing**: Francisco de Goya's Disasters of War. Toronto: University of Toronto, 2023, p. 39-40.



Figura 1:
Francisco de GOYA y
Lucientes. **Y son fieras**,
Desastres de la guerra
[estampa 5], 1810 -1814.
Gravura, 158 x 210 mm. Museo
Nacional del Prado, Madrid.

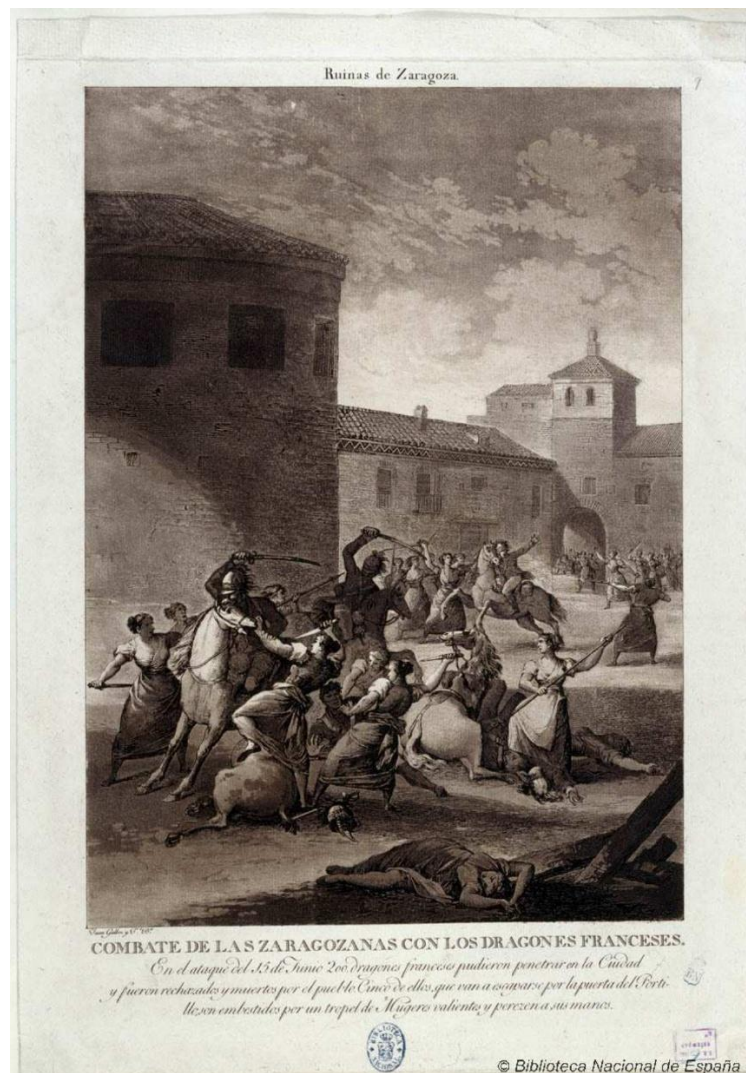


Figura 2: Fernando BRAMBILA; Juan
GÁLVEZ. **Combate de las Zaragozanas
con los Dragones Franceses.** Ruinas de
Zaragoza. Cádiz: Academia de Bellas
Artes, 1812-1813. Gravura, 315 x 428 mm.
Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Transcrição da legenda: "COMBATE DE LAS
ZARAGOZANAS CON LOS DRAGONES
FRANCESES. En el ataque del 15 de Junio 200
dragones franceses pudieron penetrar en la
Ciudad y fueron rechazados y muertos por el
pueblo. Cinco de ellos que van a escaparse por la
puerta del Portillo son embestidos por un tropel de
Mujeres valientes y perecen a sus manos."

No caso de *Ruinas*, as mulheres representadas também estão armadas, como a figura à direita da imagem que, através de uma pose estatutária, empunha uma lança enquanto mantém um dos pés sobre o pescoço de um soldado caído ao lado de um cavalo. No centro da composição verifica-se também duas mulheres com adagas; uma delas posiciona-se entre o animal caído no chão, com o intuito de atingir a figura masculina montada no cavalo. Ao fundo da gravura, há mais mulheres enfrentando soldados, enquanto, no primeiro plano, uma jovem encontra-se desacordada, com os braços sobre a cabeça.

