



Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo: ropa y modelos femeninos en la España de la Restauración

Rosa E. Ríos Lloret
I.E.S. Rodrigo Botet (Valencia)

1. Introducción

Con frecuencia existe una consideración frívola del traje, más acusada aún cuando se refiere al de la mujer. En ella, la ropa se convierte en un instrumento del pecado, es la demostración palpable de su vanidad y, por ende, incluso de su lujuria. Sin embargo, la ropa es también la expresión de un estatus social, por eso el aristócrata debe mostrarse al mundo con todo el orgullo de su clase, por lo que su apariencia debe estar en consonancia con su esencia, la de pertenecer a un estamento privilegiado y superior a los demás. Con todo, el ascenso de la burguesía al poder con los valores de igualdad social, o de rechazo a las distinciones de nacimiento y renta, desarrollarán la crítica y el desprecio al varón ocioso y preocupado por su aspecto, que se identificará con un modelo aristocrático que ha entrado en crisis. Se le acusa de falta de virilidad, de afeminamiento, porque se ve el vestido como algo superficial, y el gusto por él como sólo femenino. Hay en esto una misoginia soterrada, puesto que la identificación de la inclinación hacia lo banal como algo propio de la mujer, aún envuelto en el oropel del encanto, supone un sentimiento peyorativo acerca

de las aptitudes de las mujeres.

Más aún, cuando a lo largo del siglo XIX sea el hombre el que altere la moda, esos cambios recibirán un valor trascendente, ya revolucionario, como el sansculottismo; ya provocador, como el de los románticos y bohemios o transgresor, como el decadentismo o el dandismo de O. Wilde o del barón de Montesquieu.

El vestido, pues, tiene un carácter fronterizo, ya que se ha estudiado en un terreno intermedio entre el propio cuerpo y el exterior, y sin embargo, constantemente está cruzando esta frontera porque participa tanto de la construcción del individuo como en la explicación de una sociedad; tal vez por ello se le ha definido como un *hybrid subject* (Entwistle, 2000). Es, pues, su carácter mestizo el que interesa aquí, porque permite entender tanto al que lo lleva como al entorno que lo exige o lo condiciona para que lo vista. Es este aspecto de la ropa sobre el que voy a reflexionar, concretamente la que usaron las españolas de la Restauración en sentido más que amplio, 1875 / 1914. Y, sobre todo de las mujeres de la burguesía, de todos los estratos de la burguesía, de esa clase media, que no deseaba ser pueblo y que miraba con recelo, pero también con envidia, a las



Fig. 1.- Ignacio Díaz Olano. *La envidia* (1902). Colección particular

damas de la aristocracia. (Fig. 1). Y para todo ello, utilizaré como documentación fundamental pinturas y textos. Cuadros y escritos hechos por los hombres. Será el hombre el que, siguiendo la estela de Pigmalión (no olvidemos la obra de Bernard Shaw) las construye, pero también el que las viste y desnuda. En *Sonata de Otoño*, Valle Inclán (1979) describe al marqués de Bradomín en el proceso de vestir a la moribunda Concha: "Después de las medias de seda negra, le puse las ligas, también de seda, dos lazos blancos con broches de oro. Yo la vestía con el cuidado religioso y amante que visten las señoras devotas a las imágenes de que son camaristas" (p. 17).

Van a ser miradas masculinas, porque son ellos los que pintan y escriben, pero también codifican, lo cual no significa que no hubiera mujeres que contribuyeron a implantar esas mismas normas, de la misma manera que hubo otras que transitaban por los duros caminos de las disidencias, y quienes utilizaron otras vías más estratégicas. Cuando se observan los cuadros de una señorita o señora (Fig. 2), pocas diferencias hay entre ellas en cuanto a sus maneras, gestos, ropas, colores y espacios. Una señora o señorita debía presentarse ante el pintor y ante el mundo como tal antes que dejar prevalecer su individualidad como persona. El siglo XIX es el siglo de la mujer, no

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"



Fig. 2.- Ramón Casas. *Retrato de las señoritas N.N.* (1890). Colección particular

de las mujeres. Ahora bien, ese modelo tan ansiado ¿cómo se definía? ¿qué procesos se seguían para construirlo? Antes que una instrucción, una joven recibía una educación sobre su conducta, sobre su comportamiento y sobre los protocolos sociales que debía conocer y obedecer si quería ser considerada dentro de ese grupo. En estos tratados educativos se reglamentan los mecanismos necesarios para modelar, o más bien,

para establecer la verdadera naturaleza femenina, lo cual pasaba por influir en su mente, pero también en su cuerpo, por lo que estas normas afectarán también a sus vestidos, accesorios, peinados y maquillaje. Por tanto, la ropa, como tantas otras cosas, pero no en menor medida, construye, crea imagen, y las imágenes nunca son inocentes, hasta tal punto de que con ellas se legislan moralidades, por eso los bienpensantes alzarán su voz crítica cuando la moda pueda agrietar aquellos principios que se considerarán inalterables para definir a la mujer honesta.

