

«Los usos corrientes de la aristocracia»: construcciones de la intimidad femenina en la fotografía de sociedad de Christian Franzen

CARMEN ABAD-ZARDOYA*

A la memoria de Juan José Carreras Ares
que me abrió la puerta de *Los Salones*
buceando en librerías de viejo

Resumen

Se consideran dos fotografías pertenecientes a «Los Salones de Madrid», publicación de sociedad de finales del siglo XIX. Ambas utilizan la convención de la mujer sentada frente al escritorio para construir una imagen representativa de la élite social española. Frente a las voces críticas que ven en la aristocracia una clase ociosa y frívola, los textos e imágenes de «Los Salones de Madrid» plantean estrategias visuales y discursivas que utilizan el repertorio histórico del retrato o la escena de género para evitar estas implicaciones y proponer la elegancia y la diligencia doméstica como principios observados en la vida cotidiana de las damas del gran mundo. Los textos (entre los que destacan los de Pardo Bazán para la misma revista), la prensa femenina, los manuales de etiqueta y los tratados educativos o morales se revelan como un imprescindible apoyo para la interpretación de unas imágenes que, por otra parte, se insertan en la tradición artística de la representación de mujeres en interiores domésticos.

Two photographs from the high society picture album «Los Salones de Madrid» are studied. Both draw on the convention of a woman sitting at a writing desk to construct an image of the Spanish social élite. Contrary to critical opinion which saw the aristocracy as a frivolous and idle class, the texts and images of «Los Salones de Madrid» develop a set of visual and narrative strategies which use the historical repertory of the portrait or genre scene in order to avoid these implications, proposing elegance and diligence as the ruling principles of the everyday life of upper-class ladies. The texts (including Pardo Bazan's contribution to the same publication), the feminine press, the etiquette guides and educational and moralising books are crucial to an interpretation of the images which belong to an artistic tradition of the representation of women in domestic interiors.

* * * * *

* Becaria de Investigación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Realiza, bajo la dirección de la dra. María Isabel Álvaro Zamora, una tesis doctoral centrada en los interiores domésticos de la Zaragoza moderna desde la perspectiva de la cultura material. E-mail: carabad@unizar.es.

Desde la década de los ochenta del siglo XX, los historiadores del arte han demostrado un interés creciente por los estudios de género, un campo en el que se han perfilado temas como la construcción de la imagen de la mujer a través de la historia y la caracterización de los tipos femeninos que inspiran estas representaciones. Artículos, exposiciones, tesis doctorales y libros de reciente publicación en España son sólo una pequeña muestra de la atención con la que se siguen actualmente estas cuestiones, planteadas sobre todo en el ámbito del arte contemporáneo¹. En la trayectoria de los trabajos que se mueven en esta dirección se advierte un notable paralelismo con los métodos utilizados por la historia social y por algunos representantes de la nueva historia cultural, que han integrado la imagen como un documento histórico más, a valorar en conjunto con otras fuentes surgidas en un mismo contexto². Historiadores tan diversos como Michel Vovelle, Philippe Ariès o Simon Schama son sólo tres de los nombres que se pueden citar como ejemplo de esta temprana valorización de la imagen, una tendencia que se haría notar, poco después, en las ambiciosas empresas editoriales que divulgaron la «Historia de la vida privada» o la «Historia de las mujeres» entre finales de los ochenta y principios de los noventa. Ahora bien, como sugirió hace ya tiempo Ernest Gombrich, un autor nada sospechoso de veleidades postmodernas, la mirada nunca es inocente. En este sentido, precisará más tarde Peter Burke, al especialista en historia social —al igual que al historiador del arte— no le conviene pasar por alto en sus consideraciones *las convenciones de determinados géneros plásticos*, así como tampoco puede ignorar que *la lectura de una imagen de sociedad como un simple reflejo o instantánea de dicha sociedad resulta equívoca*³.

Asumiendo tales premisas, este artículo analiza dos retratos fotográficos de mujeres captadas en interiores domésticos y sentadas ante un secreter. Ambas imágenes pertenecen a *Los Salones de Madrid*, una publicación «de sociedad» con fotograbados de Christian Franzen y textos a cargo de Eugenio Rodríguez de Escalera y de Emilia Pardo Bazán, cuyos

¹ Véanse a modo de escueto ejemplo: DE DIEGO, E., «Profesión: coqueta. Decimonónicas madrileñas ante el tocador», *Villa de Madrid*, 92, 1987, pp. 25-48; LOMBA SERRANO, C., (ed.), *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*, Zaragoza, Instituto Aragonés de la Mujer, 2003; LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *La imagen de la mujer en la pintura española (1890-1914)*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006; y la tesis doctoral de CAMPS MIRÓ, T., «*Ecce mulier nostra. El model de figura femenina en l'art català de 1906 a 1936*», leída en 1989 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona.

² Véanse BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005, pp. 11-24; POIRRIER, PH., *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, pp. 310-320.