Apesar das semelhanças composicionais entre as séries — desde figuras femininas armadas, enfrentando sitiadas, mártires e outras —, observam-se algumas diferenças que permanecem ao longo de ambos os conjuntos, especialmente, no que diz respeito à estruturação espacial e aos registros escritos. Segundo Zanardi, em *Ruinas*, cada imagem é acompanhada de uma inscrição que inclui o título e descrições detalhadas dos agentes ou dos eventos representados. Por outro lado, a obra de Goya evita qualquer conexão direta com Zaragoza, optando por representações mais universais dos horrores da guerra.¹¹

A historiadora Marion Gadow também destaca o nome de algumas mulheres que assumiram papéis de combatentes nesses confrontos, incitando seus contemporâneos à luta. Entre elas, Manuela Malasaña (1791-1808), Manuela Sancho (1784-1863), María Esclope (?), María Lostal (?-1809/1810), María Artigas (?) e María Bellido ou Susana Claretóna (1755-1809).¹² Quatro delas — Casta Álvarez (1786-1846), María Agustín (1784-1831), a Condessa de Bureta – María de la Consolación Azlor (1773-1814) e Agustina de Aragón (1786-1857) — foram representadas por Juan Gálvez e Fernando Brambila, na série de gravuras *Ruinas de Zaragoza*. E Agustina de Aragón, inclusive, é apontada por alguns autores como a figura feminina correspondente à gravura nº 07, *Que valor!*, pertencente à série de Goya.

Ao analisar a estampa nº 7 dos *Desastres* [Figura 03] e a cena de batalha *Batería del Portillo* [Figura 4], de *Ruinas*, observa-se que, em ambas, Agustina é representada de costas, com o rosto oculto, apoiando-se nos corpos de artilheiros mortos enquanto atea fogo em um canhão. Contudo, enquanto na gravura de Goya ela é a única personagem viva, ocupando o centro da composição, na outra, ela está acompanhada por duas figuras masculinas. Destaca-se ainda que, na primeira, há apenas a frase, *Que valor!* — interpretado pela crítica tanto como uma valoração positiva da ação da personagem quanto como um título irônico¹³ — título que apesar de sua ambiguidade, mantém o anonimato da heroína e o caráter

¹¹ ZANARDI, Tara. Op.cit., p. 525.

¹² GADOW, Marion Reder. Mujeres en las barricadas durante la guerra de la independencia (1808-1814): La rondeña María García "La Tinajera". *Dossiers Feminist*, [s. l.], v. 15, 2011, p. 13.

¹³ De acordo com Maria Dolores del Castillo-Olivares, ao estudar as representações femininas nos *Desastres*, "El valor de las mujeres y su presencia en la lucha es algo que Goya reconoció, sus mujeres son protagonistas de escenas que se desarrollan en espacios imprecisos (...)" (p. 174). Para Michael Iarocci, esta gravura, se analisada isoladamente, pode parecer uma expressão direta de admiração. Contudo, em comparação às outras imagens da série, torna-se evidente o sarcasmo presente na sua legenda. Segundo o autor, o público espanhol de meados do século XIX teria imediatamente identificado essa imagem como

universal da cena. Já na segunda composição, ao contrário, Agustina é identificada pelo nome e a gravura inclui referências ao local da batalha, à data e uma descrição que a apresenta como “*la intrepida*”, “*haciendo fuego con gallarda bizarria*”.