Así pues, el vestido, la ropa de la mujer se aliará con la norma social y moral, con la religión e incluso con la ciencia, para desarrollar dos arquetipos femeninos, dos construcciones masculinas que articularán dos modelos de mujer: la buena, el ángel del hogar; y la mala, la pecadora, la descarriada.

2. Vestidas para Dios

Cada etapa de la vida de una mujer exigía ropas específicas que eran las que se reglamentaban como adecuadas. Palacio Valdés (1942), en *Maximina*, narra el encuentro en el tren de los recién casados protagonistas, Maximina y Miguel, con unas hermanas gallegas, solteras y maduras, que viajan con su hermano, otro solterón. El autor las presenta cómicas y grotescas porque se comportan como jovencitas, "con sus más de cuarenta y cinco años mal contados". Su rubor, su romanticismo, su conducta, pero también los vestidos y peinados que llevan son ridículos en mujeres

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"



Fig. 3.- Ramón Casas. *Retrato de María Rusiñol* (1893). Colección particular

de su edad: "Aquellas tres señoritas vestían de un modo inverosímil y, si podemos decirlo así, anacrónico. Sus trajes eran vistosos, pintorescos y hasta un si no es fantásticos, como solo se consiente a las niñas de quince años" (p. 345). Esta facultad ética que se otorgaba a la ropa afectaba no sólo a la que la llevaba, sino a aquella que decidía por otra el vestido que debía usar. Éste es el caso de las madres. En efecto, el vestido de una niña permitía las faldas cortas bajo las que sobresalían unos pantalones con puntillas que les llegaban hasta la rodilla. Si una madre mantenía a su hija con este tipo de vestimenta hasta edades tardías para no parecer ella mayor, se la criticará con una dureza inusitada, ya que antepone su

condición de mujer a la de madre, y ésta era una de las mayores acusaciones que podía recibir.

Desde la más tierna infancia a una niña se le enseñaban reglas de comportamiento. Sus ademanes, gestos, trajes, etc., deben adecuarse a esas reglas, que les enseñan y preparan para lo que debe ser una honesta dama (Fig. 3).

Los libros, las revistas apropiadas, el púlpito, el confesionario, los educadores, los médicos... todos coinciden en el mensaje. Es interesante señalar que, a pesar de las disidencias entre ciencia y religión, entre conservadores y progresistas, ambos coincidieron, salvo honrosas excepciones, en defender un mismo modelo ortodoxo de mujer, de tal forma que, ya fuera avalado por los Padres de la Iglesia, o por retóricas "científicas", se estructuró un arquetipo femenino en el que conceptos como modestia, abnegación, sumisión y sus manifestaciones, tales como el pudor, el recato, el silencio, la inocencia, se definieron como propias y exclusivas de la naturaleza femenina, como indispensables en la esencia de lo que era una verdadera mujer, por lo que aquellas que se rebelaban, que lo negaban con sus comportamientos y actitudes, no sólo atentaban contra una norma social, sino que cometían un pecado y alteraban su propia naturaleza. Eran, pues, pecadoras, enfermas o degeneradas.

Así, una señorita honesta debía comparecer ante los demás con una imagen de virtud y de inocencia, por eso se las representa rodeadas de animalillos, como pajaritos

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

Fig. 4.- Tomás Muñoz Lucena. *Deleitándose con el canario* (s.f.). Colección particular



Fig. 5.- Ignacio Pinazo. *La Primavera (Retrato de María Jaumandreu)* (1885). Colección particular



(Fig. 4), palomas, en espacios como jardines, rodeadas de flores (Fig. 5) porque ellas son primavera. Los colores de sus ropas tampoco son fruto de la casualidad y, así, el blanco es el color por excelencia de la joven.

