

## ■ La estética del silencio: iconografía femenina en la época isabelina\*\*

Teresa Sauret Guerrero  
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Pintura s. XIX./ Género/ Iconografía

*"Medir las palabras antes de hablar, el silencio, la modestia, y una prudente reserva, son generalmente las cualidades más apreciables, y en una joven contribuyen a embellecerla. ¿Por qué razón? Porque el silencio es el ornato de las mujeres"<sup>1</sup>.*

### RESUMEN

*En 1859, concepto de la feminidad se basaba en el silencio como sinónimo de belleza o cualidad entendimiento que se basaba en el concepto de felicidad elaborado por la burguesía romántica. Esa nueva actitud sobre la felicidad que se publicita en la época, tiene que ver con la idea de progreso y contemporaneidad, con el papel dado a la familia y a la laboriosidad y a todo un engranaje teórico que la burguesía, primero del siglo XVIII y después del XIX, había creado para consolidar su posición y perpetuar su dirigismo social, económico, político e ideológico.*

### ABSTRACT

*In 1859, the femininity concept was based on the silence as synonymous of beauty or understanding quality which was also based on the concept of happiness devised by a romantic middle class. This new attitude about happiness which was shown in that time, is related to the idea of progress and contemporary, to the role given to the family and the work and all the theoretical mechanism that the middle class, early at the XVIII century and after the XX century, had created to consolidate its position and perpetuate its social, economic, politic and ideological intervention.*

### SILENCIO VERSUS BELLEZA-FELICIDAD.

En 1859, y según se desprende del texto anterior, el marco de consideración sobre la mujer se centraba en un concepto de la feminidad que se basaba en el silencio, al que, curiosamente, se hacía sinónimo de belleza o cualidad que contribuía a

\* SAURET GUERRERO, T.: "La estética del silencio: iconografía femenina en la época isabelina", *Boletín de Arte* nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 127-151.

alcanzarla. Lejos de ser una mera recomendación de urbanidad, las indicaciones de Beltrán de Lis tienen que ver con la asociación silencio-belleza, cuya correspondencia se encuentra en la transformación que sobre la categoría de lo bello se produce durante el desarrollo del Romanticismo, porque éste, como en tantas otras cosas, trastocó el concepto de belleza tradicional, buscándola, y encontrándola, a partir de unos supuestos desarrollados sobre la estética de lo transitorio, de lo efímero e inaccesible o inaprensible.

Hallarla en el silencio correspondía a materializarla bajo la perspectiva del nuevo entendimiento que sobre la felicidad había elaborado la burguesía romántica, que había llegado a hacer sinónimo y consecuencia los conceptos de belleza y felicidad<sup>2</sup>. Baudelaire dirá: "Existen tantas bellezas como maneras habituales de buscar la felicidad" y Stendhal en su *Historia de la pintura en Italia* se pronuncia sobre ello de la siguiente manera: "La belleza es la expresión de cierta manera habitual de buscar la felicidad"<sup>3</sup>.

Esa nueva actitud sobre la felicidad que se publicita en la época, tiene que ver con la idea de progreso y contemporaneidad, con el papel dado a la familia y a la laboriosidad y a todo un engranaje teórico que la burguesía, primero del siglo XVIII y después del XIX, había creado para consolidar su posición y perpetuar su dirigismo social, económico, político e ideológico.

En todo este sistema se le había concedido a la mujer un papel crucial, en cuanto que esposa y madre se constituía en el pilar donde se sustentaba la familia, el orden y la paz de la secuencia intimista del varón. A cambio se le exigía la aceptación de una situación de sometimiento y silencio que llamaron valores de la domesticidad.

El adoctrinamiento de estas reglas y la incorporación al sistema de las mujeres se realizó mediante un programa de mentalización que supo edulcorar con los señuelos de la felicidad y la belleza las verdaderas intenciones del programa, que no era otro que tener sometidas a las mujeres bajo el poder del varón. De ahí que el silencio fuera una de las "virtudes" que publicitaron.

Estéticamente, esta diversidad de nuevos criterios sobre lo bello se justificaba por ser consecuencia de una postura que abanderaba la multiplicidad como un valor que se equiparaba a la tolerancia y a la libertad, conceptos que se hacían responsables del progreso y de esa ansiedad del romántico por actuar dentro de los márgenes de lo más rabiosamente moderno/temporáneo, ya que estar en la "pre-

\*\* Este trabajo de investigación se encuentra inscrito en los resultados del Proyecto I + D HUM 2005/01196. En él se analizan prototipos iconográficos y costumbres burguesas. Asimismo, este texto se pronunció como ponencia en el curso: *Isabel II y las identidades femeninas en el Liberalismo, Cursos de Verano de UMA*, 12-17 de junio, 2004, Ronda (Málaga).

<sup>1</sup> BELTRÁN DE LIS, F.: *Reglas de Urbanidad para señoritas*, Valencia, Imp. D. Julián Mariana, 1859, pág. 47. El autor aclara en el prólogo que para la redacción del manual ha contado con la colaboración de: "Muchas directoras, señoras experimentadas, y que saben conciliar á la vez la piedad ilustrada con la observancia exacta de las reglas del saber vivir en el mundo".

<sup>2</sup> Especialmente Baudelaire, la encontraba en lo misterioso, triste o melancólico de un rostro de mujer, pero también en la amargura de vivir en la privación, "Diarios íntimos", *El arte romántico*, Barcelona, Ed. Fedmar, 1977, pág. 386.

<sup>3</sup> Para esta misma idea en Stendhal vid., HENARES, I., "Stendhal y la crítica de arte", *Estudios románticos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad, 1985, T. 2, págs. 275-286.



**J.** JOAQUÍN ESPALTER,  
1846, *La familia  
Flaquer.*

sentencia", empleando un término que desarrolla Baudelaire<sup>4</sup>, era actuar dentro de la modernidad.

Según esto, el silencio podía entrar a ser considerado categoría de lo bello. Pero la cuestión no fue tan simple, porque si volvemos sobre la sentencia de Beltrán de Lis, vemos que el silencio se une a la modestia y a la reserva, perfilándose unas cualidades asociadas a la mujer que iban íntimamente unidas a un posicionamiento social que la mantenía en un plano secundario, situación que no sería tan grave si ese desplazamiento no conllevara una situación de sometimiento y anulación.

Esta filosofía social y cultural se justificaba mediante la elaboración de un código estético que acuñó un nuevo concepto de belleza aplicado a un modelo femenino que se entendió, de nuevo, como un producto modelado por el hombre, como en su momento dijo Emilia Pardo Bazán: "El hombre es quien esculpe y modela el alma femenina,..., por ello, la mujer no hace sino reflejar las ideas masculinas"<sup>5</sup>. Ahora y bajo el prisma romántico, la mujer se modeló para provocar evocación y ensueño, y hasta dibujaron su semblante tiñéndola de palidez, tristeza y melancolía, y esto a costa de una situación vital que, marcada por el silencio, conducía a la amargura o a la desesperanza.

Para Baudelaire:

"La belleza es... algo ardiente y triste...una cabeza bella y seductora... que hace a un tiempo soñar..., que conlleva una idea de melancolía, de lasitud hasta la saciedad, asociada a la amargura como si viniera de la privación o de la desesperanza".

Si pensamos en términos de Género, silencio puede muy bien ser sinónimo

<sup>4</sup> CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Ed. Tecnos, 1991, págs. 50-67.

<sup>5</sup> *La mujer española*. Madrid, Ed. Nacional, 1976, pág. 26 y 28.

de privación y desesperanza, y aunque desde la mirada masculina sea expresión de belleza, la que se nos describe es producto de una situación de anulación que en nada tiene que ver con esa idea de felicidad que quería vender la masculinidad de la época.

Pero si en la teoría y en las manifestaciones artísticas a la mujer romántica se la definió dentro este marco, desde la oratoria del púlpito a las recomendaciones literarias, la cultura social de la época fue adoctrinando sobre las pautas que debían seguir la mujer para cumplir a la perfección el papel que la nueva cultura social le había adjudicado.

Las alternativas no eran muchas aunque si presentan variaciones según el expositor de turno fuera más o menos moderado, más o menos progresista. Ni unos ni otros, en ningún momento, pensaron dejar en manos de la propia mujer las líneas de su modelo de comportamiento, antes bien, se apresuraron a dejar constancia de las vías a seguir mediante la metodología de la penalización, creando todo un mundo de imágenes en el que los posicionamientos entre el orden y el desorden quedaban significados por la felicidad o la desgracia.