Figura 3:
Francisco José de GOYA y Lucientes. **Que valor!** Desastres de la guerra [estampa 7], 1810-1814. Gravura, 158mm x 209mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

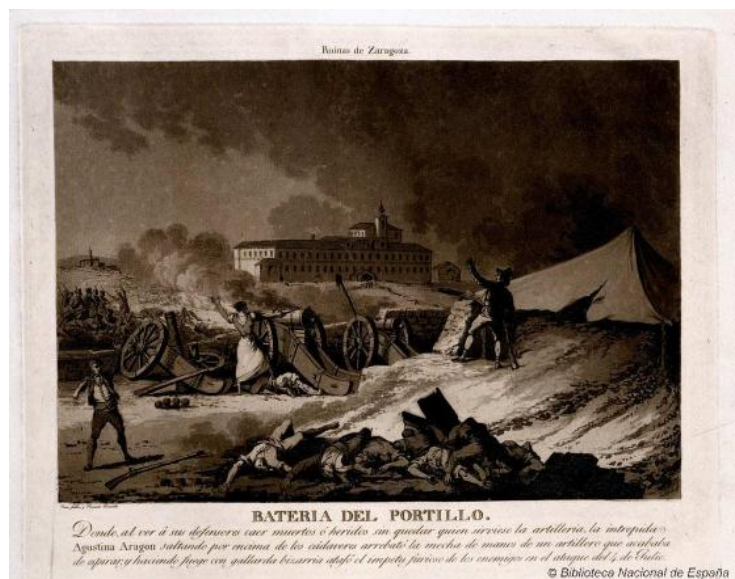


Figura 04:
Fernando BRAMBILA; Juan GÁLVEZ. **Batería del Portillo.** Ruinas de Zaragoza. Cádiz: Academia de Bellas Artes, 1812-1813. Gravura, 318 x 430 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Transcrição da legenda: “BATERIA DEL PORTILLO. Donde, al ver á sus defensores caer muertos ó heridos sin quedar quien sirviese la artilleria, la intrepida Agustina de Aragon saltando por encima de los cadáveres arrebató la mecha de manos de un artillero que acababa de espirar y haciendo fuego con gallarda bizarria atajó el impetu furioso de los enemigos en el ataque del 4 de Julio.”

um ato de heroísmo incomum, excepcional, diferente da perspectiva contemporânea que creditaria a mesma às noções tradicionais da heroína feminina (p. 50).

Para mais informações consultar: DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores Antigüedad. Goya, las mujeres y la Guerra de la Independencia. **Espacio, Tiempo y Forma:** Historia del Arte, Serie VII; Madrid Ed. 22/23, (2009/2010), p. 157-182; IAROCCI, Michael. **The Art of Witnessing:** Francisco de Goya's Disasters of War. Toronto: University of Toronto, 2023.

Figura 05:
Fernando BRAMBILA; Juan GÁLVEZ. **Retrato de Agustina Aragón.** Ruinas de Zaragoza. Cádiz, 1812-1813. Gravura, 344 x 233 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Transcrição da legenda: “AGUSTINA ARAGON. Conocida generalmente con el nombre de La Artillera. En el ataque del 4 de Julio quando los Franceses embistieron furiosamente á la bateria del Portillo, Agustina, viendo caer muertos ó heridos á todos los que la Servian, trepa denodadamente por encima de los cadaveres, coge la mecha de manos de uno que acababa de espirar, y la aplica á un Cañon de 24. Jurando no desampararle, mientras durase el sitio. Este heroyco exemplo alento á los Patriotas que corrieron á la bateria y rechazaron de ella á los enemigos. La heroína fue condecorada con un escudo de honor y con las insignia de Oficial.”



Figura 06:
Juan GÁLVEZ. **Agustina de Aragón.** Cádiz, 1812-1813. Gravura, prova de estado, 475 x 375 mm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



A gravura goyesca também apresenta diferenças significativas em relação ao retrato heróico de Agustina de Aragón em *Ruínas de Zaragoza* [Figura 5] e ao rascunho descartado produzido por Gálvez [Figura 6]. Na imagem incluída na série, a heroína é representada de perfil, com seu rosto e identidade claramente reconhecíveis. À sua frente, próximo ao corpo masculino sobre o qual apoia um dos pés, há uma cesta de alimentos, deixada por ela de lado, enquanto dispara com um canhão de 24 libras. De acordo com a inscrição da gravura: “Este heroyco exemplo alento á los Patriotas que corrieron á la bateria y rechazaron de ella á los enemigos. La heroína fue condecorada con un escudo de honor y con las insignia de Oficial.” Ao analisar as duas composições Jacques Soubeyroux também infere que:

(...) alors que Gálvez et Brambila se proposaient d'exalter les hauts faits d'une héroïne inscrits dans la mémoire collective d'une ville, Goya veut souligner le courage (¡Qué valor!) de toutes les héroïnes anonymes qui ont généreusement lutté partout en Espagne pour la défense de leur patrie.¹⁴

Esses elementos tornam-se ainda mais evidentes ao compará-los com o rascunho descartado pelos gravadores, no qual, Agustina é retratada em frente ao canhão, apoiando seu braço direito em uma das rodas enquanto segura com a outra mão um pavio¹⁵. Neste esboço, os objetos bélicos representados aparentam cumprir uma função decorativa, cenográfica e a ação em combate da heroína é dispensada. Ainda que, no horizonte da composição, haja uma *scenna bellica*, da mesma forma que na imagem anteriormente analisada. Não por acaso a gravura está inacabada — com a ausência de água-tinta, sem o nome dos gravadores e sem o título — não sendo incluída no conjunto justamente pelos autores optarem por uma representação “mais convincente da heroína”.¹⁶

Além da representação de Agustina de Aragón em *Ruínas*, destaca-se a gravura de María Agustín, que durante as batalhas em Zaragoza atuou fornecendo munições, alimentos e bebidas aos combatentes. Em seu retrato [Figura 7], ela é representada carregando uma cesta de cartuchos e um cântaro de aguardiente. O lenço em seu pescoço, segundo a inscrição, foi colocado após ter sido atingida por uma bala; mesmo ferida, continuou auxiliando os espanhóis durante a batalha, ato que “fue muy celebrada entónces y Maria Agustin recompensada con una pension y un escudo de honor.”

¹⁴ SOUBEYROUX, Jacques. Images de femmes, images de guerre : les représentations de la femme dans Los Desastres de la guerra de Goya », *HispanismeS*. Hors-série 1 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/hispanismes/13079?lang=en>. Acesso em 03 jul. 2024.

¹⁵ A postura de Agustina de Aragón retratada no rascunho assemelha-se a representação da mesma na pintura a óleo feita por Gálvez em 1810, intitulada Agustina de Aragón (33,50x44 cm), encontra-se atualmente no acervo do Museu Lázaro Galdiano.

¹⁶ DíEZ, Sánchez Carlos. *Agustina de Aragón, figura destacada na exposição “Ruínas de Zaragoza”. Desenhos e gravuras da Coleção Lázaro*. Disponível em: <https://museolazarogaldiano.blog/2020/10/13/agustina-de-aragon-ruinas-de-zaragoza-exposicion/>. Acesso em 22 jun. 2024.



Figura 07:

Fernando BRAMBILA; Juan GÁLVEZ. **Retrato de María Agustín.** Ruinas de Zaragoza. Cádiz, 1812-1813. Gravura, 344 x 215 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Transcrição da legenda: MARIA AGUSTIN: Natural de Zaragoza, de edad de 22 años y parroquiana de S. Pablo. En ocasión de hallarse los Patriotas combatientes fuera de la Ciudad y faltarles ya las municiones, salió esta muger intrépida al campo con un capacho de cartuchos, y metiéndose por entre el fuego de unos y otros le entregó a los Españoles. Volvia por otro, quando recibió un balazo en el cuello, pero lévos de intimidarse, se hizo curar provisionalmente y cargada de otra provision igual de cartuchos y de un cántaro de aguardiente salió otravez a socorrer y alentar a los patriotas que hicieron alfin huir al enemigo. Esta bizarra accion fue muy celebrada entónces y Maria Agustín recompensada con una pensión y un escudo de honor.

