

“La ociosa elegante” andaluza: entre lo superficial y el afán de libertad

“LA OCIOSA ELEGANTE” ANDALUZA:

ENTRE LO SUPERFICIAL Y EL AFÁN DE LIBERTAD

Beatriz Romero Chaves

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-7542-8576>

Resumen

El presente trabajo examina uno de los prototipos más difundidos en el arte andaluz decimonónico: la “ociosa elegante”. Se trata de una mujer perteneciente a la clase media-alta supuestamente de carácter desganado, vanidosa y desconsiderada que puede incluso resultar un peligro para el entorno familiar y para la sociedad en general. Sin embargo, serán estas mujeres frivolidadas socialmente las que, a finales de siglo, empiecen a buscar su autonomía a través de diversos cauces, todo ello en el contexto misógino propio del siglo XIX. Para ello se analizan una serie de obras en las que se reproducen estas escenas prototípicas, centrándose principalmente en la moda del momento, al ser un elemento contundente a la hora de reflejar el estatus económico femenino.

Palabras clave

Mujer burguesa, siglo XIX, Andalucía, arte, feminismo, prototipos culturales.

Abstract

This article examines one of the most widespread prototypes in nineteenth-century Andalusian art: the “elegant idler.” This depicts an upper-middle-class woman, supposedly lazy, vain, and inconsiderate, who can even pose a danger to her family and society at large. However, it was these socially trivialized women who, at the end of the century, began to seek autonomy through various channels, all within the misogynistic context of the nineteenth century. To this end, we

analyze a series of pieces that reproduce these prototypical scenes, focusing primarily on current fashions, as they were a powerful element in reflecting women's economic status.

Keywords

Bourgeois woman, 19th century, Andalusia, art, feminism, cultural prototypes.

I. Introducción

En el siglo XIX, la nueva aristocracia ociosa encarnada en la mujer elegante se convirtió en la representante directa del estatus económico de su marido. Los lujosos y excéntricos vestidos, las faldas estrechas, los sofisticados guantes, los impresionantes zapatos de tacón, los grandes sombreros y sobre todo el afamado corsé, daban testimonio de que su portadora podía permitirse lo superficial e innecesario y, además, se mostraba incapaz de realizar cualquier actividad o labor productiva (López Fernández, 2006, pp. 24-25). Este hecho se reflejaba también a través de la moda, que favorecía la esclavitud de las damas aristócratas y burguesas, cuya salud se vio perjudicada principalmente por el uso reiterado del corsé, que constreñía los órganos internos y reducía la capacidad pulmonar y la correcta circulación de la sangre, entre muchos otros problemas. Sin embargo, los sociólogos decimonónicos defendían el uso de esta prenda al considerarla un distintivo de mujer refinada. La consecuencia del uso generalizado de esta prenda, fue el aumento de enfermedades y con ello, a esa fama de fragilidad e invalidez que se le atribuía a toda mujer.

Por otra parte, también fue determinante en el siglo XIX la gran proliferación de publicaciones dedicadas a la moda de la mujer: las revistas femeninas que se consolidarían con la clara relación entre moda, mujer y prensa, fomentada por la industrialización y el cambio social (Velasco Molpeceres, 2019, pp. 28-29). Dichas revistas estaban claramente orientadas a la mujer burguesa, excluyendo al resto de las clases sociales. La imagen que se daba de las mujeres desde sus páginas estaba completamente idealizada, siendo frecuente la inclusión en el ejemplar de un figurín, como es el caso de *Magasin des Demoiselles*, en la cual colaboraba Adele Anaïs Toudouze —de soltera Colin—, una de las ilustradoras de moda más importantes de su época y cuya obra tuvo enorme difusión por toda Europa, ya que en este periodo la moda de París se impone en el resto de los países vecinos. La publicación era de carácter mensual, y estaba claramente dirigida a señoritas con artículos sobre moral, artes, historia, economía doméstica, modas y patrones, es decir, toda la educación “de adorno” inherente

a la época. La aparición de estas revistas y sus figurines supuso el fin de los estilos de vestir locales y la estandarización de una moda internacional.

En España, aunque en 1764 hubo una publicación dedicada específicamente a las mujeres, la primera revista femenina de moda fue el efímero *Periódico de las Damas* (1822), seguido por el *Correo de las Damas* (1833-1835), *La Moda* (1842-1927), *El Defensor del Bello Sexo* (1845), y *Ellas* (1851), revistas que, debido a la influencia francesa, no dudaron en copiar los figurines galos de *L'observateur des Modes*, *Petit courrier des dames*, *Modes de Paris* y *Le moniteur des modes*. No todas las mujeres podían permitirse ir a París para ver con sus propios ojos las últimas tendencias, por lo que los figurines suponían un apoyo visual a aquellas crónicas de moda que, junto con el boca a boca, les permitieron renovar su vestuario con cierta frecuencia. Este tipo de prensa demostraba la concepción que se tenía de la mujer y de sus aptitudes, teniendo que ser educada desde la infancia en valores morales y religiosos, además de enseñarles cómo ser buena esposa y madre¹.

En definitiva, la sociedad esperaba de ella que fuese elegante, afectuosa, virtuosa y sumisa para el hombre y todo su ámbito familiar. La mujer acaudalada era un fiel reflejo de la posición social de su marido, y por ello debía tener una apariencia impecable, siguiendo fielmente los dictados de la moda imperante. Cuando enviudaba, frecuentemente volvía a casarse (Fernández de Alarcón, 2015, p. 193), buscando esa posición que había perdido al fallecer su esposo. Los figurines daban testimonio de lo que estaba de moda en la sociedad del momento, en el que las mujeres eran testigos y sujetos activos (Álvarez Moro y Ledesma Cid, 2008, pp. 24-25).