Seguir las reglas llevaba a la felicidad, entendida ésta como el participar en el marco de la domesticidad, alejarse de ellas conducía al desastre. El prototipo femenino de buena parte del siglo XIX, especialmente durante el desarrollo del Romanticismo, se fundamentó en una mujer adornada por las normas que había impuesto la cultura burguesa, en España importada de Inglaterra o Francia, que le exigía una dependencia absoluta al varón, pero llevada con convencimiento y alegría, ya que se habían preocupado de maquillar la posición de sumisión con los alicientes de la felicidad y belleza.

La felicidad se conseguía mediante una educación que conducía a la obediencia y la laboriosidad, el premio era la regencia de la esfera de lo privado y el resultado la belleza, entendida ésta como una serie de valores que adornaba a la mujer y que no tenía porque coincidir con el físico, sino más bien con unos marcos gestuales que se correspondían con unas virtudes que componían el ornato de la mujer, entre las que el recato, la prudencia, laboriosidad y especialmente el silencio eran las principales, porque, como muy claramente explica nuestro ensayista: *el silencio es el ornato de las mujeres*, ya que callar, como muy bien se sabe, es sinónimo de acatar y mediante él la mujer entraba de lleno en el espacio del sometimiento.

La difusión de estos principios se hizo mediante un sistema de mentalización en el que el relato visual o literario tuvo una singular importancia, quizás en el texto escrito con una mayor minuciosidad, pero, como veremos más adelante, a través del cuadro, ya de costumbres o el retrato, los posicionamientos de la mujer dentro o fuera del orden quedaron perfectamente explicitados.

Una escritora tan convencional como Fernán Caballero difunde en sus relatos esta dualidad femenina, y retrata a los personajes desde lo psicológico a lo físico, según defina uno u otro prototipo. Así en *La Gaviota*, Marisalada, la protagonista que se posiciona en la trasgresión deshonrando al marido, se perfila físicamente desde la oscuridad, por su pelo y ojos negros que define como ariscos, expresión poco benévola, libre en sus movimientos y ajenas a las normas de composturas al encaramarse por las peñas y gritar como las gaviotas, o lo que es lo mismo no some-

tiéndose a las reglas de la inmovilidad y el silencio. Su maldad, por situarse en los márgenes del sistema (es artista dedicada al canto/e y amante de un torero), la hará abandonar a su padre y a la tía María, su protectora, en el sus lechos de muerte y será responsable de la muerte de su marido cuando éste descubre su infidelidad. Cuando se la describe, que es escasamente, se la dibuja fría e insensible. De ella se dirá: "No es bonita ni fea, es morena, y sus facciones no pasan de correctas. Tiene buenos ojos; es en fin, uno de esos conjuntos que se ven por dondequiera en nuestro país".

Los contrapuntos son la condesa Gracia o la duquesa Laura. Para que no quepan dudas sobre la asociación bondad-belleza-felicidad, Fernán Caballero describe a la condesa como: "pequeña, delgada y blanca como el alabastro. Su espesa y rubia cabellera ondeaba en tirabuzones a la inglesa. Sus ojos pardos y grandes, su nariz, sus dientes, su boca, el óvalo de su rostro, eran modelo de perfección; su gracia incomparable. Querida en extremo por su madre, adorada por su marido, que, no gustando de la sociedad, le daba, sin embargo, una libertad sin límites, porque ella era virtuosa y él confiado, era en realidad la condesa un añia mimada. Pero, gracias a su excelente carácter, no abusaba de los privilegios de tal. Sin grandes facultades intelectuales, tenía el talento del corazón; sentía bien y con delicadeza. Toda su ambición se reducía a divertirse y agradar sin exceso, como el ave que vuela sin saberlo y canta sin esfuerzo". Por si esto fuera poco, la describe como una madre perfecta: "Nada existía en el mundo para esta madre, sino su hijo, a cuya cabecera había pasado quince días sin comer, sin dormir, llorando y rezando"<sup>6</sup>. De momento ya se nos está planteando dos prototipos opuestos para representar el orden y el desorden, frente a la oscuridad de éste el otro se marca por la luminosidad: rubia, blanca, frágil, aspecto que parece ser consecuencia para que todo el mundo la quiera y ella sea feliz.

A Laura, la mujer del duque de Almansa, mecenas de Marisalada y ante a la que sucumbe platónicamente, siendo perdonado por su virtuosa esposa, la describe de la siguiente manera: "Esta era virtuosa y bella. Aunque había entrado en los treinta años, la frescura de su tez y la expresión de candor de su semblante le daban un aspecto más joven... la familia de la duquesa, como algunas de la grandeza, era sumamente devota; y en este espíritu había sido educada Leonor. Su reserva, su austeridad la alejaban de los placeres y ruidos del mundo, a los cuales, por otra parte, no tenía la menor inclinación. Leía poco y jamás tomó en sus manos una novela. Ignoraba enteramente los efectos dramáticos de las grandes pasiones. No había aprendido ni en los libros ni en los teatros, el gran interés que se ha dado al adulterio, que por consiguiente no era a sus ojos sino una abominación, como era el asesinato. Jamás habría llegado a creer, si se lo hubiesen dicho, que estaba levantado en el mundo un estandarte, bajo el cual se proclamaba la emancipación de la mujer. Más es; aun creyéndolo, jamás lo hubiera comprendido; como no lo comprenden muchos, que ni viven tan retiradas, ni son tan estrictas como lo era la duquesa. Si se le hubiese dicho que había apologistas del divorcio, y hasta detractores de la santa institución del matrimonio, habría creído estar soñando, o que se acercaba el

<sup>6</sup> *Ibidem.*, pág. 238 y 259.



2. F. MADRAZO, *Isabel II y la infanta Isabel*, 1852.

3. VATMILLANA, *Isabel II presentando a Alfonso XII*, Palacio de Pedralbes.

fin del mundo. Hija afectuosa y sumisa, amiga generosa y segura, madre tierna y abnegada, esposa exclusivamente consagrada a su marido, la duquesa de Almansa era el tipo de mujer que Dios ama, que la poesía dibuja en sus cantos, que la sociedad venera y admira, y en cuyo lugar se quieren hoy ensalzar 'esas amenazas', que han perdido el bello y suave instinto femenino"<sup>7</sup>.

El premio estaba aquí en el don de la eterna juventud, en eliminar la fealdad de la vejez ante la fuerza de los valores de la virtud.

Bien puede servirnos de ejemplo estos personajes para ir planteando algunas de las claves de definición de la mujer española en la España isabelina: No muy inteligente ni instruida, bondadosa, trivial, amante esposa, madre e hija y especialmente virtuosa.

Si comparamos este prototipo con el de la mujer española del siglo XVIII, se verá como se han producido importantes modificaciones. La permisividad de la cultura dieciochesca española amplió los márgenes de acción de la mujer, que mediante el cortejo<sup>8</sup>, el populismo y la tradicional concepción española sobre el sistema de relaciones entre hombres y mujeres<sup>9</sup>, enriquecidas en sus libertades gracias a la ideología ilustrada, se dibuja con una mayor libertad de acción, teniendo cabida el desenfado y la actividad en cuanto a comportamiento e imagen. Ante la mirada foránea estos modos resultaban incluso escandalosos como nos indica Townsend, que se escandaliza ante los comportamientos de las españolas, y así dirá: "Aunque la veleidad se considera vergonzosa, hay numerosos ejemplos de damas que cambian de amante a menudo. Hasta llegar a este punto hay que pasar por una progresión

natural, pues inimaginable que mujeres inteligentes, distinguidas desde pequeñas por una gran delicadeza de sentimientos, por su prudencia y por la nobleza de sus pensamientos, puedan precipitarse de pronto a un extremo donde triunfa la pasión y se ha perdido todo respeto por la decencia. Ya he indicado que los maridos rara vez se sienten celosos".<sup>10</sup>

Baste comparar las mujeres de Goya con las sobrias damas románticas para comprender que el XIX, y ya desde Fernando VII, puso límites al paulatino aumento de las libertades de la mujer.

#### EL MARCO DE DESARROLLO.

Los fundamentos de este proceso se encuentran en la Europa de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Como he expuesto en párrafos anteriores, el siglo XIX se inaugura en el continente con un modelo de comportamiento, inspirado por la pujante burguesía, en el que a la mujer se la constreñía al marco del silencio, posición que se presentaba edulcorada bajo los "privilegios" que pudieran suponer la hegemonía de la esfera de lo privado<sup>11</sup>.

Pero no nos engañemos, ser la reina del hogar, "el ángel del hogar" como gustaba enunciarlo en la época<sup>12</sup>, suponía pagar un alto precio por el que se tenía que renunciar a la libertad, al movimiento y a la independencia y, como una "consecuencia colateral" a la instrucción, que es a la postre, por llevarte al conocimiento, la que te da acceso a la libertad y a la independencia.