Mulheres distribuindo alimentos a famintos e membros das camadas populares também foram representadas por Goya, em uma provável referência ao contexto da fome que assolou a cidade de Madrid por volta de 1811. Na gravura nº 49, *Caridad de una muger* [Figura 8], observam-se duas figuras com rostos vazios e olhos fundos ocupando o centro da imagem. Na parte de trás, há uma mulher quase obscurecida conversando com um homem, enquanto à esquerda, uma senhora encapuzada e de costas para o espectador carrega um recipiente. Segundo Elizabeth Lewis, as figuras do centro da imagem recebem a *caridade* da dama obscurecida no fundo, cuja serva é quem distribui os alimentos.¹⁷

Para a autora, esta estampa, como outras da série, possui uma variedade de interpretações, inclusive, aquelas que apontam para um teor irônico. De toda forma, segundo Lewis, a gravura sugere a percepção do artista para uma conexão entre mulheres e a *caridade*. Este conceito — seja uma característica positiva do “ideal da mulher sensível” ou uma causa de suspeita de um tradicionalismo ultrapassado — enquadra as expectativas sociais dos papéis de gênero desempenhados por mulheres

¹⁷ LEWIS, Elizabeth Franklin. La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica. *Anales*, 23, 2011, p. 186.

aristocratas. De modo que, para a autora, atividades como esta possibilitaram a elas ocupar novos espaços de sociabilidade pública e influir em decisões políticas e sociais, como por meio da já citada *Junta de Damas* da Real Sociedad Económica de Madrid.¹⁸



Figura 8:
Francisco José de GOYA y
Lucientes. **Caridad de una
muger.** Desastres de la guerra
[estampa 49], 1812-1814.
Gravura, 156 x 208 mm. Museo
Nacional del Prado, Madrid.

Além das situações de representação de mulheres já mencionadas, os *Desastres* possuem cerca de cinco gravuras — *No quieren* (nº 9), *Tampoco* (nº10), *Ni por esas* (nº11), *Amarga presencia* (nº 13) e, *Ya no hay tiempo* (nº19) — que retratam tentativas de estupro e cenas de violência sexuais. Segundo Iarocci, apesar de um corpo vago de tratados jurídicos condenando a prática, esta permaneceu generalizada. E o fato de Goya a denunciar em sua série é historicamente, para o autor, uma posição moral relativamente nova e moderna em relação a violência sexual nas produções visuais ocidentais.¹⁹

Na estampa nº 9, *No quieren* [Figura 9] verifica-se, no centro da imagem, uma jovem agarrada por um soldado. Seu rosto está escondido e apoiado em seu braço esquerdo, enquanto sua outra mão arranha o rosto da figura masculina. À direita, uma senhora, empunha uma faca em direção ao agressor. Todo o horror se desdobra na frente de uma roda d'água, único elemento identificado ao fundo da gravura, que remete a ambientação rural. De acordo com Iarocci, a frase que acompanha a composição parece, à primeira vista, desnecessária, já que o estupro em si é indesejado. Contudo, a ênfase adquirida

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ IAROCCI, Michael. Op.cit., p. 57-58.

por meio do texto descreve as disposições internas, as vontades e desejos das figuras femininas. Para o autor, a repetida ênfase do pintor aragonês na experiência subjetiva das vítimas marca uma viragem moderna nas representações ocidentais, em que vítimas cotidianas emergem como novas protagonistas da narrativa visual.²⁰



Figura 9:
Francisco José de GOYA y
Lucientes. **No quieren.**
Desastres de la guerra
[estampa 9], 1810-1814.
Gravura, 156 x 209 mm. Museo
Nacional del Prado, Madrid.

No caso das *Ruínas de Zaragoza*, não encontramos representações semelhantes. Outras denúncias de violências sexuais aparecem em um conjunto de quatro gravuras denominadas *Grupo de los horrores de Tarragona*, gravadas em burril e publicadas no ano de 1811, cujo autor e local de publicação permanecem desconhecidos. Segundo Jesusa Vega, os horrores ocorridos na cidade de Tarragona levaram um gravador de metal local — conhecedor da técnica do burril, mas pouco habilidoso no manejo na ferramenta e na linguagem visual — a produzir essas quatro estampas. Contudo, para a historiadora da arte, o fato do gravador colocar seus serviços em favor da comunidade, com um ânimo similar ao de Goya, confere ao conjunto espontaneidade, valor testemunhal e uma linguagem plástica própria.²¹

²⁰ Ibidem, p. 59-63.

²¹ VEGA, Jesusa. Estampas de la crisis bélica contra Napoleón: escenarios, víctimas, héroes y gestas. In: BULLÓN, C. Camarero; ALONSO, J. C. Gómez (coords.). **El domino de la realidad y la crisis del discurso**. El nacimiento de la conciencia europea. Madrid: Polifemo, 2017, p. 206-207.