La moda fue el gran instrumento para demostrar la exquisitez de las mujeres, pero al mismo tiempo, las esclavizaba y condenaba a continuar siendo la dulce y frágil muñequita de su esposo. El carácter de transitoriedad de la moda obligaba a las damas adineradas a renovar sus vestuarios continuamente, para no perder ni un toque de distinción ni exclusividad. La mujer tenía que ser distinguida y a la vez "chic", luciendo prendas a la moda con una armonía entre lo que se es y lo que se tiene (Arriaga Flórez, 2006, p. 222). En este aspecto, encontramos declaraciones misóginas de los médicos del momento, como es el caso de Moebius, atreviéndose a afirmar que este gusto insaciable hacia la moda era fruto de la debilidad del sistema nervioso femenino, traduciéndose en una frivolidad y versatilidad hacia los gustos e ideas (López Fernández, 2006, p. 49). Sin embargo, ya a mediados de siglo, la ociosidad reflejada a través de la indumentaria y de sus modos de vida, encontraría también como parte positiva

1. Posteriormente, la revista *La Violeta*, nacida en 1862, fue declarada libro de texto, utilizándose para formar en las escuelas femeninas a las jovencitas.

el desligarse cada vez más de la figura masculina y buscar nuevas sendas de emancipación en espacios públicos, como los bailes, la ópera y la práctica del deporte. Todo ello se trasladó a la literatura y quedó reflejado en la pintura y la ilustración andaluzas, creándose imágenes estereotipadas sobre la “ociosa elegante” que se repetirán incansablemente a lo largo de toda la centuria.

2. La frágil, aburrida y elegante burguesa

En la pintura decimonónica se representó frecuentemente a las mujeres enfermizas y pálidas, considerándose atributos indispensables para ser una perfecta mujer elegante y femenina. Esta cuestión conllevaba a reafirmar la incapacidad para el aberrante (Ramos, 2012, p. 125) trabajo productivo de la mujer elegante, llevándola a una vida apacible y reservada, siempre encerrada en su casa (Rocamora, 1993, p. 19). La buscada *feminidad* de las prendas tenía que consistir en demostrar que sus portadoras no podían realizar ninguna actividad útil: toda su apariencia mostraba la elegancia esperada, pero en el fondo era una cortapisa para que las damas realizaran cualquier tipo de trabajo, puesto que casi no podían moverse por el carácter aparatoso y poco práctico de sus prendas (*La Siesta*, Julio Romero de Torres, 1900, óleo sobre lienzo, colección particular). El tedio que reinaba en la vida de la ociosa elegante cobraba presencia en *La Regenta* y en *Anna Karenina*, de Tolstoi. También en folletines como *La Araña Negra* de Blasco Ibáñez y en la prensa de la época, que constantemente difundía la imagen de la mujer elegante que se postraba aburrida en el sofá. Paralelamente a la ilustración gráfica, este estereotipo de mujer postrada apareció en la pintura decimonónica, al tratarse de una imagen muy literaria que encerraba un hondo simbolismo sobre la naturaleza sexual femenina. Una mujer elegante y desganada, que se postraba en su diván como consecuencia de su tediosa vida y cuyo ejemplo lo encontramos en el *Retrato de Doña María Roy* (Fig. 1).

Conviene señalar también la invención de la máquina de coser, la cual fue el mayor impacto en el vestir durante la segunda mitad del siglo (Rowland-Warne, 1994, p. 40) y, junto a ello, la aparición de los patrones de papel que permitieron a las mujeres de clase media de la segunda mitad de siglo confeccionar trajes “a la última”, tal y como se ilustra en el anuncio de la compañía americana Singer (*Máquina de coser, España, Sevilla*, 1892, litografía, colección particular). La moda encontró en la mujer burguesa una nueva cliente que, progresivamente, fue adoptando las últimas tendencias para llegar a ser una dama refinada (Álvarez Moro y Ledesma Cid, 2008, pp. 19-20).



Fig. 1. Gonzalo Bilbao, *Retrato de Doña María Roy*, 1890, óleo sobre lienzo, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

La mayoría de las elegantes hacían de sus vidas una ostentación constante. Sus vestidos demostraban la improductividad que les provocaba portarlos, pero también debían dar cuenta de la ociosidad en su mundo privado. El tiempo empleado en la *toilette*, una educación exquisita o entender de arte u ocuparse de cuestiones relacionados con los criados de la casa, manifestaban emplear el tiempo en tareas poco prácticas dentro de la intimidad familiar, sin poner en riesgo la riqueza, pues como sabemos, el hombre de negocios requería dos cosas de su esposa: que fuese un modelo de virtudes domésticas y que no hiciese nada en absoluto. De hecho, se mitifica la imagen de la mujer seria, la que no molesta, la única que no teme envejecer porque ha dedicado su vida a la familia cuidando de sus hijos y guardando la honra de su esposo (Diego, 1987, p. 115). La moda daba buena cuenta de ello, sirva como ejemplo la gran cantidad de enaguas que llevaban las damas en este período y que sirvió como excusa para que no realizaran actividades productivas (Layer, 2017, p. 152).

Las mujeres elegantes decimonónicas fueron retratadas masivamente por los artistas. Aunque a finales de siglo hubo una transformación en la pintura y la literatura gracias a la llegada del naturalismo y el afán por plasmar la psicología oculta, lo cierto es que aún estos retratos femeninos pretendían demostrar el estatus social de las mujeres antes que su personalidad.