³ Véase BURKE, P., *Visto y no visto...*, *op. cit.*, pp. 143 y 146.

pormenores he detallado en un anterior trabajo⁴. Si entonces me interesaron las imágenes de la lectora y de la arpista por lo que tenían de representaciones de ciertas prácticas culturales con una tradición icónica ya asentada, en esta ocasión abordaré una imagen más ambigua, la de la mujer ante el escritorio. Como veremos, las anteriores formulaciones visuales de este motivo sufrirán aquí una serie de ajustes y transformaciones más profundos, necesarios para adaptarse a los diversos conceptos de mujer que cristalizan con el cambio de siglo.

El proyecto editorial de *Los Salones de Madrid* fue, sin duda, ambicioso. Desde el principio, la obra se declara portadora *de una idea y una enseñanza* (p. 5), presentándose en palabras de Pardo Bazán como reflejo fiel de la vida social madrileña:

Muestra esta colección la vida de sociedad en sus característicos aspectos: sorprende, con la rapidez de la fotografía instantánea, hasta el momento en que se lleva a la boca la fina taza de té (p. 15).

El valor testimonial que se atribuye al gesto humano irrepetible queda ya sugerido en esta típica caracterización de la imagen fotográfica⁵. Los fotografiados, calificados en otros pasajes del prólogo de «pruebas irrecusables», cumplen el papel de corroborar las aseveraciones del cronista en cada capítulo (p. 15). La veracidad del medio fotográfico se celebra hasta el punto de contraponerse a la artificiosidad de otros medios de representación, como la «vaporosa litografía» o el «pincel adulator» del retratista de salón, cuyas habilidades para «corregir» la realidad expondrá Pardo Bazán en su novela *La quimera* (1905)⁶. Además de abrir una ventana a los pormenores de la vida de sociedad, *Los Salones de Madrid* se presentaron también como una especie de inventario de los tesoros artísticos que se conservaban en ellos, lo que convierte a esta publicación en un documento histórico de gran interés. Pero, por si esto no fuera suficiente, el proclamado énfasis en el carácter documental de esta empresa editorial, cobra una nueva dimensión cuando Pardo Bazán señala el «ofi-

⁴ ABAD-ZARDOYA, C., «Mujeres, arpas y libros: herencias de la pintura moderna en los fotografiados de *Los Salones de Madrid* (h. 1898)», *Artígrama*, 20, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2005, pp. 367-384. Sobre Eugenio Rodríguez de Escalera, véase RODRIGUEZ ALCALDE, L., *Eugenio R. de la Escalera: Montecristo*, Santander, La Moderna, 1958. Sobre la fotografía en Madrid, véase ROMERO TOBAR, L., «Madrid al daguerrotipo (sobre fotografía y realismo en el siglo XIX)», *Trivium*, 6, 1994, pp. 269-278.

⁵ Sobre los usos testimoniales de la fotografía en el siglo XIX, véase RIEGO, B., «La mirada fotográfica en el tiempo: una propuesta para su interpretación histórica» en DÍAZ BARRADO, M. P. (ed.), *Las edades de la mirada*, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 215-236; y la sugerente investigación de DA ORDEN, M. L., «Fotografía e identidad familiar en la migración masiva a la Argentina», *Historia Social*, 48, 2004, pp. 3-25.

⁶ Véase PEREZ ROJAS, F. J., «La quimera de Pardo Bazán y el retrato elegante femenino», en LOMBA SERRANO, C., (ed.), *Imágenes...*, op. cit., pp. 45-61, espec. p. 53.

cio civilizador» que desempeñan aquellos ambientes en la sociedad española de finales del XIX. La escritora plantea esta cuestión en dos planos distintos: uno el concerniente a la publicación propiamente dicha, a su capacidad para materializar la *influencia de la buena sociedad en las costumbres y en el arte, lo que contribuye a pulir y refinar la vida* (p. 7); y otro, el referente a los salones como espacio privilegiado de la socialización entre sexos, al ser los únicos lugares donde *al menos en invierno, se encuentran y conversan hombres y mujeres* (p. 8). De acuerdo con el carácter de escaparate ejemplar que subyace en la obra, los fotograbados tienen la función de dar la mejor imagen pública de las retratadas. En este sentido, las fuentes coetáneas, la pintura y las artes gráficas, las fotografías de sociedad, los textos de *Montecristo*, los de Pardo Bazán en ésta y otras publicaciones y, en general, todas las obras que tuvieron como destinataria a la mujer (prensa femenina, manuales de etiqueta, tratados prácticos, educativos o morales) son imprescindibles para llevar a cabo una lectura contextualizada de estas imágenes. No obstante, junto a esta fundamental dimensión sincrónica del contexto, hay que tener también en cuenta, como ya he señalado, la dimensión complementaria de la historia. Cuando estas damas posaron a finales del siglo XIX para Franzen, la mujer en un interior doméstico, (ante una mesa, rodeada de objetos de escritorio, escribiendo o sosteniendo un papel entre sus manos), era ya un *topos* utilizado desde hace tiempo en el retrato femenino y la escena de género, al igual que lo eran la lectora solitaria o la mujer en su tocador. Baste citar al respecto a las escritoras de cartas de la pintura holandesa del siglo XVII, a las refinadas aristócratas retratadas apenas un siglo después en sus respectivos gabinetes, o a las aplicadas amas de casa burguesas de la Francia prerrevolucionaria. Naturalmente, estas fórmulas convencionales —definidas por poses, actitudes y objetos— no se resuelven en *Los Salones* como meras citas literales a las imágenes de antaño, ni siquiera por parte de un pictorialista como Franzen, sino que se adecúan al mensaje que se quiere transmitir, legible según los parámetros socioculturales del momento.