Cuando Oller (1985), en *La bogeria*, desea participar al lector la frágil moralidad de una joven, describe su modo de vestir, calificándolo como exagerado porque usa colores chillones y que llaman la atención. La discreción de una señorita era fundamental, no sólo como reconocimiento de su buena educación, sino de su honradez, sin embargo, debía conseguir un novio y, por esto, tenía que agradar. Una joven tenía que ser bella, porque su belleza era lo primero que podía atraer a un posible pretendiente.

Tal vez por ello, Asís Taboada, la protagonista de *Insolación* de Pardo Bazán (1957), recurre a algunos imprescindibles trucos de belleza para conseguir el amor deseado. Sin embargo, no debía excederse, porque era lugar común

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

que una vanidosa o con gustos caros estaba predispuesta a la lujuria y a provocar la ruina de una familia.

La presumida y coqueta (Fig. 6) se convertía en una candidata a la soltería, terrible estado, al que, por otro lado, podía llegar caso de no conseguir conquistar a un hombre. Por ello, tendrán que desarrollar estrategias: mostrar pero sin que parezca que muestran.

En *Epitalamio*, Valle Inclán (1992) explica el efecto seductor que ejerce Augusta sobre el personaje masculino, al verla abandonada en la mecedora: "Augusta (...) reclinada en la mecedora, agitaba un gran abanico de blancas y rizadas plumas; mecíase la dama, y su indolente movimiento dejaba ver en incitante claroscuro la redonda y torneada pierna" (p. 204). Una idea semejante se muestra en el cuadro de F. Masiera *¡Fatigada!* (1894), y Pérez de Ayala, en *La pata de la raposa* (1970), describe todos los detalles del atavío de la viuda Ciorretti, que ella lleva y enseña con desenvoltura para atraer las miradas masculinas y conseguir excitar a los hombres. Y es que la ropa femenina se explica con delectación por muchos novelistas españoles de los siglos XIX y XX, convirtiéndola en símbolo erótico de una evidente fascinación fetichista. Así sucede en algunos párrafos de la novela de Clarín *La Regenta* (1979): "La falda de raso, que no tenía nada de particular mientras no la movían, era lo más subversivo del traje en cuanto la viuda echaba a andar. Ajustábase de tal modo al cuerpo, que lo que era falda parecía apretado calzón ciñendo escultura

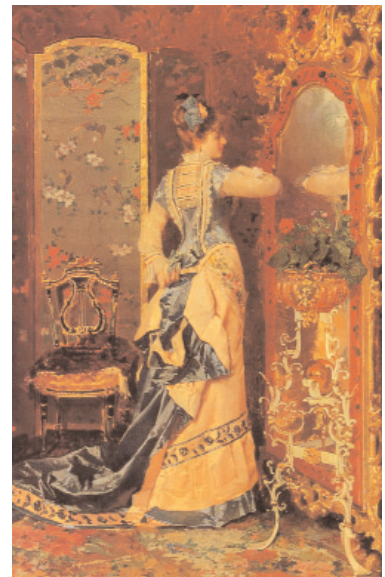


Fig. 6.- Luis Álvarez Catalá. *Mujer delante del espejo* (1878). Colección particular

les formas, que así mostradas, no convenían a la santidad del lugar" (p. 31.)

"El taconeo irrespetuoso de las botas imperiales, color bronce, que enseñaba Obdulia debajo de la falda corta y ajustada; el estrépito de la seda frotando las enaguas; el crujir del almidón de aquellos bajos de nieve y espuma que tal se le antojaba a Don Saturno... hubieran sido parte a despertar de su sueño de siglos a los reyes allí sepultados" (p. 31)

Con todo, las mujeres debían respetar las normas de comportamiento, y no hay que olvidar que algunas veces eran de una restricción extraordinaria. Esta coerción de movimientos se manifestaba en la ropa, y una de las piezas básicas fue el corsé. Así se refiere Clarín (1979) a Obdulia Fandiño en *La Regenta*: "Pero lo peor de todo era una coraza de seda escarlata que ponía el grito en el cielo. Aquella

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"



Fig. 7.- Francesc Masriera. *Señora fumando* (1894). Museo del Prado, Madrid

Fig. 8.- Vestido de novia (1909). Museo del Traje (MT093533, donación de D^a Teresa Picardo Castellón)



coraza estaba apretada contra algún armazón (no podía ser menos) que figuraba formas de una mujer exageradamente dotada por la naturaleza de los atributos de su sexo. ¡Qué brazos! ¡qué pecho! ¡y todo parecía que iba a estallar!" (p. 29). Quizá ese mismo constreñimiento hiciera tan erótico el que no lo llevaran. En un cuento titulado *¡Madre mía!* se describe a Lorenza, sin vestir y sólo cubierta por una "ligera bata de batista con ricos bordados, sin peinar, con los cabellos sueltos, perezosa, soñolienta y en lánguido abandono" (Fig. 7). Esa muchacha a floraba sin disimulos sociales, totalmente desinhibida, precisamente por el hecho mismo de creerse en soledad. Todo ello hacía que estas imágenes resultaran tan poderosamente atractivas a la mirada masculina, que ejercía su vigilancia aun cuando no lo pareciera. El ojo del hombre aprehendía a la mujer y la controlaba a manera

de la omnipresencia divina.