Este afán de las clases adineradas por querer transmitir su supuesto cosmopolitismo a través de los retratos estuvo muy influenciado por la aristocracia parisina de la Belle Époque y su artificioso estilo de vida. Un ejemplo de ello, son los numerosos retratos de Lucía Monti² realizados por el pintor José Villegas, conservados Museo de Bellas Artes de Sevilla, que nos muestran estas aspiraciones por reflejar el poder de la adinerada aristocracia (Fig. 2). Por ello, el pintor representa a la que fuera su esposa, Lucía Monti, siempre con un remarcado porte real, delante de grandes cortinones, como símbolos de poder y acompañada de perros de moda, referenciando el carácter privilegiado de la retratada. También es representativo de este gusto burgués el retrato de *Emma Delile* (Antonio del Canto Torralbo, s.f., acuarela en óvalo sobre papel, Álbum de Antonia Díaz), en el que la joven aparece como una delicada dama parisina, tanto en su delicada pose como en su vestimenta.

Debemos detenernos en este punto para señalar la simbiosis que se difundió desde principios del siglo XIX entre la mujer y el animal, que denotaría los instintos más primarios. Una novedosa relación afectiva entre las elegantes y los animales que supuso que todas ellas debían poseer mascotas, preferiblemente perros. Estos animales eran apreciados por representar un símbolo más de elegancia y lujo, especialmente los galgos, por lo que, paulatinamente las señoras fueron aumentando su afecto hacia ellos. Las artes plásticas reflejaron esta interesante relación en numerosos retratos. Sin embargo, las revistas no tardarían en atacar con comentarios recelosos acerca de los hombres de la época ante la relación de sus mujeres y las mascotas (Joaquín Martínez de la Vega, *El guardián de Carmen*, h. 1890, Museo de Arte de Almería). Además, los propios intelectuales de 1900 tenían el pensamiento de que el cariño de las mujeres hacia sus animales era consecuencia de una incapacidad propia del género femenino para adaptarse al mundo civilizado. La obra *En salvo* (José Jiménez Aranda, h. 1900, Madrid, colección particular), muestra a la joven protagonista burguesa sosteniendo en su regazo a un gatito mientras mira con dulzura al perro situado a su lado, es buena muestra de ello.

2. Lucía Monti también era artista. Pintora de origen italiano, hermana del escultor Ercole Monti y esposa del pintor sevillano José Villegas Cordero. Estuvo activa en Sevilla a finales del siglo XIX y durante la primera década del siglo XX. Entre sus obras encontramos: *Puente de Triana*, y *Una vista de Alcalá de Guadaira* (Exposición del Ateneo de Sevilla, 1904), así como dos *Floreros* (Exposición del Ateneo de Sevilla, 1905).



Fig. 2. José Villegas Cordero, *Retrato de Lucía Monti*, h. 1890, Sevilla, Museo de Bellas Artes, donación de Lucía Monti en 1921.

En otras ocasiones, las damas de elevado estatus se retrataban con animales exóticos, como en *Retrato de dama con loro* (Joaquín de la Rosa, 1839, óleo sobre lienzo, Granada, Museo Casa de los Tiros), la cual demuestra la afición de la clase burguesa por adornar sus salones con retratos de familia como signo de distinción. Se representa una dama, de tres cuartos, vestida con un traje azul³ con estampado floral y sobre los hombros una esclavina de

3. En esta época estaba de moda el color azul para los vestidos femeninos de las clases burguesas y aristocráticas. Véase también: *Retrato de señora vestida de azul* (Antonio María Esquivel, 1833-1866, óleo sobre lienzo, Sevilla, Museo de Bellas Artes).

encaje. En su brazo derecho se apoya un pájaro tropical. Aparece firmado en la parte posterior del lienzo.

Siguiendo a la línea de retratar a la distinguida aristocracia encontramos el *Retrato de Ángeles Sanjuán y Garvey, hermana de la Duquesa de T'Serclaes* (José Jiménez Aranda, 1878, óleo sobre lienzo, Madrid, colección Luis Pérez de Guzmán, Marqués de Lede), realizado en Sevilla y enmarcado dentro del ambiente cultural de la ciudad, así como del contexto de la Sociedad de Bibliófilos, del entorno de los eruditos T'Serclaes. Reviste una discreta y digna elegancia de tono realista, que habla de un intenso posado de la modelo, de la que el artista ha extraído acentos realistas de calidad plástica. La retratada, con mantilla negra sobre un fondo de celaje, presenta una postura austera y sobria —algo propio de su condición social— sin gesticulaciones ni retóricas. Un retrato de elocuente sencillez, realista al mismo tiempo que aristocrático, digno ejemplar que opta a ser uno de los mejores retratos realistas de ese período concreto de la pintura sevillana (Fernández Lacombe, 2005, pp. 58-59).

Muy diferente es el *Retrato de señora* realizado por Francisco Cabral y Aguado Bejarano (1856, dibujo sobre papel, Sevilla, Museo de Bellas Artes), en el que una señora aparece de medio cuerpo mirando fijamente al espectador con gesto severo. Lleva el pelo recogido y un vestido con un gran cuello bordado de color claro y mangas anchas. Sin embargo, resulta un retrato con cierto grado de realismo, al no omitirse ciertos detalles como la verruga de la cara o las incipientes arrugas del entrecejo.

No hay que olvidar que la elegancia se consideraba sinónimo de exclusividad, una forma adecuada de comportarse por parte de las damas privilegiadas, pero ciertamente difícil de definir. En este sentido, la prensa incluso publicaba artículos que incitaban a esta mujer elegante a no reírse ni demostrar ningún tipo de expresiones emocionales en público. Sin embargo, no estamos ante una democratización de la elegancia, sino todo lo contrario, pues ante la aristocracia económica que podía representar Lucía Monti, a principios del siglo siguiente aparecería una novedosa “aristocracia de espíritu” (López Fernández, 2006, p. 49). Como sabemos, era habitual que las esposas de los pintores fueran retratadas de manera elegante, así también lo hizo Julio Romero de Torres (*Francisca Pellicer*, 1900, óleo sobre lienzo, Córdoba, Museo de Bellas Artes), en cuyo caso su esposa aparece también rodeada de flores, complementos recurrentes en los retratos de mujeres como signo de delicadeza y feminidad.