Un publicista de 1846 escribía: "...Además del gobierno de los intereses materiales pesa sobre la mujer otra obligación más sagrada todavía: tal es la de criar y educar bien a sus hijos... El lujo y la elegancia, llevados a un grado de refinamiento, son contrarios a la felicidad conyugal, y la que aspire a ser digna de citarse por modelo, ha de penetrarse bien de que su existencia ha de ser más útil que brillante, y que entre el gran mundo y su marido, éste y sus hijos ocupan el primer lugar"<sup>13</sup>. Una recomendación no muy alejada a la que emitía Fray Luis de León en *La perfecta casada*<sup>14</sup>.

<sup>7</sup> CABALLERO, F.: *La Gaviota*. Madrid, Espasa Calpe, 2003, 14ª ed., pág. 222, 318-319.

<sup>8</sup> MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1991. QUILES FAZ, Amparo: "Armas de seducción: Análisis literario del cortejo amoroso", AA.VV.: *Actas del Congreso Mujer y deseo*. Cádiz, Universidad, 2004, (en prensa).

<sup>9</sup> GARRIDO, E. (ed.): *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Ed. Síntesis, 1997, págs. 368-387.

<sup>10</sup> TOWNSEND, J.: *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. Madrid, Ed. Turner, 1988, págs. 210-212.

<sup>11</sup> HABERMAS, J.: *The structural transformation of the public sphere. An inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1989, págs. 43-44.

<sup>12</sup> ALDARACA, B.: "El ángel del hogar: The cult of domesticity in Nineteenth-century Spain", *Theory and practice of Feminist Literary Criticism*, ed. Gabriela Mora and Karen S. van Hooft, Ypsilanti, Mich., Bilingual Press, 1982, págs. 62-87, cit. por KIRTPATRICK, S., *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Valencia, Instituto de la mujer-Cátedra, 1991, pág. 64.

<sup>13</sup> Cit. por DE DIEGO, E.: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Cátedra, 1987, pág. 118.

<sup>14</sup> MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del dieciocho... Op. Cit.*, pág. 29.





4. A. M.<sup>a</sup> ESQUIVEL, *La Caridad*.

En ese siglo se inaugura una época en la que, como nunca, la mujer dependió del hombre bajo los principios de la domesticidad y el sometimiento. Fue un personaje secundario de “la comedia humana”<sup>15</sup>, aunque ésta fuera las señas de identidad de una época que Aranguren llama la de una España escenográfica, en donde todos los hechos se producen en una sucesión de ampulosos gestos, *de gesto retratado* dirá<sup>16</sup> una clasificación que viene muy bien para este análisis de la imagen femenina que pretendo exponer.

De nada sirvieron los conatos liberadores de la Ilustración ni la permisividad española en este terreno y en esa época; la burguesía, como una lacra imparable que parte de Inglaterra, se fue posicionando en el resto del continente, y en América, y fue imponiendo un código basado en la hegemonía de la familia patriarcal y en la laboriosidad como sín-

nimo de progreso. A la mujer la relegaron al papel de esposa y madre, sometida al marido, o al varón en cualquier caso, y sólo entendieron que tenía cabida en ella el silencio y el acatamiento a unas normas que las obligaba a la pasividad, física y psíquica<sup>17</sup>.

Por más que se empeñaran en adornar la situación, toda esa palabrería en torno al recato, la dulzura, prudencia y conveniencia, dio como resultado la represión, pero también el inconformismo, como dos posiciones que si bien aparecen como antagónicas, mas veces de las que se percibe se dieron simultáneamente en el mismo sujeto, porque frente a la “estética del silencio” sinónimo de acatamiento, convivió la de la trasgresión, las mas de las veces sutilmente manifestadas, tan sutilmente que las preclaras mentes masculinas, tan ocupadas (u ofuscadas) por dirigir, proteger, controlar y mandar, a penas se percataron de ello.

Todo este marco se desarrolla particularmente durante el desarrollo de la acción romántica, que en España coincide con el reinado de Isabel II (1835-1868). Culturalmente se simultanea con la expansión del Romanticismo, y a partir de 1856 con la introducción del Eclecticismo que se amolda con facilidad a nuestro personal

<sup>15</sup> FONTBONA, F.: “Art i dona a l’època romàntica”, AA.VV. *La dona i el Romanticisme*, Quaderns del Museu Frederic Marés. Barcelona, 1996, págs. 39-54 (pág. 39).

<sup>16</sup> ARANGUREN, J.L.: *Moral y sociedad*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1970, pág. 89. Habla de gesto retratado.

<sup>17</sup> Sobre esas otras pasividades *vid.* LITVAK, L. *Erotismo Fin de Siglo*. Barcelona, Ed. Bosch, 1979, págs. 207-220.



romanticismo y hace que éste persista en algunas posiciones hasta finales del siglo.

No vamos a entrar ahora en la discusión sobre si hubo<sup>18</sup> o no Romanticismo<sup>19</sup> en España. Las firmas de Espronceda, Larra, Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Abellaneda, el duque de Rivas, Martínez de la Rosa, los Bécquer, Alenza, Lucas, Pérez Villamil, Federico de Madrazo, unidos a un largo etc., son las razones más que contundentes para zanjar afirmativamente la cuestión.

Sin duda, el periodo del reinado de Isabel II coincide en España con el triunfo del romanticismo<sup>20</sup>, en lo económico con una recuperación que impulsa el desarrollo de la clase burguesa e ideológicamente con un liberalismo amordazado en periodos por el conservadurismo, que dominara como consecuencia de la escasa fuerza de la burguesía española, ya que no termina de erigirse en la clase dominante<sup>21</sup>.

En cuanto a las manifestaciones artísticas, se hereda el continuismo, manteniendo el conservadurismo del academicismo neoclásico de la época fernandina, o lo que es lo mismo, el esquema clasicista al que se le incorpora elementos ilustrados entre los que el pedagógico será uno de los más importantes. La novedad la supondrá el empleo de los sentimientos como temas, entrando de lleno con ello en los intereses románticos.

Formalmente se dependerá excesivamente de modelos importados, tanto ingleses como franceses, como consecuencia de la influencia que ejercerán los artistas extranjeros que se sienten atraídos por nuestro país y nos visitan, especialmente ingleses<sup>22</sup>, como por la salida de los españoles a París o Roma, centros de los que asimilaban los modos formales que definían la modernidad en ellos, influencias que se aplicarán a temáticas específicas como el paisaje o la pintura de Historia, mucho menos en el retrato y nada en el género, antes bien, con el costumbrismo firmaron las páginas más personales de la pintura que se dio en todo el siglo.

Pero lo que si esta claro es que el Romanticismo español marca unos matices sustancialmente diferentes con respecto al europeo. En principio, la burguesía no fue el estamento director de los designios de la patria. Su presencia fue escasa, desclasada en cuanto su aspiración fue la de aristocratizarse, económicamente no

<sup>18</sup> DÍAZ PLAJA, R.: *Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid, Espasa Calpe Col. Austral, 1953. *Ibidem.*, *Antología del Romanticismo español*. Madrid, Revista de Occidente, 1959. HENARES, I.: *Romanticismo y teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 1982. SEBOLD, R. P.: *Trayectoria del Romanticismo español*. Madrid, Castalia, 1983. HENARES, I. "La crítica de arte en las revistas románticas; análisis de un modelo ideológico", *Homenaje al Prof. Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad, 1989, págs. 119-127. HERNANDO, J.: *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

<sup>19</sup> ALLISON PEERS, E.: *Historia del movimiento romántico español*, 2 Vols., Madrid, Gredos, 1973, 2ª ed. *Ibid.*, "El Romanticismo en España. Caracteres especiales de desenvolvimiento en algunas provincias", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 1924, págs. 67-83, 157-173, 223, 302-320. RÍO, Á.: "Presents Trends in the Conception and Criticism of Spanish Romanticism", *Review The Romantic*, 1948, pp. 229-248. KING, E. "What is Spanish Romanticism?", *Studies in Romanticism*, nº II, 1962, págs. 1-11. SHAW, Donald S.: "Towards the Understanding of Spanish Romanticism", *Review Modern Language*, 1963, págs. 190-195.

<sup>20</sup> No olvidemos que en 1835 se funda *El Artista*, vid. NAVAS RUIZ, Ricardo: *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 94-96.

<sup>21</sup> HERNANDO, J.: *El pensamiento... Op. Cit.*, pág. 13.

<sup>22</sup> ARIAS ANGLÉS, E.: "Influencia de los pintores ingleses en España", *Imagen Romántica de España*, Madrid, Octubre-Noviembre 1981, págs. 77-102.

tan fuerte como en otros países, pese a la industrialización malagueña y catalana, y políticamente excesivamente conservadora.