Por otra parte, el simple recuento de los retratos individuales femeninos que aparecen en la obra aporta datos reveladores acerca del uso de poses y localizaciones convencionales, circunstancia que no puede obviarse en la interpretación de unas imágenes cuidadosamente elaboradas que pretenden pasar por instantáneas de *los usos corrientes en la aristocracia española* (p. 6), como se afirma en el prólogo y en la presentación de la obra. Así, de un total de diez fotograbados, cinco emplean el recurso de la mujer ante el escritorio y cuatro el de la lectora solitaria, mientras que el único que se localiza en un tocador rompe, como se verá después,

con toda una tradición pictórica de mujeres representadas frente a los muebles que dan nombre a esta dependencia⁷. Los retratos que describiré a continuación, el de la marquesa de la Laguna y el de la marquesa de la Romana, han sido elegidos por su compleja relación con los textos a los que acompañan. Éstos, además de los elementos compositivos de la propia fotografía tales como la localización, el encuadre y la pose, permiten interpretar las imágenes de la misma manera que ya se ha hecho en otros trabajos dedicados a la construcción de la imagen femenina en la España contemporánea. En estas investigaciones, textos o imágenes se interpretan tanto en relación a clichés bien acotados como, por ejemplo, el de la coqueta o el de la intelectual andrógina, o en referencia a modelos femeninos igualmente asentados en ese contexto, caso de la elegante finisecular o del *ángel del hogar*⁸. La pertinencia de esta interpretación es clara: el fotógrafo y el público estaban familiarizados con estas construcciones ideales y sus representaciones, a través de medios de amplia difusión tales como la prensa de sociedad. Pero si consideramos estos mismos elementos convencionales en un marco cronológicamente más dilatado, el definido por las imágenes de mujeres que se retrataron antes en lugares y poses semejantes, las posibilidades de argumentación se amplían, permitiendo integrar el análisis particular en un discurso general, el de la configuración de la imagen femenina a lo largo de la historia. A veces, una representación pictórica puede compararse con una fotografía posterior en cien años por la sencilla razón de que el concepto de mujer que ambas transmiten está fundamentado en discursos prácticamente idénticos. En otras ocasiones, por el contrario, el peso de la historia se hace sentir como negación: se excluye así de la construcción de la imagen todo aquello que, en una tradición visual anterior, haya podido sugerir rasgos del carácter femenino que se consideren incompatibles con el nuevo concepto de mujer. En cualquier caso, el valor como fuente histórica de estas imágenes resulta más eficaz cuando éstas *nos dicen algo que ellas mismas, en realidad los artistas, no saben que saben*⁹.

⁷ Véase *Los Salones de Madrid*, (escritorios): Duquesa de Bailén, p. 29; Marquesa de Hoyos, p. 33; Marquesa de la Romana, p. 116; Marquesa de la Laguna; *id.* (lectora solitaria); Infanta doña Eulalia de Borbón, p. 17; Baronesa Renzis de Montanaro; Condesa de Sástago, p. 141; Duquesa de Monteleón, p. 165; *id.* (tocador): Duquesa de Béjar, p. 57.

⁸ Véase GUERRERO ESPEJO, I., *Mujer y modernidad en las crónicas de José Martí*, Madrid, Verbum, 2005, pp. 87-113.

⁹ BURKE, P., *Visto y no visto...*, *op. cit.*, p. 39.

El buen uso de la inteligencia: la marquesa de la Laguna y «La económica» de Chardin