Los ejemplos de las esposas de José Villegas y de Julio Romero de Torres encuentran su correlativo en el resto de España a través de los magníficos retratos de Ramón Casas dedicados a su hermana y a su amante, o de Joaquín Sorolla, en los cuales representan de manera impecable a su amada esposa

Clotilde en numerosas ocasiones. Llama la atención el lenguaje visual de las mujeres representadas, pues en el caso de tratarse de sus esposas, las damas miran desafiadamente al espectador, con cierta altivez, como correspondía a una dama burguesa del momento. En cambio, si se retrataba a una amante, su actitud era mucho más sensual y desenfadada.

Mención aparte merece la tristeza patente en las retratadas más jóvenes, convirtiéndose en el sentimiento gestual más difundido entre ellas. Así aparecen en numerosas obras, aunque a veces sí se permitían una leve sonrisa o inclinación de cabeza. Sirva como ejemplo el *Retrato de muchacha* (Joaquín Martínez de la Vega Cisneros, 1801-1900, óleo sobre lienzo, Museo de Málaga), cuya belleza serena del rostro y de pensamientos ausentes va en consonancia con una evidente melancolía. El cuello blanco de encaje, el elegante vestido oscuro y los pendientes de oro que lleva la joven la sitúan dentro de una acomodada familia.

En Andalucía, todo el pensamiento referente a la mujer improductiva se volvió enfático sobre los tópicos de la región, representando en las artes plásticas una supuesta desgana, gandería y apatía también de la mujer de clase media. Especial mención merece la obra de Romero de Torres titulada *La siesta* (1900, óleo sobre lienzo, colección particular), representando una alegre y colorida escena en la que una elegante mujer está adormilada en el patio interior de su casa. Su vestido blanco de encajes⁴ y la sombrilla que aparece a su lado volcada, la delatan como una dama burguesa que no tiene mucho más que hacer que pasar el tedio de sus días de esta ociosa manera, al igual que ocurre en su otra obra del mismo año: *Pereza andaluza* (óleo sobre tabla, Córdoba, Museo de Bellas Artes) en cuyo caso se diferencia de la anterior en que la mujer sí muestra un rostro con signos de inequívoco aburrimiento.

En la obra *Señora con vestido blanco* (Fig. 3), se representa también un momento de tedio. Se trata de un retrato a contraluz de una joven con un elegante vestido blanco, que mira a través de los visillos por la ventana, como si esperase ver a alguien o algún acontecimiento que la aleje de su vida monótona.

Del mismo autor es el dibujo titulado *Señora tumbada* (h. 1876, Sevilla, Museo de Bellas Artes), en el que una mujer burguesa, vestida con un ampuloso vestido, medias claras y zapatos de tacón, aparece recostada sobre un diván, mirando al espectador con gesto de absoluta desgana.

4. Este tipo de vestidos blancos con encajes y entallados se pusieron muy de moda entre las mujeres burguesas andaluzas a partir de mediados de siglo. La obra *Retrato de señora con flores en la mano* (José María Romero, 1850-1880, óleo sobre lienzo, Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares) es una en las que se mejor puede apreciar el detallismo de la lujosa y elaborada vestimenta que lucían estas mujeres, especialmente las casadas.



Fig. 3. José García Ramos, *Señora con vestido blanco*, h. 1900, óleo sobre lienzo, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Similar intención posee la obra que se realizaría posteriormente titulada *Los patos* (José Jiménez Aranda, 1901, óleo sobre lienzo, Barcelona, colección JMSOC), que muestra como incluso a principios del siglo siguiente se seguiría representando esta supuesta inactividad femenina en Andalucía, mostrando a una joven con semblante desidioso en un famoso lugar pintoresco del sevillano parque de María Luisa, observando a los patos en un momento de ocio.

En otras ocasiones, se hacía hincapié en la andaluza chismosa que aprovechaba su tiempo de trabajo para curiosear sobre las vidas ajenas, como



Fig. 4. José Jiménez Aranda, *Conversación en un patio sevillano*, 1881, óleo sobre lienzo, colección particular.

ocurre en *Rumores*, de José Gallegos y Arnosa (1893, Málaga, Museo Carmen Thyssen), en *Conversación en un patio sevillano* (Fig. 4), en *Chismes en un pozo* (John Phillip, 1861, litografía, colección particular), y en *Patio neoárabe en el entorno de Santa Catalina, Sevilla* (Manuel García Rodríguez, 1895, óleo sobre lienzo, propiedad particular). Obras donde aparecen el estereotipo de asociar el chisme y la divulgación de secretos como si fuera algo propio de la condición femenina.

3. La “inconsciente” derrochadora

Las damas acaudaladas se encontraban con la constante presión de la sociedad de ser exclusivas vistiéndose siempre a la última moda, provocándose roces y envidias entre ellas. Se trataba de demostrar abiertamente su altura social frente a las otras mujeres como dama de buen tono en una sociedad de lujo (Quiles Faz y Sauret Guerrero, 2002, p. 31). Esto fue muy frecuente entre las parisinas, que tanta influencia tuvieron luego en toda España. Cuando la mayoría

de las mujeres poseía tan solo un par de vestidos —uno para vestir a diario y otro reservado para los domingos, que era el de novia teñido y reformado— las elegantes debían tener siete u ocho *toilettes* diarias, así demostraban que sus maridos podían permitirse lo banal, divertido, escandaloso o frívolo. Para la mujer elegante era necesario derrochar, demostrar esa pretenciosidad ostentosa (Díez y Casado Alcalde, 1992, p. 144). La prensa supo popularizarlo de manera extrema en reiteradas ocasiones a través de burlas y chistes dirigidos a estas mujeres que a sus ojos malgastaban sin piedad la fortuna de sus resignados esposos, considerándolas interesadas, egoístas y avariciosas (Llanos y Alcaráz, 1876, p. 129). En efecto, una mujer podía manejar los gastos del cuidado de la casa, pero el “dinero serio” era una divisa del marido (Zelizer, 2015, p. 144). En general, las mujeres de clases medias-altas recibían una aportación irregular para los gastos del hogar, incluyendo los productos domésticos y la ropa (Sánchez Capdequí, 2004, p. 150).