Culturalmente, y gracias a la tradición realista del país, mediante el costumbrismo se adelantó a Europa en cuanto a objetivizar y concretar<sup>23</sup>; en el resto de las artes, especialmente las plásticas, dependió excesivamente de modelos importados, por lo que el producto final estuvo bailando entre un romanticismo templado, avivado por las chispas del "bravío" goyesco madrileño<sup>24</sup> y una objetividad que sonaba a realismo pero que en la combinación daba como resultado un digno eclecticismo, en el que los valores románticos pesaban más que los realistas por lo que el producto se pudo clasificar más como romántico que como ecléctico.

Si el retrato fue el género que más se practico, y con el que se consiguieron los mejores resultados, se realizó un excelente paisaje, algunas acertadas pinturas de historia y religiosas y magníficas pinturas de género, consiguiéndose con las escenas de costumbres dotar de personalidad al romanticismo español.

La figura femenina en este concierto no se sustrajo de las influencias que marcaron los modelos españoles de la época, pero lo que nos interesa resaltar aquí y ahora es que a partir de su análisis no solo comprenderemos la situación de la mujer en este momento histórico, sino también la capacidad que tuvieron nuestros románticos por hacer un ejercicio de veracidad, en el que el objetivo no fue solo transmitir la imagen de una realidad sino ser expresión de una dinámica ideológica puntual que exigía difundir su doctrina a través de las imágenes, escritas o pintadas, como vehículo más eficaz para perpetuar su modelo moral.

#### LA MUJER EN EL ROMANTICISMO ESPAÑOL. DE ÁNGEL DEL HOGAR A IDEAL SOÑADO.

La cultura romántica española no difiere en mucho de la europea, especialmente de la inglesa o la francesa que fueron las que dictaron las normas con más contundencia, y la mujer fue trasladada a la esfera de lo privado a partir de su reclusión en el hogar. Como en el resto de Europa, existe una relación entre ese programa de enclaustramiento de la mujer al ámbito de lo privado y la reordenación espacial que se efectúa desde finales del siglo XVIII en los espacios, urbanísticos y arquitectónicos.

Evidentemente, existe un programa conceptual que propone ese desplazamiento de la mujer hacia la privacidad pero es que, además, la nueva filosofía arquitectónica propugnó una reorganización de los espacios privados que facilitaba esa clausura de la mujer.

La revolución urbana que se produce desde finales del XVIII y a todo lo largo del XIX conlleva una reordenación espacial, entendida tanto territorial como arquitectónica. Los condicionantes de un nuevo sistema de vida en la ciudad obliga también a una estructuración de la vivienda que aplica sobre su suelo la tan traída división de esferas russoniana<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> SAURET GUERRERO, T.: "El Costumbrismo pictórico español: consideraciones en torno a sus claves de modernidad", *Rev. Ínsula*, nº 637, Enero, Madrid, Espasa Calpe, 2000, págs. 21-23.

<sup>24</sup> Y hago alusión con ello a la denominación de romanticismo de "veta brava" que se inventó don Enrique Lafuente-Ferrari, *vid. Breve historia de la pintura española*, Madrid.



5. FEDERICO DE MADRAZO  
Su mujer y sus hijas  
cosiendo en Tivoli, 1843.  
6. C. SPITZWEG, La cita,  
1845.

Si la actividad se dividía en pública y privada, el hogar también se sujetaba a esta separación, aunque a diferencia de la acción social, la mujer controlaba el espacio doméstico, tanto las áreas públicas como las privadas, aunque en las primeras no pudiera actuar con la misma libertad que en las segundas<sup>26</sup>. Aún así, el buen gobierno doméstico era la principal virtud que se alababa de la mujer ya que en el sistemático adoctrinamiento que recibe se puntualiza que su finalidad consiste en "... arreglar su casa; (además de) en ser modesta, obediente a sus padres, en hacer dichoso a su consorte, en influirle valor y en educar a sus hijos, esto es, en hacer hombres"<sup>27</sup>.

Para entender hasta que punto el binomio casa-mujer se hizo indisoluble nos basta con ir a textos teóricos de la época en donde se señalaba esta unión, en cuanto se entendía la casa como el hogar en donde la familia tenía su espacio natural de desarrollo.

De esta manera, se dirá: "La casa es el vestido de la familia. Contribuye a servirle de envoltorio, a protegerla y a acoplarse a todos sus movimientos... Ella, por medio de su planta, responde al modo de vida que el clima y la civilización le imponen... Por su conjunto, hace mil revelaciones acerca del gusto del público, de los usos y costumbres del hogar y ofrece numerosos puntos de vista sobre el tipo de relaciones sociales"<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> SABATER, F.; *et alii*: *Mujeres, espacio y sociedad. Hacia una geografía del género*, Madrid, Síntesis, 1991. SIMÓ, T.: "Formación del espacio burgués", *Fragmentos*, nº 15-16, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 98-105. SAURET, T.: "Pintura e interiores burgueses: Las decoraciones murales de José Denis Belgrano", en SAURET, T.: *Denis Belgrano*, Málaga, Unicaja, 2003, págs.8-18.

<sup>26</sup> Por ejemplo, en el área doméstica pública existía el "gabinete para fumadores", espacio reservado exclusivamente para los hombres.

<sup>27</sup> Cit., por SALA, T.: "Art, artifici i quotidianitat. L'entorn material de la societat vuitcentista", AA.VV., *Estances privades. Mobiliari i arts decoratives a Sabadell. 1830-1870*, Sabadell, Museo de Arte, 2001, págs. 29-44 ( nº.36:pág.43)

<sup>28</sup> DALY, C.: *L'Architecture privée au XIX siècle sus Napoleón III*, 3 Tomos, Paris, Ed. Morel, 1864.



7. F. MADRAZO, *Sra. O'Shea*, 1845.

Sin duda, la mujer, que gobernaba este espacio, sería la "reina del hogar". "Así se recoge en la literatura de la época: es (ella) el hada de este hogar..., como mujer, al fin, son de ella innato el buen gusto y el sentimiento de la belleza; gracias a esta dulce señora, la casa del burgués, desdeñoso del arte, tiene un rincón apacible y aristocrático"<sup>29</sup>

Pero, hay que tener en cuenta que, como reinas de la casa su poder emanaba del matrimonio. En 1865, la revista *La Violeta* categorizaba sobre el tema de la siguiente manera: "Para que el poder de la mujer despliegue sus magnificencias soberanas en el hogar doméstico, necesita una garantía eterna que se oponga constructivamente á su destrucción: tal es el matrimonio, institución divina, y de tan imperiosa necesidad en la vida social, como que sin ella no es posible la civilización humana ni el bienestar moral y material de los pueblos". Y no es momento para habla aquí sobre la influencia de las revistas femeninas y las novelas por entregas sobre la formación de la mujer en esos años<sup>30</sup>.

Pero no son sólo los textos. En pintura se darán una serie de asuntos que entre la costumbre y la escena de género asociará los campos del la familia-matrimonio-hogar transmitiendo los beneficios de esta conjunción y dejando claro el posicionamiento de la mujer en ellos.

Si este motivo iconográfico tuvo su más amplio desarrollo en Inglaterra antes y durante el período victoriano<sup>31</sup> en la España de Isabel II se concibieron igualmente páginas pictóricas que marcaban los límites del orden para la mujer con toda claridad, bástenos ver los retratos de familia realizados por Claudio Lorenzale o Joaquín Espalter [1], representantes del romanticismo catalán y la visión que nos dan de la burguesía de esa zona.

Para mi entender, la obra maestra que ilustra este tema nos la aporta Valeriano Bécquer en *Retrato de familia*, fechada en 1856 y en donde supuestamente retrata la familia de su hermano Gustavo Adolfo. Ya el título de la obra nos signifi-

<sup>29</sup> LEÓN, R.: *Comedia sentimental*, S/L, Samarán ed, 1958, p. 65. Aunque el texto es posterior, repite las mismas intenciones de la literatura de la primera mitad del siglo, lo que evidencia que el esquema se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX.

<sup>30</sup> Sobre este tema vid. SIMON PALMER, M<sup>a</sup> C.: "Revistas españolas femeninas del siglo XIX", *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, I, Gran Canarias, Caja Insular de Ahorros, 1975, págs. 401-445. IGLESIAS DE LA VEGA, C.: "Revistas románticas femeninas", *Reales Sitios* n<sup>o</sup> 11, 1967, págs. 44-56. FERRERAS, J. L.: *La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972, págs. 25 y ss.