La marquesa de la Laguna es una mujer peculiar en la nómina de notables que se retratan para *Los Salones de Madrid*. Frente a la legión de damas que centran sus esfuerzos en fiestas benéficas y empresas de caridad, *Montecristo* nos presenta a una amiga de la novelista Emilia Pardo Bazán (otra excepción a la norma), interesada por la política, asistente asidua a las conferencias del Ateneo y excelente conversadora, cualidad esta última que despliega en los salones, donde demuestra tener siempre a punto la *respuesta oportuna y la réplica ingeniosa* ya sea a dramaturgos, literatos, oradores parlamentarios o toreros (p. 134). Mas *Montecristo*, en su papel de valedor de la buena sociedad —el mismo que subraya Pardo Bazán como deber del cronista de sociedad (pp. 13-15)—, se preocupa por no dejar espacio alguno al juicio de un lector que pueda sentirse tentado a ver en la aristócrata una marisabidilla, una licurga o incluso algo peor, una de esas aborrecibles (o más bien temidas) mujeres que *osan substituir la aguja por la pluma*¹⁰. Justamente en esta época abundan los textos y declaraciones que califican a la mujer con serias inclinaciones intelectuales o políticas como una degeneración de su sexo, una especie de suplantadora de roles masculinos que terminaba por adquirir rasgos físicos manifiestamente viriles¹¹. Síntomas éstos que podían interpretarse como indicios de esterilidad, suprema negación de la esencia femenina. La historiadora del arte María López Fernández ha recogido en una reciente publicación algunas caricaturas que tipifican visualmente este concepto peyorativo y amenazador de la intelectual entre finales del XIX y principios del XX, mostrando grotescas figuras sentadas ante el escritorio, pluma en mano, de manos anchas y toscas o con una ridícula calvicie¹². En el caso de la marquesa no estaba de más tomar precauciones ya que, tanto la exposición de sus aficiones —entre las cuales se cuenta asistir de vez en cuando a las sesiones del Congreso de los diputados—, como la descripción de algunas de sus habitaciones privadas, dejaban ver un interés por la vida política y unas ambiciones intelectuales desacomumbradas, que podrían tacharse incluso de inconvenientes.

¹⁰ La expresión es de Vicente Manterola en *La Margarita* (4-II-1872), citado por DE DIEGO, E., «Profesión: coqueta...», *op. cit.*, p. 30.

¹¹ Como es notorio, la vigencia del tópico de la masculinización de la mujer intelectual o con ansias emancipadoras sobrevivió al cambio de siglo. Estas posiciones fueron bien acogidas por médicos, filósofos y moralistas españoles y se difundieron en numerosos artículos, ensayos u obras de divulgación científica. Véase LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *La imagen ...*, *op. cit.*, p. 30, y pp. 106-109.

¹² Véanse las ilustraciones «La intelectual» de Apa (*La Esquilla de la Torratxa*, n.º 1.571, Barcelona, 3.2.1909) y «Un argument contre les études feminins» (*Le Rire*, París, 21-I-1896) *ibidem*, pp. 107 y 108.



ALA DE CONFIANZA DEL PALACIO DE LOS EXCMOS SRES, MARQUESSES DE LA LAGUNA
SALON INTIME DE MADAME LA MARQUISE DE LA LAGUNA

Fig. 1. Retrato de la marquesa de la Laguna en su sala de confianza.

Un primer acercamiento a las secciones, subtítulos y declaraciones de objetivos de la prensa femenina, recopilados sistemáticamente por Carmen Simón Palmer, nos da una idea bastante aproximada de lo que entonces se consideraba adecuado o inadecuado en una mujer. En este tipo de prensa, donde nunca faltan los apartados de moda, la miscelánea de contenidos culturales en tono aleccionador y las notas de sociedad o espectáculos, se tiene buen cuidado de no traspasar los límites impuestos a la formación de las mujeres, en un delicado equilibrio entre enseñanza de adorno, conocimientos prácticos y prédica moral¹³. Al fin y al cabo, la finalidad de la educación femenina no era otra sino preparar a la mujer para ser buena esposa, hija y madre, objetivo que se hace palpable en títulos tan elocuentes como *El sacerdocio de la mujer* (Barcelona, 1886). Esta disciplina a la hora de seleccionar y transmitir los contenidos se aplica —salvo en contados ejemplos— tanto a las revistas con intenciones educativas como a las que sólo pretendían ofrecer un modelo de «honesto recreo» para las damas¹⁴. Unas y otras, además, suelen coincidir en un punto: su animadversión hacia la política. El rechazo a esta materia se expresa sin reservas en publicaciones como *La Espigadera* (Madrid, 1837) o *El Trovador del Ebro* (Zaragoza, 1869), y de manera especialmente combativa en *Extremadura Literaria* (Badajoz, 1889), donde se califica a la política de *grande trastornador de los pueblos*. La misma animosidad, aunque con medios más sutiles, se hace notar en *La mujer* (Madrid, 1871), una revista que habiéndose impuesto la misión de *instruir a la mujer y rescatarla de las tinieblas de la ignorancia*, propone como modelo de enseñanza moral a la reina María Victoria, quien *se apartó de la política para remediar y precaver la desgracia de nuestra infortunada patria*¹⁵. La distancia respecto de la política tuvo, no obstante, sus excepciones significativas, como es el caso de *La Margarita*, «álbum de las señoras católico-monárquicas» de inspiración carlista, que maquillaba estos intereses a través de la adoración a la persona ejemplar de Doña Margarita de Borbón¹⁶.