Ya desde la década de los años veinte del siglo, se difundieron caricaturas de la mujer derrochadora, como puede observarse en *La carga de un marido. Tomado de los mil y un modelos del día* (Fig. 5), en la que se representa un hombre vestido a la moda de la década de los veinte del siglo XIX con chaleco, frac, pantalón y chistera que va cargando a su esposa en sus espaldas, la cual aparece elegantemente vestida con traje adornado con volantes y puntillas, así como un vistoso tocado de plumas. Bajo su brazo porta una serie de papeles de facturas, entre las que figuran las de zapatero, modista, tapicero, palco de la ópera, perfumista y cochero. El hombre se muestra extenuado, con cara de resignación, apoyándose en su bastón, mientras exclama: “¡O! quan pesada es una muger ligera.” Se trata de una de las muchas imágenes satíricas de la esposa derrochadora que causa deliberadamente la desgracia al marido y, en consecuencia, la ruina económica de su hogar.

Más allá del ámbito conyugal, la mujer fue considerada por las críticas como una consumidora vicaria, siendo desdibujada también por los escritores como ávida de comprar y venderse, si llega el caso, para seguir comprando, de forma que el consumo femenino y la caída moral o el adulterio aparecieron frecuentemente ligados en la literatura donde la afición de la mujer a la moda se interpreta conforme a las metáforas de tentación, pecado y peligro para la economía familiar (Díaz Marcos, 2006, pp. 204-205).

En línea con esta visión de dilapidación, el escritor Richard Ford, alojado con su familia en Sevilla desde 1830, destacó en una carta dirigida al cónsul británico en Madrid, Lord Addington, en noviembre de ese mismo año, que los hábitos de las mujeres “son graciosos y poco prácticos. Nada lo explica mejor que sus visitas en traje de etiqueta, guantes blancos y collar de 12 a 2



Fig. 5. Anónimo, *La carga de un marido*. Tomado de los mil y un modelos del día, h. 1820, estampa, Madrid, Museo Nacional del Prado.

de la tarde." Una costumbre, la de visitarse en tertulias improvisadas que el 1 de enero de 1831 volvería a contar con su amigo, cuando las sevillanas:

Llaman sobre las 2 de la tarde, vestidas como para un baile, con abanicos, y con todo su guardarropa encima; visita interminable. Alguna trae al señor Fernando White como su dragomán, quien resulta bastante gracioso, con su inglés infinitamente menos inteligible que su español. Después devolvemos las visitas, mi esposa en mantilla y con guantes blancos, de acuerdo con la etiqueta (Plaza Orellana, 2009, pp. 110-111).

Para las damas de elevada posición, además de los guantes para tapar los brazos, los amplios escotes y la parte superior del cuerpo requerían abrigarse (Antonio María Esquivel, *Retrato de Amalia Núñez de Castro, marquesa de Peñaflorida*, 1854, Sevilla, Museo de Bellas Artes). Tras la desaparición de los *trompeurs* dieciochescos, aún conservados en España a principios de siglo, aparecieron otros elementos destacados, como los chales, que alcanzaron gran éxito. Una prenda cálida, ligera, elegante, distinguida y de coste elevado. Se impusieron casi paralelamente en París y Londres, considerándose auténticos productos de lujo, también en España. La expresión “esa dama va bien envuelta”, era uno de los piropos mejores que se podía decir de un chal.

Al mismo tiempo, la austeridad del color como un rasgo distintivo de la vestimenta femenina de principios del XIX, al igual que los escotes bajos, las mangas cortas y el talle alto fueron desapareciendo. A medida que transcurría el siglo empezaron a proliferar distintos tipos de cuellos, gorgueras e incluso corbatas, dejando finalmente los escotes bajos para los trajes de baile.

La forma de peinarse también sufrió variaciones en las mujeres de clase alta. Los sombreros se popularizaron cada vez más, llegando a ser satirizados en la prensa. Los tocados y peinados se complicaron, con enrevesados juegos de rizos sobre la frente y moños en la parte de atrás. En general, se llevaban los mechones pegados a la cabeza, recogidos en trenzas, redecillas o pequeños rizos sueltos sobre la frente que se impusieron al comienzo de siglo. Las peinas, peinecillos y coronas se utilizaban para acomodar los tirabuzones y rizos. Llegado de París, también se impuso desde 1812 un tipo de peinado consistente en enmarcar el rostro con dos bandas partidas por la mitad de la frente, dejando caer el cabello rizado hacia los lados, mientras por detrás caía en forma de espiral, llamado “a la Titus”. Se hizo uso de la peineta, pero, gracias al orientalismo, también se impusieron otros complementos como las plumas y los turbantes.

Los sombreros tardaron algo más en asentarse en la sociedad andaluza, pero se convirtieron en los complementos indispensables para cualquier dama elegante (Cruz Valenciano, 2014, p. 232). Lo más frecuente era encontrarlos adornados con las señaladas plumas o las flores. Sin embargo, para los vestidos de fiesta, se preferían las flores naturales entre 1814 y 1820. A pesar de la sencillez de la indumentaria general, en los complementos de joyas sí se permitía mayor exceso: los camafeos con piedras clásicas se hicieron populares, muy de moda por la emperatriz Josefina. Los collares, brazaletes y anillos también fueron frecuentemente utilizados por las damas adineradas. En el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, se encuentra expuesta en una vitrina una colección de joyas como pendientes, pulseras, horquillas

y diademas, realizadas en oro, plata, coral y azabache, siendo prácticamente la totalidad de las obras del siglo XIX. En dicha colección, destaca un broche con cuatro colgantes realizados en plata, de estilo neorrococó, de hacia 1870 (Morales, 2004, pp. 317-318).