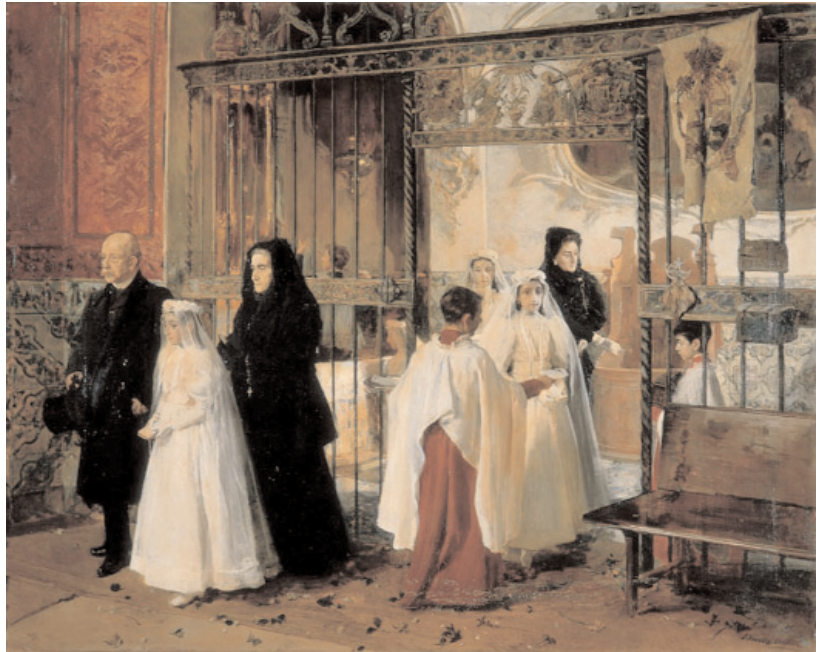
Si el fin necesario de una joven era casarse, el día de la boda se convierte en el día más feliz, y el traje de novia (Fig. 8) es uno de los deseos más publicitados en las revistas de lectura para familias o en las revistas específicamente femeninas, en las que aparecen artículos y reseñas, debidamente fotografiados, con el ajuar de la novia de las señoritas de familias nobles o adineradas. Es interesante que el traje de novia, los aderezos de joyas, así como otros vestidos, sean regalo del novio. Palacio Valdés (1942) quiere demostrar lo bondadosa y modesta que es Maximina. En la novela del mismo título, hace que la joven no se considere digna de un vestido tan lujoso y prefiera regalarlo a la imagen de la Inmaculada Concepción de la iglesia de su pueblo. Las que no eran tan virtuosas estaban absolutamente ilusionadas por llevar esas

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

Fig. 9.- Joaquín Sorolla, *La primera comunión (Carmen Magariños)* (1892). Colección Masaveu



ropas en un día en el que ellas eran las absolutas protagonistas. Y a esto se veían empujadas por la sociedad que lo propiciaba, de la misma manera que, desde niñas,

les habían hecho soñar con ese momento de su vida al que habían llegado a entender como fundamental y definitivo porque así se lo habían enseñado. El traje de comunión y su exaltación en el mes de María es una anticipación de lo que será después el traje de novia (Figs. 9 y 9 bis).