¹³ Los textos solían incluir literatura para mujeres —cuidadosamente seleccionada—, noticias teatrales, partituras musicales, biografías de mujeres célebres o episodios históricos de carácter ejemplarizante. Véase SIMÓN PALMER, C., «Revistas españolas femeninas del siglo XIX», en AA. VV., *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Madrid, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, pp. 401-445.

¹⁴ Las excepciones a las que me refiero, las únicas que abordan contenidos educativos en profundidad o con un tono más técnico, son los números iniciales de *El buen tono* (Madrid, 1839) y la revista *La madre y el niño* (Madrid, 1883), que incluyen respectivamente secciones de economía pública e industria y artículos de trasfondo médico-científico. Véase SIMÓN PALMER, C., «Revistas españolas...», *op. cit.*, pp. 416, 439 y 441.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 415, 432, 442 y 433.

¹⁶ *Ibidem*, p. 433.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, y quizá para no alimentar conclusiones maliciosas, *Montecristo* se apresura a elogiar en la marquesa de la Laguna la virtud que siempre y en todo caso adorna a una mujer, su hermosura. Lo hace insistentemente, aun cuando es obvio que la señora ya no es la belleza que pintó Madrazo en su apogeo, ni la que tantas páginas de sociedad inspiró por su rubia cabellera o sus joyas (pp. 133 y 134)¹⁷. La necesidad de reafirmar la feminidad de la marquesa, matizando o minimizando su inclinación por intereses más propios del hombre, es lo que determina en buena medida la puesta en escena del retrato fotográfico. Contra todo pronóstico, una lectora habitual no posa —como lo hicieron otras damas de la misma publicación— con un libro entre las manos, objeto que según *Montecristo* la acompañaba siempre en sus largas horas de *boudoir*. También se descartan como escenarios las habitaciones de la marquesa, que combinaban el típico repertorio de *miniaturas*, *porcelanas* y *bibelots de mérito artístico* con la mucho menos previsible presencia de una *colección de fotografías de la mayor parte de los prohombres de la política contemporánea* (p. 134). Estos interiores tan personales quedan para la descripción textual pero no para la imagen, el más poderoso e inmediato reclamo de este tipo de publicaciones. La jerarquía de la información —repartida entre representación y descripción, imagen y texto— sirve también para guiar la atención del lector, fijando los niveles de percepción y lectura, tal y como señalase hace tiempo Roland Barthes¹⁸. De acuerdo con esta estrategia, la elección final consiste en fotografiar a la marquesa en un secreter localizado en la sala de confianza, un ambiente que, a tono con la conservadora «doctrina doméstica» de Pilar Sinués, es el territorio natural de la vida familiar, un santuario donde la mujer puede desarrollar su papel fundamental en la vida y las labores propias de su sexo. En *La dama elegante. Manual práctico y completísimo del buen tono y del buen orden doméstico*, la autora hace una descripción del mobiliario y el ajuar de esta estancia, siempre en función de los actos cotidianos que tienen lugar en dicho escenario, evocados con almibarada sensiblería¹⁹. Allí, una mesa del centro se utiliza *para cortar, preparar labores, tomar té, además de servir para que los niños de la casa estudien, escriban,*

¹⁷ La belleza como principal atributo femenino se expresa en multitud de textos como por ejemplo el artículo de PASTOR, L. M., «La mujer» en *El Panorama* (24.1.1839), pp. 50-51, donde se afirma taxativamente que el carácter distintivo de la mujer es la belleza y el del hombre la fuerza.

¹⁸ Barthes distingue vestido representado y vestido descrito a propósito de las revistas de moda, publicaciones que utilizan conjuntamente un código icónico y otro lingüístico-descriptivo. Véase BARTHES, R., *Sistema de la Moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 20-26.

¹⁹ SINUÉS, P., *La dama elegante. Manual práctico y completísimo del buen tono y del buen orden doméstico*, Madrid, Imprenta de los hijos de J.A. García, 1892, pp. 22-25.

lean y dibujen durante una o dos horas de la velada. Pero la sala de confianza, como puntualiza Sinués, puede emplearse también para leer o escribir *en caso necesario*, o lo que es lo mismo, si no queda otro remedio. De esta manera, la posible interpretación de la marquesa como una intelectual sentada ante su secreter queda exorcizada por la topografía doméstica. Estamos ante una mujer que emplea su inteligencia en lo que debe, organizar la vida familiar, crear un marco propicio para ello y velar por el buen funcionamiento de la casa.

La introducción de discursos higienistas y de economía doméstica en la prensa femenina española se produce a mediados del XIX y se concentra, en un principio, en revistas dedicadas a educadores y educandos. Representativas de esta tendencia inicial son *El instructor* (Sta. Cruz de Tenerife, 1852) con una sección de economía doméstica para las niñas, o *La educanda* (Madrid, 1861), que terminaría por incluir más tarde a las «madres de familia» entre sus destinatarios. La primera revista que incorporó en el subtítulo la expresión economía doméstica (junto a salones y modas) fue, curiosamente, *El Tocador* (1872), aunque para entonces ya se hubieran asentado en publicaciones similares contenidos afines a esta materia bajo otras etiquetas, como «intereses materiales», «adelantos en las artes domésticas», «artículos instructivos» y «conocimientos útiles»²⁰. Sin embargo, mucho antes de que la «economía doméstica» ocupara un lugar en la prensa femenina española, la formulación visual de la perfecta ama de casa como mujer entregada a sus labores de administración ya había aparecido en la pintura europea.