Como complementos, los limosneros pasaron a llamarse *retículos* o *ridículos* en todo el país. Los abanicos también proliferaron de manera notable junto con los bolsos, los frascos de sales y los ligueros de seda. Durante las fiestas y bailes nocturnos, las damas llevaban en ocasiones un pequeño ramo de flores, con una función meramente decorativa. También durante todo el siglo XIX, se pusieron de moda entre las señoras llevar flores olorosas en ramilleteiros de adorno prendidos en la ropa, los cuales servían para disimular los olores repelentes que las rodeaban; ramilleteiros que a veces eran tan complicados como obras maestras de joyería y que se componían de un anillo para colgar el dedo meñique y un mango con diferentes formas. Por otra parte, los antiguos quitasoles que se pusieron de moda por el París de María Antonieta siguieron utilizándose.

Así, frente al bullicio y alegría del día en las calles sevillanas, los visitantes observaban con curiosidad el ambiente nocturno misterioso de la ciudad, reflejando las modas del momento:

Por una parte hacían juego los hombres de buena sociedad, con sus amplias capas de vueltas de terciopelo y borlas flotantes y sus sombreros de fieltro, llamados en España *chambergos*, cuando no vestidos con el *paltó* francés y el sombrero negro de alta copa bautizado en Madrid con el apodo ultrajante de *hongo*; mientras que las damas elegantes arrastraban sus ampulosos trajes de luciente seda, exagerados de por sí, sin perjuicio de la crinolina, esa peste de todas las concurrencias, y ostentaban sus graciosos peinados y lujosas cabelleras, sin más adorno que una flor natural, ó cubiertas con una cofia de lana calada de colores, ó el pañuelo de seda en barbiquejo (Samper, 1862, p. 359).

Indudablemente, el armatoste que suponía la crinolina dificultaba la vida cotidiana de las mujeres. Los abrazos, besos y susurros se convirtieron en auténticos malabarismos y el viento en el peor de los enemigos. Para una caída en escena era incluso más arriesgado, pues si se producía en un lugar no conveniente, la crinolina se levantaba independientemente dejando a la actriz rígida y al descubierto como el badajo de una campana. Como consecuencia, las caricaturas parisinas sobre el uso de las crinolinas en días lluviosos no tardaron en aparecer e influyeron en España. La escritora Madame Carette, dama de la

emperatriz María Eugenia de Montijo, escribía en sus *Memorias* las dificultades de esta prenda, que en 1860 alcanzó su máximo apogeo y a su vez comenzó a lo largo de la década un proceso evolutivo que lo anularía. Mientras tanto, en toda España, los polleros también anidaban en las ciudades principales, alcanzando su esplendor en 1857.

El Porvenir de Sevilla contaba entre las cosas insufribles del invierno a:

Las mujeres que habiendo pasado su tiempo se empeñan en hacerlo volver. Los pollos atrevidos (que por desgracia hay muchísimos). La exageración de los polleros; prenda que tan usual se ha hecho y sin dejar por eso algunas señoras de poner diez ó doce enaguas encima de él, y su correspondiente privilegio (Plaza Orellana, 2009, p. 214).

Al igual que sucedía en París, el aumento de la crinolina en toda España en esta segunda mitad del siglo coincidió con la proliferación del volante como el aliado perfecto, adornado con todo tipo de elementos. En Sevilla, en esta época de pleno apogeo de los Montpensier, las faldas con volantes de mardoños se hicieron muy populares y el corsé seguía realizando esa labor para crear las cinturas de avispa y el cuello descendió con su escote, a diferencia de la década anterior.

En definitiva, todos estos vestidos y complementos, suponían un elevado coste del que se quejaban muchos de los maridos de las elegantes damas, suponiéndolos como gastos superfluos. Hecho que contrastaba con el deseo de los hombres de que sus esposas aparecieran vestidas a la última moda y demostraran un elevado estatus económico, tal y como aparecen frecuentemente retratadas.

4. Los nuevos caminos hacia la liberación: la emancipada

A pesar de todo lo anterior, en el último tercio de siglo, este ocio reprochado a la mujer resultó ser un componente de libertad para las damas elegantes, suponiendo un paso más hacia la emancipación. Aunque las mujeres seguían más o menos confinadas en casa y vigiladas por sus padres, hermanos y esposos (AA.VV, 1998, pp. 173-174) la sociedad del momento curiosamente permitió la unión en público de ambos sexos, la mezcla de distintas clases sociales⁵ y la

5. La aristocracia finisecular parecía recibir positivamente la presencia de las *demi-mondaines* en la nueva sociedad del ocio.



Fig. 6. José Jiménez Aranda, *La lección de baile*, 1888, óleo sobre lienzo, colección particular.

liberación del cuerpo femenino con una moda más concordante a las novedosas prácticas deportivas que aparecieron. Los hombres asistían "horrorizados" a este nuevo cambio que suponía un cambio para esa mujer angelical, dulce y delicada que obedecía a su esposo (Amossy y Herschberg Pierrot, 2020, p. 83). Ahora, el ocio aristocrático resultaba un gran aliciente para una mayor autonomía de las mujeres, las cuales ganaron cada vez más protagonismo en el espacio público y el discurso visual quiso ser partícipe de ello (Baixauli Romero, 2025, p. 139). En las artes plásticas se reflejó esta tendencia a través de obras como *La lección de baile* (Fig. 6), mostrando a una joven acomodada bailando junto a su pareja ante la mirada de sus amigas que los contemplan alegremente, alejándose del concepto global de mujer insípida (Sánchez Medina, 2003, p. 372) nacido a principios de siglo. Por otra parte, este mismo esnobismo comenzó a dirigir a las mujeres hacia la realización de prácticas poco comunes hasta el momento que permitieran cierta liberación, como es el caso del llamado *sport* femenino, tan presente en las reuniones sociales de las mujeres acomodadas e indispensable para considerarse *chic* y adoptar una moda un tanto excéntrica.