<sup>31</sup> MASFREEND, W.: *Retrato de familia*. Landseer, *La reina Victoria en familia*, 1836.

ca las intenciones del cuadro, porque lo que se nos relata va más allá de la simple escena cotidiana al pretender el autor definir una situación, y si nos centramos en la mujer, un status. Toda la obra esta intencionada compuesta para transmitir sensaciones de solemnidad, pese a la aparente intrascendencia del tema; la meditada composición, con sus juegos estructurales, tiene la intención de presentar un espacio, y una situación, que ha sido sacralizada por el espíritu de paz y orden, a la vez que por las claves ocultas que contiene. Así el marco que arropa a la familia es el de un hogar en donde el bienestar, expresado a través del mobiliario y las obras de arte, es asociable a prosperidad, conseguido igualmente por el orden que le preside, un orden que, indiscutiblemente, concierta la mujer, ya que algunos "toques femeninos", como el jarrón de flores sobre la mesa, explican la atención de la mujer sobre la casa.



8. F. MADRAZO, *Marquesa de Molins*, 1852.

El marido, a pesar de estar desplazado en la composición, recibe un foco de luz que lo ilumina y resalta, compensando de esta manera ese segundo plano al que ha sido sometido al situarlo en semipenumbra y fuera del encuadre central. Pero, la aparente absoluta protagonista es la mujer en su papel de esposa y madre. Centrando la composición e iluminada por el foco de luz principal, se recoge dentro de los límites de la figura piramidal, esquema connotado en la historia con los valores de lo positivo y jerárquico. Sin embargo, el punto central de la escena lo ocupa la figura del niño, reconvirtiendo el papel de la maternidad en una imagen sacralizada en la historia al ser el esquema habitual de representación de la Virgen madre, siguiendo el autor a Murillo como pintor sevillano que era, en la descripción del grupo de la maternidad. Por eso apunto lo de "aparente", ya que su protagonismo queda desplazado por la figura del niño/hijo, varón, y especialmente por remitirnos a la imagen simbólica de la maternidad, por lo que la mujer vuelve a ser considerada a partir de las funciones que le han sido destinadas y no por su individualidad.

El grupo se completa con la imagen de la hija mayor, que en si misma forma otra unidad diferenciada y valorada al estar enriquecida formalmente por ceñirse al mismo esquema piramidal de la madre; hija que desde su infancia se somete a las reglas del orden y cumple su papel dentro del esquema familiar al depender y seguir a la madre en los roles domésticos: asistirla, atender a su hermano y ejercer la laboriosidad, indicada ésta por la cesta de costura que se dispone a su lado.

Quizás lo más importante de señalar es la posición de la madre, atenta a su hijo, con la mirada baja y sometida a un esquema cerrado. Explicando que el papel



9. F. MADRAZO, *Sofía Vela de Querol*.

de la mujer era el de esposa y madre, ángel/reina del hogar, modesta, recatada y silenciosa, viviendo su felicidad doméstica desde la obediencia, el sometimiento y el orden como situaciones que la hacen bella y feliz, y responsable de ese ambiente de paz y serenidad que emana del hogar y hace al hombre un ser dichoso y próspero, expresado en su postura relajada y sosegada. Que su papel es ese y no otro queda claramente explicado por una serie de gestos supuestamente accesorios como son el libro, cerrado, sobre la mesa, la cesta de costura y la atención al hijo, y no a la hija, que a su lado ya se prepara para su función primordial en la vida que es la de seguir a su progenitora en las tareas de laboriosidad y domesticidad.

Con todo ello, Bécquer, o la pintura de la época, visualiza conceptos acuñados por teóricos como Hegel que en su *Principios de la filosofía*, de 1821, adoctrina categorizando que “La familia

es la garantía de la moralidad natural” o que “La mujer encuentra su destino sustancial en la moralidad objetiva de la familia cuya disposiciones morales expresan la piedad familiar”.

Estos mensajes no se van a difundir exclusivamente desde las imágenes que generan la burguesía. Las mujeres de la aristocracia y el pueblo participarán de las mismas doctrinas empezando por la misma reina, aunque a la del pueblo, iconográficamente hablando se le permite algunas licencias.

La mujer que se trató de imponer como modelo en la sociedad de la época fue la reina, Isabel II, de la que ya Valle Inclán, en *La Corte de los Milagros* decía: *Vuestra majestad no debe salvarse como mujer, sino como reina de España*<sup>32</sup>. Sin embargo, en ese afán que hubo por elaborar una imagen de Isabel II que se correspondieran con la adecuada con la regente del país, junto a la de aparato, concebida siempre bajo los principios de la austeridad, en contraste con otras imágenes de reinas europeas que prefirieron retratarse por pintores que seguían una estética más cortesana, como Wiltether, Isabel II apareció como madre cubriendo de esta manera el patrón familiar ya que su situación con Francisco de Asís, de todos conocida, no daba la posibilidad de realizar “retratos de familia” como los de la reina Victoria de Inglaterra, cultura iconográfica que en cierta manera se siguió en España.

Madre y cristiana fueron los valores que se difundieron de la reina, humanizando al personaje haciéndola participar de las virtudes que debían adornar a la

<sup>32</sup> ARANGUREN, J.L.: *Moral... Op. Cit.* pág. 115.

mujer de su siglo, por eso, junto a sus hijos la vimos también ejerciendo la caridad asistiendo a los enfermos, como ya se hizo con su madre la reina María Cristina [2-3].

Aparte de la complicada religiosidad de la reina<sup>33</sup>, la política de imagen que se organizó en torno a ella hizo que los gestos "caritativos" y los programas institucionales sobre beneficencia estatal<sup>34</sup> difundieran la virtud de la caridad mediante imágenes que traspasaron el ámbito real y llegaron a la sociedad burguesa que fue retratada ejercitando acciones similares. Curiosamente este piadoso ejercicio suele estar protagonizado por mujeres o niñas, aludiendo a la religiosidad y su práctica como una de las virtudes que deben adornar a la mujer, escenas que pasan a la pintura tanto desde la mirada nacional como por la foránea.

Quizás el cuadro de Esquivel *La Caridad* [4] sea uno de los más significativos en este aspecto. El pintor sevillano, adscrito al romanticismo purista tanto por su historicismo murillesco como por su vínculo al purismo madrileño y académico, convierte a la jovencita que centra la acción y la composición en una nueva Santa Casilda, observada con complacencia por sus padres y reverenciada por una corte de harapientos, dignificados por la presencia de una maternidad en primer plano, relato moralizante y didáctico para transmitir a las más jóvenes las virtudes cristianas. No menos ilustrativo es la obra del mismo título de José Roldán de Palacio Real de Aranjuez en el que, de nuevo, la pobreza se enaltece mediante la figura de una maternidad que es asistida por una dama de la burguesía que ejerce su función de protectora como expresión de sus valores. Una caridad que hemos visto practicar a las reinas, M<sup>a</sup> Cristina o Isabel II, y que en la novela romántica se describe con minuciosidad. Basta recordar como se recrea Fernán Caballero en *La Gaviota* en el episodio en el que la duquesa de Almansa recibe en su casa a una Hermana de la Caridad a la que se le dispensa toda serie de atenciones y respeto ante el desconcierto y la ira de Marisalada que se ve desplazada y despreciada ante un personaje de aspecto humilde pero tremendamente respetado en la sociedad de la época<sup>35</sup>.



10. F. MADRAZO, *Baronesa de Andilla*, 1856.

<sup>33</sup> LA PARRA LÓPEZ, E.: "La reina y la Iglesia", PÉREZ GAZCÓN, J. S. (ed.), *Isabel II. Los espejos de la reina*, Marcial Pons Historia, 2004, págs. 199-212.

<sup>34</sup> CARASA, P.: "Isabel II y la cultura de la pobreza", PÉREZ GAZCÓN, J. S. (ed.): *Isabel II...Op. cit.*, págs. 113-140.

<sup>35</sup> *Ibidem.*, págs. 321-322.



Que de esta práctica se hizo costumbre pública da cuenta el inglés Edwin Wensley Russell, que visita Andalucía sobre 1855 y recoge en *El mendigo* la práctica piadosa de la limosna en un personaje que por la naturalidad de su gesto transmite el uso generalizado del mismo, y como extranjero testimonia la costumbre como un signo definidor de la sociedad española de esas décadas.

Se supone que las prácticas religiosas son consecuencia de una formación encaminada en la mujer para la virtud, la principal cualidad que se le aplica junto a la laboriosidad.