En 1745, se encargaron al pintor Jean-Baptiste Siméon Chardin dos cuadros destinados a las habitaciones de la reina Ulrica de Suecia. Los asuntos propuestos eran «la educación indulgente e insinuante» y «la educación severa». El pintor terminó por plasmar dos temas distintos, que desarrollaban en otro plano el juego de oposición implícito en el encargo inicial. En «Los entretenimientos de la vida apacible», Chardin reflejó la lectura ociosa de una mujer en sus habitaciones privadas y en «La económica» pintó a una burguesa en traje y cofia de diario, en una dependencia indefinida y ocupada en hacer sus cuentas frente a una mesa que le sirve de ocasional escritorio²¹. El caso de la marquesa de la Laguna, fotografiada como he señalado en su sala de confianza y no en su gabi-

²⁰ Véase SIMÓN PALMER, C., «Revistas españolas...», *op. cit.*, pp. 430-432.

²¹ El interés de estos cuadros fue ya señalado por Roger Chartier en su fundamental contribución «Las prácticas de lo escrito» en ARIÈS, P. y DUBY, G. (eds.), *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, vol. 3, Madrid, Taurus, 1989, pp. 113-164, espec. 144-146. Sobre esta pareja de cuadros de Chardin, véase también ROSENBERG, P. (ed.), *Chardin 1699-1779*, París, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1979, pp. 278-283.

nete o *boudoir*, puede interpretarse como una versión adaptada de «La económica». La concepción decimonónica de la mujer como «ángel del hogar», título tantas veces evocado y personificado aquí en la marquesa, tiene sus precedentes en la segunda mitad del siglo XVIII, según ha señalado la historiadora Lynn Hunt²². Comenzaba a perfilarse en aquel contexto el binomio mujer-hogar, acotando el espacio de la mujer a la esfera doméstica (privada y emocional) por oposición al del hombre, a quien correspondía la esfera «política» (pública e intelectual). En esta oposición binaria, el lugar de la mujer y su destino en la vida estaban predefinidos por su cuerpo y su sexualidad, factores que definían la esencia femenina en todo momento y a los que le era imposible sustraerse. El lugar y el destino del hombre, no sujeto a esta tiranía fisiológica de forma permanente, dependían en cambio de su energía y de su mente. Este conocido discurso —compartido por filósofos, moralistas y médicos— puede remontarse al *Emilio* de Rousseau (1762, Libro V), texto que resultará fundamental para su argumentación posterior²³.

La imagen de una elegante o la inconveniencia del tocador

La marquesa de la Romana aparece fotografiada en cinco ocasiones, tres de ellas en dependencias de su casa y dos en el marco de pequeñas reuniones que tienen lugar en un salón y en el *fumoir* de la embajada de Austria-Hungría, un reducto masculino excepcionalmente abierto a la presencia femenina (Figs. 2 y 3). De un atractivo notable, tanto más evidente en escenas de grupo donde hay otras damas, la aristócrata se presenta con el mismo peinado y atuendo en todas las imágenes, luciendo un traje de noche oscuro con generoso escote, resaltado además por el amplio despliegue de complementos: gargantilla de perlas, dos vueltas largas de collar también de perlas y un exuberante ramillete de flores prendido del hombro izquierdo. Su aspecto, elaborado en extremo, se adapta perfectamente a los dictados de la moda parisina, lo que contrasta con la exaltada defensa que *Montecristo* hace del casticismo de *una de las más madrileñas damas de sociedad*, descrita como maja colmada de *gracia y espa-*

²² Véase HUNT, L., «La vida privada durante la Revolución francesa» en ARIÈS, P. y DUBY, G. (eds.), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, vol. 4, Madrid, Taurus, 1989, pp. 21-51, espec. p. 50.

²³ Véanse CRAMPE-CASNABET, M. «Las mujeres en las obras filosóficas del siglo XVIII», en FARGE, A. y ZEMON DAVIS, N. (eds.), *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 335-369, espec. 346-354, y las alusiones a Pierre Roussel, Georges Cabanis y Jacques-Louis Moreau en HUNT, L., «La vida privada...», *op. cit.*, espec. p.50.



«BOUDOIR» DE LA EXCMA. SRA. MARQUESA DE LA ROMANA
BOUDOIR DE MADAME LA DUCHESSE DE LA ROMANA

Fig. 2. Retrato de la marquesa de la Romana en su boudoir.