También relevante en este sentido son otros dos óleos de Aranda: *Partida de tresillo* (h. 1892, colección particular), y *La buena vida* (h. 1895, colección particular). Composiciones en las que se acerca a la crónica moderna, aproximándose también a las ilustraciones con ambientes acomodados de tono

burgués de las grandes capitales, particularmente del ocio nocturno, en las que posarían algunas de sus numerosas hijas (Fernández Lacomba, 2005, p. 102). Otro factor importante fue la introducción de la mujer en el ámbito de la cultura, concretamente en los círculos literarios de la época, dentro de los cuales incluso llegaron a presidir grandes cargos a pesar de seguir imperando la desigualdad jurídica (Gómez-Ferrer, 2002, p. 295). Sin embargo, el deporte y la formación intelectual fueron los dos emblemas visibles de la emancipación femenina que empezaba a producirse a finales de siglo. Paradójicamente, la medicina tuvo nuevamente mucha influencia en este asunto, propagando peligros sobre la inactividad femenina, que conllevarían en sus últimas consecuencias a problemas ninfómanos. En este foco de atención sobre la sexualidad de la mujer fue crucial la influencia de libros como *Satan in Society*, de Francis Cooke, que se tradujeron en España y que provocó que la imagen de la mujer elegante se ligara a una exagerada sexualidad que conllevaba incluso al adulterio, por lo que el papel de *cuidadora de hogar* o de *muñequita inocente* empezaba a resquebrajarse a finales de siglo para dejar paso al de la temida *femme fatale*. La idea de mujer peligrosa que atrae a los hombres y los maneja a su antojo, se vio reforzada por otras obras como *Afrodita* (1896), novela escrita por Pierre Louÿs que le otorgó precisamente al autor fama de escritor licencioso (Reyes y Cruz, 2006, p. 152).

El contenido erótico pondría de manifiesto la misoginia latente de la escena artística andaluza finisecular donde el erotismo autosuficiente era muy atractivo para los caballeros de la época. Por su parte, las damas solo debían preocuparse en demostrar esa ostentación y derroche que poseían en el teatro, el hipódromo o los bailes de noche, influenciados por la famosa Ópera Garnier que fue todo un referente para la aristocracia y la incipiente burguesía. En este contexto, cobró especial relevancia el Palco y también las vacaciones de verano, durante las cuales las señoras acudían a las playas de moda⁶, mientras sus maridos se encontraban trabajando. Los descansos y las vacaciones, que introducían una pausa en los trabajos y los días para el desarrollo personal y familiar provocaron el acercamiento de las mujeres burguesas a la naturaleza y a la cultura, estimulándose el interés por la geografía, la etnología y las ciencias. Todo ello favoreció la inserción de estos campos de saber en los programas de formación de las niñas de la pequeña burguesía y de las clases pudientes (Escolano, 2004, p. 38).

En otras ocasiones, estas damas dejaban constancia de las nuevas modas femeninas, como la sustitución del clásico *robe de bal*, y otros vestidos

6. A finales de siglo, era habitual desear pasar la estación estival en San Sebastián, Biarritz, La Granja, Santander o San Juan de la Luz.

excesivos y opulentos, por el *petit costume*, un traje de color claro, vaporoso y ligero que permitía más libertad al moverse. Por lo que, una moda más práctica y ágil comenzaba a ponerse en boga. Aunque el mar y las mujeres "ociosas" en la playa se convierte en un tema muy representado en la pintura española, reflejando una sociedad moderna y cosmopolita, no encontramos esta difusión en Andalucía. Sin embargo, hubo otras prácticas de liberación para la mujer supondrían un primer paso hacia la emancipación, tales como el deporte y el estudio que sí tuvieron su eco en la región.

De hecho, el velocípedo y la bicicleta fueron un símbolo de libertad para las mujeres andaluzas durante la segunda mitad del siglo. También fue muy importante en este aspecto la actividad de montar a caballo, que contaba con la oposición de los postulados pseudocientíficos y de la mayor parte de la sociedad masculina. Para la difusión de esta actividad en Andalucía, al igual que ocurrió con la reina Victoria, fueron muy importantes las influencias de las damas aristócratas, en especial de la emperatriz Eugenia de Montijo — gran icono de la moda—, la cual pasaba grandes temporadas en el Palacio de Dueñas de Sevilla y practicaba la equitación con mucha frecuencia. Existen fotografías, pinturas y grabados desde mediados de siglo en los que la esposa de Napoleón II aparece vestida de amazona, con elegantes vestidos (Charles Edouard Boutibonne, *La emperatriz Eugenia a caballo*, 1856, óleo sobre lienzo, Royal Collection, Londres) y en muchas ocasiones a lomos de su caballo vestida de maja (Fig. 7), indumentaria típica estereotipada del imaginario andaluz romántico (AA.VV., 2001, p. 206) que se convertiría en un auténtico mito del siglo.