No olvidemos que en la cultura burguesa la prosperidad se alcanzaba por el trabajo, y ello traía la felicidad. En el caso de la mujer, la laboriosidad era también el remedio para los males que se desprendían del ocio, así, en los tratados pedagógicos se procuraba dejar claro los beneficios del trabajo. Aunque el texto que vamos a comentar sea de fechas posteriores el espíritu que emana es el mismo que el que imperaba en el periodo isabelino. De esta manera se aconsejaba a las mujeres: "No solo desde el punto de vista de la economía es conveniente que las amas de casa sepan coser, bordar, etc., sino que esto contribuye a desterrar perniciosas costumbres, a detener extravíos de la imaginación exaltada y, en una palabra, a moralizar al sexo débil".<sup>36</sup>

Resulta también altamente significativo que una de las escasas escenas de género que Federico de Madrazo realiza la dedicara a relatar a su familia, esposa e hijas, en el ejercicio íntimo de la costura [5]. Recogidas, ensimismadas, con ese gesto de sumisión que significa la cabeza agachada, madre e hijas han sido captadas con intenciones de instantaneidad, por lo tanto de verismo/realidad, en un apunte a la aguada, técnica que certifica lo repentizante y verdadero del registro, en algo que se le supone una acción cotidiana y verdadera del ambiente familiar del pintor, como no podía ser de otro modo: laboriosas, recatadas, "silenciosas" en la intimidad del hogar.

Si se compara con otras obras coetáneas de fuera de España, se comprueba que el esquema es común. En la obra de Carl Spitzweg, de 1845, titulada *La cita*, por poner un ejemplo de un espacio en donde la cultura burguesa estaba muy arraigada, no nos olvidemos de Alemania y el Romanticismo Biedermeier, la joven, con carabina, que espera al novio, lo hace cosiendo en el patio trasero de su casa, o lo que es lo mismo en el territorio de la clausura doméstica [6]. Teniendo en cuenta que estamos ante una expresión del naturalismo temprano alemán que convivía con las espiritualidades románticas, el espíritu crítico y en cierto sentido satírico de Spitzweg, hace pensar en una velada denuncia de ese obligado comportamiento femenino, no por ello menos real.

En realidad, esa afanosa laboriosidad le servía al imaginario masculino para ocultar las dificultades que le ponía a la mujer para acceder a la cultura. Junto a las virtudes ineludibles ya analizadas que debía poseer, otra era la de su ignorancia. Ya

<sup>36</sup> DE SAN JUAN Y VIÑAS Y CUSI, P.: *La educación de la mujer. Tratado de Pedagogía*, Barcelona, Antonio J. Bastinos (Editor), 1904, pág. 245, cit. por BALLARÍN DOMINGO, P.: "Dulce, buena, cariñosa...: En torno al modelo de maestra/madre del siglo XIX", CALERO SECALL, I.; FERNÁNDEZ TORRES, M. D. (eds.): *El modelo femenino: ¿Una alternativa al modelo patriarcal?*, Málaga, Col. Atenea, nº 16, *Spicum*, 1996, págs. 69-88 (pág. 85).

se ha visto como la duquesa de Almansa no había leído una novela en su vida, y eso era una virtud, pero las mismas cualidades se resaltaban de la protagonista de *Lágrimas*, la marquesa de Alocaz, que había sido "...criada en un convento sin más nociones ni educación que las que necesitan para formar una mujer virtuosa, una buena madre y una mujer de su casa, sin jamás haber leído un libro, o Clemencia a la que se recomienda que como mujer tienes que considerar tus conocimientos no como un objeto, una necesidad o una base de carrera, sino como un pulimento, un perfeccionamiento, es decir, cosa que serte debe más agradable que útil..." es decir, como cosa placentera y de adorno, como una gracia añadida que nunca debe conferir a la mujer una apariencia de superioridad, lo cual sería siempre para ella `una carga`; gozar de ella y disimularla con vehemencia es la gran sabiduría de la mujer".

Las ansias de saber eran tenidas como modas extranjerizantes y perniciosas que fueron ridiculizadas y atacadas sin piedad desde el relato escrito y, por ausencia, desde las imágenes, porque, como veremos más adelante, escenas de mujeres leyendo son inexistentes durante el romanticismo español.

El tema de la educación de la mujer en la España isabelina es por sí un monográfico dado su amplitud y la abundancia del material que existe. Desde la esperanza, fallida, de plan de Pablo Montesinos y sus intentos de aplicar la doctrina de Pestalozzi en España a partir de 1830, frenada por el Plan de Pastor Díaz de 1845 en cuanto el intervencionismo eclesiástico mantuvo la perpetuación del sistema de la educación de adorno para la mujer, a la *Ley Moyano* de 1857, que si bien parecía un avance, en el fondo mantenía la instrucción femenina en los mismos niveles de precariedad, situación denunciada por intelectuales como Concepción Arenal en *La mujer del porvenir* de 1869, durante el periodo isabelino y durante muchas décadas después, los deseos de instrucción de la mujer fueron entendidos como un posicionamiento en la trasgresión, por lo tanto hubo que penalizarlo.

En la literatura, y desde el siglo XVIII, la marisabidilla, bachillera, ilustrada, sabias, poetisas que hacía sinónimo de meditabundas, petrimetras o coquetas evidenciándose lo peyorativo de los epítetos<sup>37</sup>. Los textos son sangrantes para concienciar sobre los peligros del saber, máximas como: "...Su educación esta completa. Habla el francés, dibuja, toca el piano, canta... y no sabe coser. Es decir, que sabe todo lo inútil para el hogar doméstico y todo lo útil para hacer desgraciado a un hombre".<sup>38</sup> Esto se dice de "Rosa la solterona", no hace falta explicar cual fue la penalización de Rosa. Cuando no se la hace "ridícula" como a Eloisa (hasta el nombre evoca lo desmadrado romántico) que quien recién llegada de Madrid "...Volvía de esta expedición completamente modernizada; tan rabiosamente inculada de lo que se ha venido a llamar buen tono extranjero, que se había hecho insoportablemente ridícula. Su ocupación incesante era leer; pero novelas casi todas francesas. Profesaba hacia la moda una especie de culto; adoraba la música y despreciaba todo lo que era español"; lo que quería decir que era un ser despreciable en esa

<sup>37</sup> JIMÉNEZ MORALES, M. I.: "Marisabidillas y literatas del XIX español: jalones literarios en la lucha por la emancipación e ilustración femeninas" en RAMOS PALOMO, M. D. (coord.) *Femenino plural. Palabra y memoria de mujeres*, Málaga, Universidad 1994, págs. 51-69.

<sup>38</sup> MOBELLÁN Y CASAFIEL, S.: "Rosa la solterona", *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*.

España de reafirmaciones nacionales<sup>39</sup>. Evidentemente uno de los peligros era la falta de feminidad, con todas sus consecuencias. En *Las españolas, americanas y lusitanas...*, Virginia Felisa Auber y Noya, que escribía bajo el seudónimo de "Felicia" a la "bachillera" la masculiniza, ridiculizando su aspecto al describirla peluda, lo que quiere decir fea: "...las anchas cintas que nacen de su tocado, descenden por sus mejillas y se anudan en caprichoso lazo bajo la barba, encubren dos patillas características"<sup>40</sup>.

A todas estas "cualidades" durante el periodo que nos ocupa, se le unió la de "ser romántica", que como se entiende en la Eloisa de *La Gaviota*, constituyó una moda extranjerizante que invitaba a la mujer a leer y a culturizarse por lo que estas "salidas de tono" había igualmente que penalizarlas. Para ellas, aparte de ridículas, se las abocó a la locura, con el consiguiente desarreglo que la llevaba a la infelicidad y a la fealdad: "No tiene voluntad, sale pálida y desgreñada por los jardines, bosques o praderas, se sumerge en los abismos, trepa a las rocas, canta grita, llora, suspira, se desmaya..., y todo, porque su padre la envió a un colegio en el extranjero... donde aprendió muchas habilidades brillantes y pocos talentos útiles, leyó mas novelas que libros de devoción, cultivó la imaginación y descuidó el juicio, y salió la más refinada é insensible coqueta con toda su postiza sensibilidad".

Y esto lo dice Antonio M<sup>a</sup> Segovia en un artículo titulado "Dulcicia ó alguna dama romántica" publicado en la revista *Nosotros* de 1838<sup>41</sup>, un ejemplo de los muchos que se dieron en esos años. Porque, como muy claramente explica Pérez Galdós en *La desheredada*, la educación de la mujer "...se circunscribía a un poco de catecismo, una tintura de historia, ¡Y que historia!, algunos brochazos de francés y un poco de Aritmética. Porque ... es que estas cosas no pueden crear pozos de ciencia, ni ser semillero de artistas, ni modelos de educación cual corresponde a la "mujer emancipada". Pero en cambio suelen salir de ellas (de las Academias para señoritas) mujeres hacendosas y excelentes madres de familia, lo cual vale algo más".<sup>42</sup>

En el mundo de las imágenes la hipotética trasgresión que pueda suponer la inquietud intelectual de la mujer, expresada a través del estudio o lectura, esta ausente en el periodo romántico, solo muy a finales del siglo XIX y preferentemente a partir del siglo XX, a los autores les interesó registrar a la mujer leyendo, aunque como ya estudié en otro lugar<sup>43</sup> tampoco en estas imágenes se puede interpretar como exposición de un ejercicio intelectual. Si durante el romanticismo interesó de

neas. *Ideada y dirigida por Roberto Robert, con la colaboración de...* Madrid, Imp. de J.M. Morete, 1871, vol. I, pág. 102.