«FUMOIR» DE LA EMBAJADA DE AUSTRIA-HUNGRÍA
 FUMOIIS DE L'EMBAISSADE D'AUTRICHO-HONGRIE

Fig. 3. La marquesa de la Romana en el fumoir del conde Dubsky.

ñolismo (pp. 121-122). La belleza y la elegancia son los rasgos que identifican a esta mujer, subrayados también en los textos del cronista. Ambas cualidades explican, por ejemplo, su presencia en el *fumoir* del embajador imperial, especialmente selectivo a la hora de escoger sus compañías:

Gusta el conde Dubsky de rodearse de damas hermosas y elegantes, por lo que, en sus fiestas, excepción hecha de los grandes bailes oficiales, reduce el número de las invitaciones; pero siempre hay la certeza de hallar en aquellos salones á esas damas que por su hermosura y elegancia dan el tono, como suele decirse, en la sociedad madrileña (p. 93).

Sin duda, la marquesa era una de esas damas que conseguían *dar el tono*, marcando pautas de distinción en la vida de sociedad. Se había labrado cierta fama organizando fiestas exquisitas y extravagantes, que evidenciaban la francofilia de estos ambientes en cuestión de gustos y placeres mundanos. La que recuerda Montecristo como una de las más «notables y artísticas», el llamado «baile de las cabezas», invitaba a los caballeros a vestir frac rojo y a las señoras a «faire une tête», es decir, a portar pelucas empolvadas como las damas del Versalles rococó o a lucir exóticos tocados del Primer imperio. La afinidad con las fiestas inspira-

das en los *tableaux vivants* victorianos es evidente y la subraya el propio Montecristo al caracterizar el baile como museo animado: *diríase que todas aquellas damas de ilustre abolengo retratadas por Pantoja, Mengs por Goya y por otros insignes artistas habíanse escapado de sus marcos para acudir a la invitación de la bellísima marquesa de la Romana* (p. 120). Eventos similares, como los que se celebraban en los salones de Trinidad Scholtz, llegaron a inspirar proyectos editoriales de ambiciones comparables a las de *Los Salones de Madrid*. Es éste el caso de *Tres fiestas galantes*, publicada en 1904 con fotografías de Kaúlak y Franzen y crónica del Marqués de Valdeiglesias²⁴.

Con tales antecedentes, la marquesa encajaba bien en el estereotipo finisecular de la elegante, una mujer refinada y artificial, vestida para hacer imposible cualquier trabajo productivo y con la dosis de snobismo necesaria para parecer en todo momento única, diferente. La elegante como espejo en el que mirarse o modelo al que imitar encontró un excelente medio difusión en géneros periodísticos emergentes, como la crónica social o las llamadas *revistas de salones*. Pero las elegantes, en su calidad de figuras expuestas a la mirada pública, podían ser un blanco fácil para la crítica. Por sus prácticas sociales, canalizadas principalmente en formas de ocio, parecían abocadas a una inevitable frivolidad. Pardo Bazán, en su serie de artículos dedicados a «La mujer española», ya lamentaba por aquel entonces la frecuencia con que se acusaba a las *señoras del gran mundo* de frívolas o superficiales, cuando no —en los juicios peor intencionados— de llevar una *vida de regodeo y crápula*²⁵. Por otra parte, la esmerada dedicación a su aspecto físico, que podía ser «a tiempo completo» como ha argumentado más recientemente Estrella de Diego, las podía acercar de forma peligrosa al cliché de la coqueta, con las connotaciones negativas que el término había adquirido en el último tercio de siglo²⁶. Así pues, el retrato ideal de la marquesa de la Romana debía ajustarse a la noción modélica de la elegante y despejar al mismo tiempo todo recelo de *coquetismo*. Se evita por ello el tocador, mueble o dependencia que, significativamente, aparece una sola vez como marco de un retrato femenino en *Los salones de Madrid*. Se trata de la fotografía de la duquesa de Béjar (Fig. 4), en la que la aparición excepcional de un tocador está justificada porque responde a la intención de conservar «los teso-

²⁴ Véase ABAD-ZARDOYA, C., «Mujeres...», *op. cit.*, p. 370.

²⁵ Véase PARDO BAZÁN, E., *La mujer española*, Madrid, Editora Nacional, 1981, pp. 39-41.

²⁶ Véase DE DIEGO, E., «Profesión: coqueta...», *op. cit.*, pp. 25- 48; sobre los discursos, discusiones y contradicciones alrededor de la coquetería en publicaciones europeas y españolas del siglo XIX, pp. 33-35.



TOCADOR DEL PALACIO DE LOS ENCMOS. SRRES. DUQUES DE BÉJAR
CARDRET DE TOILETTE DE MADAME LA DUCHESSE DE BÉJAR.