Al fenómeno de las prácticas deportivas por parte de la mujer se le sumó otro elemento controvertido: el maquillaje. En la década de 1890 se comenzó a utilizar masivamente, dado que antes tenía mala reputación y usarlo se asociaba con las cortesanas. Ahora, muchas mujeres comprometidas con la emancipación se atrevían a utilizarlo, desligándose de la idea de que sus cuerpos solo existían para atraer a los hombres. Paulatinamente, los polvos empezaron a utilizarse con discreción, dejando el *rouge* o lápiz de labios para las actrices con propósitos escénicos (Sennett, 2023, p. 8). Ya a finales de siglo, la mujer de Andalucía, al igual que la del resto de España, se sentía más liberada y consciente de su autonomía, preparando las simientes de lo que ocurriría durante la siguiente centuria.



Fig. 7.
Eduardo-Alejandro
Odier *Eugenia de
Guzmán, emperatriz
de los franceses*,
h. 1860, óleo sobre
lienzo, Palacio de
Dueñas, Sevilla.

5. Conclusiones

A través de la pintura decimonónica y de la ilustración se crearon verdaderas escenas de "la ociosa elegante". En primer lugar, la mujer postrada en su diván, melancólica y chismosa, encerrada en su casa y sin "poder" hacer nada productivo debido a los condicionantes de género y a la moda impuesta para ella en las revistas femeninas. En segundo lugar, la derrochadora irreflexiva que, con su despilfarro en vestidos y complementos, supone una carga y una ruina para su marido; incluso un peligro social. Una visión que colisionaba con el afán de demostrar la riqueza a través de su indumentaria y que toda dama distinguida se sentía en la obligación moral de llevar a cabo. Esta idea

de derrochadora fue calando en la sociedad y plasmada en las artes gracias a la prensa satírica y a viajeros ingleses y americanos como Richard Ford y José María Samper. Sin embargo, ya en el último tercio de siglo, se produciría el nuevo estereotipo de la mujer emancipada, reflejándose también en el arte. Un incipiente tipo de mujer surgido gracias a la nueva formación intelectual, la asistencia de las damas en espacios públicos —como los teatros y las óperas—, originales formas de vestir y prácticas como la equitación y la bicicleta, que escandalizaron a la sociedad principalmente masculina y que, sin embargo, supusieron un verdadero avance para las mujeres.

Bibliografía

- AA. VV. (1998). *Disidentes, heterodoxos y marginados en la historia*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- AA. VV. (2001). *Proyecto Andalucía. Antropología. Folclore y flamenco*. Publicaciones Comunitarias.
- Álvarez Moro, M. N. C. y Ledesma Cid, I. (2008). *La moda en el XIX*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2020). *Estereotipos y clichés*. Eudeba.
- Arriaga Flórez, M. (2006). *Sin carne. Representaciones y simulacros del cuerpo femenino: tecnología, comunicación y poder*. Arcibel Editores.
- Baixauli Romero, R. (2025). *La mujer enferma. Icono de la modernidad*. Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones.
- Cruz Valenciano, Jesús (2014). *El surgimiento de la cultura burguesa*. Siglo XXI.
- Diego, E. D. (1987). *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Cátedra.
- Díaz Marcos, A. M. (2006). *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*. Servicio de Publicaciones. Universidad de Cádiz.
- Díez, J. L. y Casado Alcalde, E. (1992). *Pintura española del siglo XIX. Del neoclasicismo al modernismo: obras maestras del Museo del Prado y colecciones españolas, 1992-1993*. Ministerio de Cultura.
- Dolores Ramos, M. (ed.) (2012). *Andaluzas en la historia. Reflexiones sobre política, trabajo y acción colectiva*. Junta de Andalucía, Consejería de la Presidencia e Igualdad, Centro de Estudios Andaluces.
- Escolano, A. (2004). *El pensil de las niñas: La educación de la mujer. Invento de una tradición*. Editorial Edaf, S.A.
- Fernández de Alarcón, B. (2015). *Vida cotidiana de la mujer en la burguesía en tiempos de Isabel II y finales del XIX*. Dykinson.

- Fernández Lacomba, J. (2005). "Catálogo". Fundación El Monte.
- Gómez-Ferrer, G. (2002). *Hombres y mujeres: el difícil camino hacia la igualdad*. Editorial Complutense.
- Laver, J. (2017). *Breve historia del traje y la moda*. Ediciones Cátedra.
- López Fernández, M. (2006). *La imagen de la mujer en la pintura española (1890-1914)*. Antonio Machado Libros.
- Llanos y Alcaráz, A. (1876). *La mujer en el siglo diez y nueve: hojas de un libro*. Universidad Complutense.
- Morales, A. J. (2004). *Guía artística de Sevilla y su provincia* (Vol. 1). Fundación José Manuel Lara y Diputación de Sevilla.
- Plaza Orellana, R. (2009). *Historia de la moda en España: el vestido femenino entre 1750 y 1850*. Almuzara.
- Quiles Faz, A. y Sauret Guerrero, M. T. (2002). *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX-XX*. Universidad de Málaga.
- Reyes, R. y Cruz, M. (2006). *Estampas sevillanas del ochocientos. La ciudad en la literatura*. Biblioteca de Temas Sevillanos. Ayuntamiento de Sevilla, ICAS.
- Rocamora, S. (1993). *Mujer y sistema penal*. Investigación científica para el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
- Rowland-Warne, L. (1994). *Trajes*. Ediciones Altea.
- Samper, J. M. (1862). *Viajes de un colombiano en Europa* (Vol. 1). E. Thunot.
- Sánchez Capdequí, C. (2004). *Las máscaras del dinero. El simbolismo social de la riqueza*. Anthropos.
- Sánchez Medina, G. (2003). *Creación arte y psiquis*. Academia Colombiana de Medicina.
- Sennett, R. (2023). *El declive del hombre público*. Anagrama.
- Velasco, A. (2019). Las revistas de moda, invento del siglo XVII. *Historia Nacional Geographic*, 191, 28-29.
- Zelizer, V. (2015). *Vidas económicas. Cómo la cultura da forma a la economía*. Centro de Investigaciones Sociológicas.