Ao observar a estampa *Tercer grupo de los horrores de Tarragona* [Figura 10], percebe-se o tamanho desproporcional dos soldados e sitiantes em relação às vítimas, evidenciando seu poder bélico. À frente da gravura, destaca-se uma figura masculina segurando, em uma das mãos, uma corneta e, na outra, uma tocha. Chama atenção o lado esquerdo, onde uma jovem, encurralada, tem as costas atingidas pela espada empunhada por um soldado. A inscrição abaixo explica: “Doncella que prefiere la muerte antes que ceder al torpe deseo de su enemigo en el presbiterio de la Catedral la noche del 28 de Junio de 1811”. Diferente dos *Desastres*, a estampa anônima oferece uma inscrição e constrói uma ambientação mais detalhada. Por outro lado, ambas são fortes construções visuais dos horrores da guerra.



Figura 10:
 ANÔNIMO. **Tercer grupo de los horrores de Tarragona:**
 Doncella que prefiere la muerte, 1811. Butil, 220 x 320 mm. Colección Antonio Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Por fim, nas últimas gravuras da série de Goya — conhecida também por *Caprichos Enfáticos* — observa-se que as figuras femininas passam a desempenhar papéis alegóricos, algo que não encontramos nos outros conjuntos citados. Nas estampas *Murió la verdad* (nº 79), *Si resucitará?* (nº 80) e *Esto es lo verdadero* (nº 82), as personagens encarnam as alegorias da *Verdade*, e no caso da gravura nº 79 há também uma representação da *Justiça*. Nota-se que dos corpos femininos que simboliza a *Verdade* emanam poderosos raios de luz, enquanto a alegoria da *Justiça* é acompanhada por uma balança. Segundo Jaques Soubeyroux:

(...) on peut dire que, à travers les allégories féminines qu'il investit dans son œuvre, Goya «prend parti dans les affaires de la cité», comme le font les «intellectuels» de son temps, et il propose à ses lecteurs-spectateurs son idéal de Vérité, de Paix et de Justice en s'impliquant pleinement dans les débats sur constitution libérale de Cadix qui sont au centre de la réalité historique de l'Espagne de la deuxième décennie du xix^e siècle.²²

A participação das mulheres, principalmente das classes populares, mas também de algumas senhoras da nobreza, nas lutas contra as invasões napoleônicas na Espanha foi amplamente representada em ambos os conjuntos iconográficos analisados. Além dos diálogos estabelecidos entre ambas as séries, observa-se a pluralidade de papéis sociais nos quais estas figuras femininas foram representadas — seja como protagonistas nos conflitos, vítimas de violências, responsáveis por tarefas logísticas ou como personagens alegóricas. Essas representações tornam visíveis a complexidade e a diversidade das atuações femininas diante os conflitos napoleônicos.

Referências bibliográficas

BOLUFER PERUGA, Mónica. Desde la periferia mujeres de la Ilustración en "Province". In: LACALLE, Román de (org.). **La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada**. València: Universidad de Valencia, 2009. p. 67-100.

BOLUFER PERUGA, Mónica. Luces y sombras de la Ilustración. In: DEUSA, Isabel Morant; LLORET, Rosa Elena Ríos; MONTÉS, Rafael Valls (dirs.). **El lugar de las mujeres en la Historia: desplazando los límites de la representación del mundo**. Valencia: Universitat de València, 2023. p. 219-227.

BOLUFER PERUGA, Mónica. **Mujeres e Ilustración: La construcción de la feminidad en la España del Siglo XVIII**, València, Institució Alfons el Magnànim, 1998.

BOLUFER PERUGA, Mónica. Mujeres y hombres en los espacios del reformismo ilustrado: debates y estrategias, **HmiC**. Revista electrònica del Departament d'Història Moderna i Contemporània de la uab, 2003. Disponível em: <<http://www.seneca.uab.es/hmic>>. Acesso em 24 maio 2024.

CARRETE PARRONDO, Juan. Francisco de Goya. De Velázquez a litografia. In: **Goya**. Estampas: Grabados y litografías. Barcelona: Electa, 2007, p. 8-60.

DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores Antigüedad. Goya, las mujeres y la Guerra de la Independencia. **Espacio, Tiempo y Forma: Historia del Arte**, Serie VII; Madrid Ed. 22/23, (2009/2010), p. 157-182.

²² SOUBEYROUX, Jacques. Op.cit.

DÍEZ, Sánchez Carlos. *Agustina de Aragón, figura destacada na exposição “Ruínas de Zaragoza”. Desenhos e gravuras da Coleção Lázaro*. Disponível em: <https://museolazarogaldiano.blog/2020/10/13/agustina-de-aragon-ruinas-de-zaragoza-exposicion/>. Acesso em 22 jun. 2024.

GADOW, Marion Reder. Mujeres en las barricadas durante la guerra de la independencia (1808-1814): La rondeña María García "La Tinajera". *Dossiers Feminist*, [s. l.], v. 15, p. 9-25, 2011.

GUIDOLIN, Larissa Galende. Imaginário feminino - A representação das mulheres em Goya: uma análise de “Los Desastres de la Guerra” (cerca de 1810-1815). *Humanidades em diálogo*, São Paulo, Brasil, v. 13, p. 76–90, 2024. DOI: 10.11606/issn.1982-7547.hd.2024.212073. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/212073>. Acesso em: 10 jan. 2025.

IAROCCI, Michael. *The Art of Witnessing: Francisco de Goya’s Disasters of War*. Toronto: University of Toronto, 2023.

LEWIS, Elizabeth Franklin. La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica. *Anales*, 23, p. 185-204, 2011.

MATEO, María Cruz Romeo. Española en la Guerra de 1808: Heroínas recordadas. In: RODRIGO, Mercedes Yusta; MARTÍN, Ignacio Peiró (comp.). *Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas: resistencias femeninas en la España moderna y contemporánea*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2015. p. 63-83. Disponível em: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/28/04romeo.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2024.

MATILLA, J. M. Estampas españolas de la Guerra de la Independencia: propaganda, conmemoración y testimonio. *Cuadernos Dieciochistas*, [S. l.], v. 8, p. 247–265, 2009. Disponível em: <https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7914/article/view/776>. Acesso em: 15 jan. 2025.

SERRALLER, Francisco Calvo et al (comp.). *Goya: Images of Women*. Washington: National Gallery Of Art, 2002.

SMITH, Allan E. La recepción de la primera edición de Los desastres de la Guerra de Goya (marzo, 1863) en el Madrid del joven Galdós. *Bulletin of Spanish Studies*, 86(4), p. 459-474, 2009.

SMITH, Theresa Ann. *The Emerging Female Citizen: gender and enlightenment in Spain*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

SOUBEYROUX, Jacques. Images de femmes, images de guerre: les représentations de la femme dans *Los Desastres de la guerra* de Goya. *HispanismeS*. Hors-série 1 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/hispanismes/13079?lang=en>. Acesso em 03 jul. 2024.

TOMLINSON, Janis A. *Goya: a portrait of an artist*. Princeton: Princeton University Press, 2020.

VEGA, Jesusa. Estampas de la crisis bélica contra Napoleón: escenarios, víctimas, héroes y gestas. In: BULLÓN, C. Camarero; ALONSO, J. C. Gómez (coords.). *El domino de la realidad y la crisis del discurso*. El nacimiento de la conciencia europea. Madrid: Polifemo, 2017, p. 129-312.

ZANARDI, Tara. From Melancholy Pleasure to National Mourning: "Ruinas de Zaragoza" and the Invention of the Modern Ruin. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 72. Bd., H. 4, 2009, p. 519-544.

Fontes

ANÔNIMO. **Grupo de los horrores de Tarragona**, 1811. Colección Antonio Correa. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

BRAMBILA, Fernando; GÁLVEZ Juan. **Ruinas de Zaragoza**. Cádiz, Academia de Bellas Artes, 1812-1813. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

GOYA, Francisco de. **Desastres de la guerra**, 1810-1815. 1ª ed., Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863. Museo Nacional del Prado, Madrid.