<sup>39</sup> CABALLERO, F.: *La Gaviota...* *Op. cit.*, pág. 236.

<sup>40</sup> JIMÉNEZ MORALES, M. I.: "Marisabidillas...", *op. cit.*, pág. 57.

<sup>41</sup> N<sup>o</sup> 24, 28\_II-1838, págs. 2-3. *Cit.* por JIMÉNEZ MORALES, M. I., "La 'romántica', una visión satírica de la mujer española del siglo XIX" en *VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad. La mujer en los siglos VIII y XIX*, Cádiz, Universidad, 1994, págs. 497-510 (pág. 499).

<sup>42</sup> CABALLERO, F.: *La Gaviota...* *Op. cit.*, pág. 169.

<sup>43</sup> Una aproximación a este tema lo hemos hecho en QUILES FAZ, A., SAURET GUERRERO, T.: "Instrucción y educación de la mujer andaluza en el siglo XIX. La mujer que lee como prototipo iconográfico", *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Las mujeres en la Historia de Andalucía*, Tomo I, Córdoba, Universidad y Servicio de Publicaciones de Cajasur, 2002, págs. 143-155.

alguna manera fue, precisamente, desde la perspectiva de la analfabetización y llevada al territorio de la costumbre, para más escarnio, porque fueron, precisamente los extranjeros, los que repararon en estas circunstancias y la registraron como típica, como, por ejemplo hace Francis Willians Topam cuando visita Andalucía entre 1853-54. Que la intelectualidad pertenecía a la esfera de lo público y del varón quedó contundentemente demostrado en el paradigmático cuadro de Esquivel: *La lectura de Zorrilla*.

La educación en la mujer en la pintura romántica, extensible a la ecléctica de hasta finales del XIX, se contó a partir de reflejar esa educación de adorno y laboriosidad que se le había adjudicado como única posibilidad. Por eso, las hijas de la burguesía española aparecían tocando el piano o cosiendo, o preparadas para coser, como ya hizo David con las mujeres de la familia de Brutus, primer presidente de la República Romana.

Porque, como no se cansaron de repetir durante décadas, románticos o no:

“Por poco aficionado que sea usted a la vida de familia, se complace en suponer a la transeúnte en un cuartito retirado del hogar y quizá sentada junto a una cuna, donde duerme envuelto en limpios y suaves pañales el tierno infante [...] y si no la rueca y el huso patriarcales, a lo menos la costura, el bordado, el libro, los cuidados maternos que a la matrona ennoblecen [...] Digo, me parece que esto es el bello sexo”<sup>44</sup>.

#### LA ESTÉTICA DEL SILENCIO: MODOS Y FORMAS.

Para entender los resultados de la pintura romántica española en cuanto a la figura de la mujer se refiere, hay que tener en cuenta que los sistemas figurativos durante la primera mitad del siglo XIX, o durante el Romanticismo, estuvieron mediatizados por un fenómeno social nuevo como fue la fiebre coleccionista de la burguesía, que ya en Inglaterra desde finales del siglo XVIII habían empezado a intervenir sobre el arte exigiendo moralidad en los temas, didactismo sobre su filosofía de vida y la adecuación de las formas a su peculiar entendimiento del decoro.

Si esto produjo un enriquecimiento en cuanto a los asuntos, trajo también como consecuencia la valoración de géneros hasta entonces considerados menores, como pudieran ser el Género, o las Naturalezas Muertas, pero, especialmente, esa mediatización fue más contundente en el retrato al exigirle al género que fuera capaz de exportar los signos definidores de su clase. Por encima de todo fue el interés por la narrativa lo que mediatizó al producto artístico, ya que los relatos siempre conducían al mismo objetivo, el de explicitar los valores de su clase.

En España, la elaboración de códigos basculó entre Francia e Inglaterra pudiéndose delimitar las especialidades. Por ejemplo, para la concreción de la imagen de Isabel II se eligió el modelo inglés existiendo ciertos paralelismos entre las dos figuras de las reinas. No me estoy refiriendo a los retratos de aparato, en donde el casticismo de sus autores hizo que se eligiera el prototipo de tradición hispana,

<sup>44</sup> ROBER, R.: “Las tertulianas de café”, *El Museo Universal*, 12 de marzo de 1865.



11. F. MADRAZO, *Sra. de Quintana*, 1851.

dominando la sobriedad, la benevolencia y la majestad desde la sencillez, patrones tan alejados por los seguidos por los franceses o alemanes como Wilterhalter, sino en el sentido del interés por humanizar a la reina presentándola como madre, ya que la imagen de familia resultaba dificultosa en cuanto que su vida con Francisco de Asís no se puede decir que constituyera un modelo familiar al uso.

El costumbrismo tiene su paralelo en el "género rústico" inglés de los años 30 y 40, derivadas de las escenas holandesas del siglo XVII, resucitadas por David Wilkie a principios del siglo XIX.

Los valores del cristianismo, la familia, la caridad, la santidad, la autosuperación eran las claves del decoro victoriano. Se evitaba el desnudo y la pobreza, y en general todo lo desagradable, aunque España marca una diferencia en este sentido en cuanto que lo agrio y denunciado tiene presencia en el costumbrismo de la escuela madrileña, especialmente con Alenza.

A pesar de todo, la influencia inglesa fue minoritaria, apreciándose algo en el norte y en Andalucía<sup>45</sup>, entendiéndose Aranguren que el estilo isabelino, aunque muy diferente al vitoriano, tenía en común con éste la intolerancia para hablar de la verdad sobre las cosas y vivir una vida verdadera<sup>46</sup>.

Sin duda es en el Costumbrismo andaluz donde ese camuflaje de la realidad

<sup>45</sup> LUNA, J.J.: *Catálogo Pintur Victosiana*, pág. 19.

<sup>46</sup> ARANGUREN P: *Op. Cit*, pág.113

se aprecia mejor, pero no es menos explícito en el retrato femenino. En este nuevo intervencionismo, la figura femenina fue afectada contundentemente, pues a través de ella nunca quedó tan claro los papeles que la sociedad del momento, entendida ésta como dominada por la burguesía, había determinado para ella. Nunca el estar fuera del orden se dejó más claro, ni como había que ser para estar dentro de él. Nunca el parecerlo fue tan importante como el serlo.

Si comenzamos por la penalización, el prototipo lo inventó el extranjero y la modelo fue Carmen. Ahora podríamos hablar de esa asociación entre la andaluza, la gitana y la española, cuando no se le añade a la cadena la prostituta<sup>47</sup>, para describir unas claves gestuales que indican el rechazo y la marginación, o cuanto menos la diferencia: acción frente a pasividad, descaro frente a recato.

El Romanticismo español se dedicó a transmitir la imagen de la mujer dentro del orden, burguesa, aristócrata o popular, que aunque se marcaran diferencias, la aristocracia y la burguesía se mimetizaron para definir un tipo de mujer adecuado en contraposición a los tipos populares a los que se les permitió una mayor libertad de acción, traducidos en la espontaneidad de los gestos y, especialmente, en mostrar un sistema de relaciones con el hombre más permisivo, por otra parte inevitable, ya que cuando aparecían eran en escenas de bailes o cortejos.

La retratística femenina se impuso esencialmente de la mano de Federico de Madrazo, al que casi se plegaron todos los demás. Anterior a él, los pintores, especialmente andaluces o catalanes, envararon a la mujer que, generalmente como madres, aparecían adosadas a sus maridos.

Federico de Madrazo internacionalizó en cierta manera el retrato español, incluido el femenino, pero solo con notas que sugirieran la conexión de España con Europa en ese sentido. Se preocupó, como su maestro Ingres, de presentar la base plástica del trabajo en un excelente pulcritud técnica, y también la idea de trivialidad que se podía añadir a las mujeres, sin embargo fue el más genuino representante del casticismo español en cuanto que supo reciclar los esquemas de la retratística española tradicional, desde la paleta al tratamiento dignificador de los personajes.

En el retrato femenino, elaboró una fórmula, que no abandonó pese a la evolución estética que se produce en el siglo, en la que se esforzó por expresar las cualidades de la clase social representada y especialmente los valores al uso establecidos para la mujer.

En traje de salón o de calle, de la reina o damas de la corte a la alta y media burguesía, las mujeres españolas de su tiempo desfilan ante nosotros con sobriedad, modestia, recato, bondad y belleza. Todas pertenecen a esa casta de mujeres sufridas y entregadas, que resignadas a su destino alcanzan una situación de serenidad que se quiere, o interesa, interpretar como de felicidad.