Fig. 4. Retrato de la duquesa de Béjar en su tocador estilo Imperio.

ros de arte y riqueza» que encierran los palacios aristocráticos, una de las motivaciones que esgrimen los artífices de este proyecto (p. 16). Así, el fotograbado correspondiente no hace sino ilustrar la escueta referencia textual a una dependencia que es representativa de lo que entonces se tenía por buen gusto (pp. 55 y 57). Aquí la imagen no transmite sensación alguna de intimidad. La solitaria figura de la duquesa rompe con una tradición en la representación de mujeres frente al tocador que daba pie a temas galantes o bien aludía a la frivolidad del carácter femenino, mensajes reforzados por la presencia adicional de al menos un segundo personaje (sirvientes o cortejos) que participaba activamente en la escena²⁷. Por otra parte, la absoluta inexpresividad de la dama fotografiada evita el punto de vanidad que asoma en los gestos sutiles de otras mujeres que se representaron de pie, mirando a un espejo para dejar ver su rostro, incluso en lugares menos comprometidos que un tocador²⁸. En el caso de una personalidad como la marquesa de la Romana, la elección del gesto y el espacio para su retrato debía ser tanto más cuidadosa, en la línea de los textos plagados de cautelas que se refieren a ella. No en vano, al recordar la imagen de la marquesa en la fiesta de las cabezas, Montecristo la había comparado con «las célebres beldades» que rodeaban a la marquesa de Pompadour y no con la Pompadour misma, quizá por ser favorita de un rey y burguesa de nacimiento (p. 121). Así, la fotografía se localiza por fin en un rincón del *boudoir*, primorosamente decorado a la manera de los modelos que Pilar Sinués prescribe para estos lugares de retiro²⁹. Como sucediera en la fotografía de la *sèrre* de la infanta Eulalia³⁰, también aquí se excluyeron del encuadre los muebles que, siempre presentes en estas habitaciones, se dedicaban al reposo o propiciaban posturas excesivamente relajadas, las empleadas tantas veces por las artes visuales para sugerir sensualidad, invitación o entrega³¹. La atmósfera creada por los objetos (muebles, flores, cuadros, y el atestado secreter) transmite exquisitez, feminidad, delicadeza. Sin embargo, hay un

²⁷ Un ejemplo representativo de esta tradición es la escena de tocador pintada en 1727 por Jean-François de Troy (Nelson-Atkins Museum of Art, Ciudad de Kansas, Missouri). Véanse en la misma línea las ilustraciones 33, 40, 43, 64, 72 y 125 de THORNTON, P., *Authentic Décor. The Domestic Interior 1620-1920*, Londres, Seven Dials, Casell&Co, 2000, pp. 36, 40, 41, 61, 66 y 109.

²⁸ La joven que despliega su abanico en *Les vierges folles*, de Abraham Bosse (h. 1640, British Museum, Londres,) y la elegante dama que señala un lunar de su rostro en el grabado de Jean de Saint-Jean (h. 1690, Victoria and Albert Museum, Londres). *Ibidem*, pp. 37 y 72.

²⁹ Véase SINUÉS, P., *La dama...*, *op. cit.*, pp. 25-27.

³⁰ Véase ABAD-ZARDOYA, C., «Mujeres...», *op. cit.*, pp. 381-383.

³¹ El recurso de la mujer tendida en muebles de estas características aparece, por ejemplo, en las sugerentes imágenes *Fatigada* (pintada por Francesc Masriera en 1894, conservada en el Círculo del Liceo en Barcelona) y *De juerga* (lienzo presentado en París por León-Laurent Galand en el Salón de 1909).

detalle fuera de lugar en este ámbito privado: el atuendo de noche con que se retrata la marquesa resulta excesivamente aparatoso. La razón de esta disonancia puede adivinarse: la imagen que debe prevalecer es la de la elegante siempre impecable, tal y como se mostraría en su salón o en el palco del teatro. El ademán del cuerpo y el papel entre las manos sugieren algo más. La marquesa parece haber sido sorprendida por la cámara revisando la correspondencia o las tarjetas de visita, uno más entre los rituales con los que ha de cumplir cada día, según detallan los manuales de urbanidad de éxito en la época, como el de la vizcondesa de Barrantes³². Se cuenta aquí con el «efecto realidad» que, como señala Peter Burke, producen todas las escenas de interiores³³, potenciado además por ese concepto de la fotografía como *pencil of nature* que se deduce del prólogo. De ahí que las muchas obligaciones del saber estar, de inexcusable observancia para la dama de alcurnia, supongan en la imagen un mensaje reconocible para el destinatario de esta obra, ya fuera un público restringido a la lista de suscriptores, ya fuera un público potencialmente más amplio que buscaba en la buena sociedad modelos de referencia con los que encauzar sus aspiraciones. La elegante, con gesto neutro y distanciado, como marcan los cánones de la época, no tiene tiempo para la friolidad y la coquetería, está demasiado ocupada.

³² BESTARD DE LA TORRE, *La elegancia en el trato social: reglas de etiqueta y cortesía en todos los actos de la vida*, Madrid, Imprenta San Francisco de Sales, 1898.

³³ Véase BURKE, P., *Visto y no visto...*, *op. cit.*, pp. 109 y 111.