El recurso formal más común será el de la serenidad de los rostros, en donde están ausente todo atisbo de gesticulación o descompostura. Como si en clave clásica estuviéramos, la cierta inexpressión se podría interpretar como esa adecuación entre interior y exterior, entre sentimiento e intelecto, por el que se alcanzaba la cate-

<sup>47</sup> SAURET GUERRERO, T., QUILES FAZ, A.: "De perversas a sublimes. El juego de la ambigüedad en la iconografía de la gitana", Actas del CONGRESO INTERNACIONAL: *Perversas y divinas: Artistas, viajeras, hetairas, musas, cyborgs y demás*, Barcelona, 16-19 de octubre, 2000, págs. 317-325.



12. F. MADRAZO, *Saturnina Canaleta*, 1856.

goria de lo bello en la antigua Grecia. Un estado de tranquilidad interior que produce felicidad, insinuada ésta por ese inicio de sonrisa que suele acompañar a los rostros mediante la leve elevación de la comisura de los labios.

La modestia y el recato se muestran mediante la mirada, que se elude directa y a veces, en su divagar adorna con aires de melancolía reproduciendo una actitud que recuerda a la tristeza y a la fragilidad reproduciendo con ello ese nuevo prototipo femenino que corresponde a la mujer romántica. Elude lo desagradable, por lo tanto la locura, la exaltación de sentimientos y prima la contención y la fortaleza espiritual [7]. Sólo algunas aristócratas, y muy escasamente señoras de la alta burguesía, se muestran altivas y desafiantes, pudiéndose entender esta actitud a partir de la seguridad y firmeza con la que se posicionan en los espacios y en las miradas contundentes que nos dirigen [8 y 10], pero éstas son las menos y, curiosamente, algunas son intelectuales de la época como Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Sofía Vela de Querol [9].

Madrazo fue muy "galante" con las mujeres que retrató, sin dejar de ser romántico se quedó con los tópicos justos para actuar dentro de las líneas del momento, pero huyó de fijar los desvaríos y las inconveniencias de algunas mujeres que quisieron ser modernas. Ninguna aparece excesivamente pálidas ni excesivamente demacradas, como las pinta Antonio Flores en "El sí de las madres": "Las hijas de estas son así. La primera pasión que ofuscó su mente fue la del amor, y se enamoró ciegamente, aunque sin saber de quien, ni como, ni cuando. Bebiendo el vinagre a medio cuartillos y aspirando el amor a espuelas, logro ponerse ojerosa y pálida, y hasta cadavérica sin haber tropezado con el dulce de sus amores".



Pero, ya he dicho párrafos más arriba, que no todo fue conformismo. Desde el XVIII existió lo que podemos llamar la estética de la apariencia, muy explícitamente descrito en el texto de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez de Cabrera de 1801 que reproducimos:

“¿Y que importa la repugnancia para una bagatela como casarse?... A bien, que después de casados, nos hemos de ver muy poco (...) Hoy nos casamos, pero esto no importa. Ud. sera dueña de su voluntad y yo de la mía. Con tal de que Ud. se vista según mis instrucciones, se porte según la ciencia que yo he adquirido en mis viajes, y tenga la bondad de aprender el idioma francés para que yo no tenga el desagrado de oír hablar en mi misma casa el español, seremos los mejores amigos del mundo”<sup>48</sup>.

Esta claro que este texto bebe de la cultura ilustrada y dieciochesca pero, la burguesa del XIX no difiere en mucho en ese juego de las apariencias, descaradamente practicadas por el hombre y más encubierta en la mujer. No vamos a describir ahora todo esos lenguajes crípticos que supusieron el del abanico, el de las tapas de los misales, el de los lunares, el de las flores o el del pañuelo, que actuaban como auténticos telégrafos morse y que con tanta chispa se narra en *El Pensador Matritense* en 1762: “Estos, como otros muchísimos, no vienen al templo para asistir a los oficios divinos... vienen solamente para buscar a la dama a quien cortejan; y ve aquí la astucia de que se valen para conocerse en un gran concurso, la dama trae una caja de cartón, de esas que meten mucho ruido al abrirse. El caballero trae también la suya. Suena el uno. Responde el otro. Y ya saben ambos que están en la asamblea, bien sea para juntarse o para hacerlo al salir de la iglesia. Suele suceder que si la dama o el caballero no tienen un oído muy fino para distinguir, entre otros, el ruido de sus cajas, se equivocan. Pero es poco mal y todo queda en la cofradía”<sup>49</sup>. De hecho, a lo largo del siglo XIX abundarán las publicaciones que dan cumplida cuenta de los códigos que descifraban dichos lenguajes<sup>50</sup>.

Observando los retratos de la época, a pesar de la seriedad y convencionalismos de todos ellos, se advierte como entre los adornos que acompaña a la mujer los guantes parecen ser el complemento habitual, seguido del abanico, en menor medida el pañuelo y ocasionalmente un perrito. Considerados objetos o complementos que venían a señalar el sentido de la elegancia, las diversas posiciones que abanicos y pañuelos presentan en estas obras nos hace pensar si tras el juego de la elegancia no se escondía algún otro más sutil por el que la retratada lanzaba guiños a su espectador.

Por regla general, los pañuelos, de finos encajes, se sujetan por una punta y

<sup>48</sup> GÁLVEZ DE CABRERA, M. R.: *Un loco hace ciento*, Madrid, 1801, pág. 366, *Op. Cit.* por MARTÍNEZ MEDINA, Á.: *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII*, pág. 95.

<sup>49</sup> QUILES FAZ, A.: “Armas de seducción: Análisis literario del cortejo amoroso”, AA.VV. *Actas del Congreso Mujer y deseo*, Cádiz, Universidad, 2004, (en prensa)

<sup>50</sup> *Manual del cortejo e instrucciones de cortejantes*, Madrid, Imp. Yenes, 1839, *Ed. facsímil* de Librería de Paris-Valencia, 1998. CONSTANZO Y VIDAL, J.: *Ramilletes de los amantes: Manual moderno de cartas y billetes amorosos...lenguaje de las flores, del abanico, del pañuelo...*, Valencia, Ed. Juan Mariana y Sanz, 1878. BLAY, A.: *Novísimo Secretario de los amantes ó el correo del amor: Formulario amatorio seguido del diccionario y reloj de flora, lenguaje del abanico, de las manos y del pañuelo*, Valencia, Juan Guix, 1901.



**13.** F. MADRAZO, *Ángeles Beruete*,  
(*Perdóname*).

se dejan caer sobre la falda, al ser posición que indistintamente usan anciana o jóvenes su mensaje es el de la virtud [11]. Si comparamos estas damas y como cogen la prenda con otras que en sus manos sostiene guantes [12], se recogen el vestido o juguetean con collares o los perritos que las acompañan, no hace pensar que el pañuelo en sus manos no fuera un detalle que realizara esos valores de elegancia y decoro que tratan de exponer en sus retratos. Sin embargo, el abanico nos sugiere otro juego. Sin duda los cerrados, sobre la falda, actúan como un detalle más de arreglo, cuando están sostenidos por la mano derecha quieren patentizar la situación de casada o prometidas de las protagonistas, pero otras cosas nos dicen en otras obras.

Ángeles de Beruete y Moret, hermana del famoso pintor, lo sostiene cerrado y con las dos manos; asociada a la mirada directa y un tanto implorante, bien puede casar con la clave de “perdóname” que quiere significar esa posición del abanico [13]. Tampoco dudamos que la coquetería que expone la condesa de Vilches no se complete con ese “quiero bailar” que significa el abanico abierto en sus manos [14]. Pero mucho menos dudamos del mensaje de la Infanta Isabel. Segura, dialogante y con un aire de superioridad, sujeta el abanico con las dos manos, pero este se presenta al revés y con el extremo hacia arriba, una posición que en el críptico lenguaje del abanico significaba Os prometo que me vengaré de vos, toda una amenaza dirigida a un anónimo interlocutor [15].

Inocentes o no, ese juego gestual que las mujeres querían practicar en sus retratos, no deja de ser una iniciativa por la que se aprecia que el tan difundido y asumido silencio podía romperse con ingenio y atrevimiento, cualidades que no le faltaron a las mujeres de la España isabelina como la literatura y la pintura de la época nos patentiza. No fue una trasgresión directa, no rompieron con el sistema, pero demostraron que el callar no siempre significó acatar.



**14.** F. MADRAZO, *Condesa de Vilches*,  
(*Deseo bailar*).



**15.** F. MADRAZO, *La infanta Isabel la Chata* (*Os prometo que me vengaré de vos*).