Una vez casada y convertida en una señora, una mujer se debía a la autoridad del esposo y aceptar, comprender, resignarse e incluso sentirse gozosa ante los sinsabores y sacrificios que su nuevo estado le pudiera deparar. Su felicidad es la de su familia, y no se le enseña, más bien lo contrario, que pueda exigir la propia, y en todo ello coincidieron iglesia y ciencia. Sin embargo, aunque se acepta que la mujer honrada no tenga deseos, debe presentarse atractiva para su esposo, pero siempre dentro de

Fig. 9 bis.- Pablo Picasso, *La primera comunión* (1892). Museo Picasso, Barcelona



Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

Fig. 10.- Francisco Miralles. *Después del té* (s.f.). Colección particular

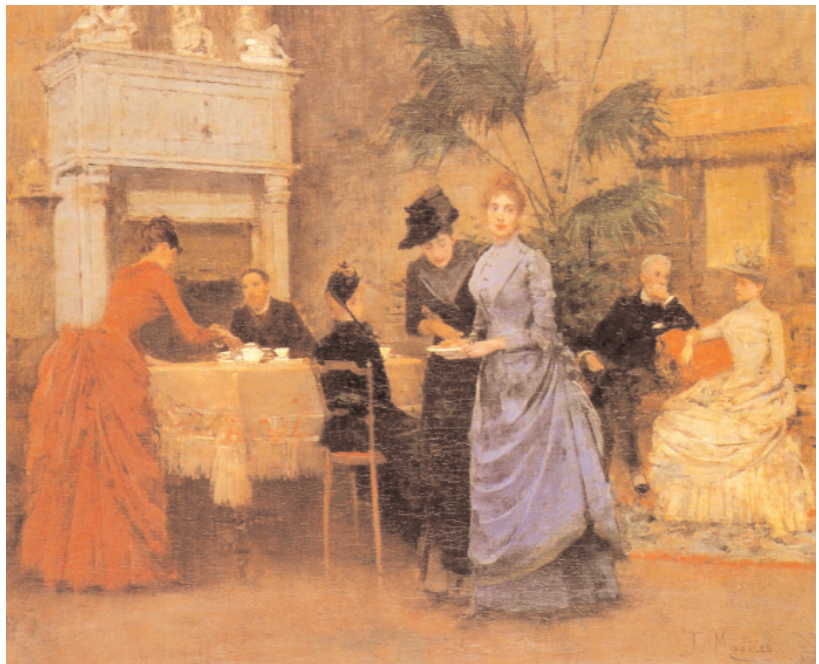


Fig. 11.- Román Ribera. *Salida del baile* (1913). Colección Abadía de Montserrat



unos límites marcados para evitar que controle a su marido y que, por lo tanto, lo pueda dominar mediante su sexualidad. El buen esposo debe vigilar el vestuario de su mujer, pero ésta también estará sujeta a la opinión de su confesor y director espiritual, como se ve en el diálogo entre Ana Ozores y el Magistral en *La Regenta*, acerca del traje que ella habría de lucir en un baile.

Ser reconocida como "señora de" le exige unos protocolos sociales que suponen vestuarios adecuados para cada uno de ellos, tales como las visitas para cumplimentar a las amistades y familia (Fig.10), las funciones teatrales, los bailes (Fig.11), los diversos actos de las distintas festividades religiosas (Fig.12), etc. Así, en Cuaresma, los vestidos de las damas de los años ochenta eran oscuros y sin escote, y cubrirían totalmente los pies, pero es

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"



Fig. 12.- José Benlliure. *Angelita Benlliure*. Museo de Bellas Artes de Valencia

significativo que caiga en desuso el hábito, lo que implica que muchas de estas pretendidas devociones femeninas eran también excusas para un callejeo permitido. Incluso el luto se convierte en un ejemplo de distinción social. López-Bago (s.a.), en el capítulo V de su novela *La pálida*, hace un sugestivo relato de la situación de doña Angustias, viuda de Pérez, cuando el cabeza de familia, que es capitán, muere en acto de servicio. Ella es capaz de gastarse un capital desorbitado en los lutos por su marido, antes que renunciar a todo un mundo de apariencias, que la permita continuar perteneciendo a la deseada clase media. También las estaciones exigen renovar el vestuario y que no se repita de año a año, sobre todo cuando se impone la costumbre del veraneo. Salir de la

capital, ir a algún balneario, playa o cualquier otro lugar de moda le permite ser reconocida como señora o, por lo menos, ser clase media, no ser pueblo. La moda de verano tenía también sus exigencias, no sólo en cuanto al grosor y calidad de las telas, sino también en lo referente a los colores. La esposa de Sorolla en el cuadro *Clotilde en la playa*, o las damas de su más que famoso *Paseo a orillas del mar* (Fig. 13) son algunos de los muchos ejemplos que la pintura nos proporciona. Pero no sólo se pasean en las playas, el baño de mar comienza a popularizarse y algunos lo recomiendan como medida higiénica y salúfera, mientras que otros no se recatan en manifestar las furibundas críticas que causan los trajes de baño de las señoras: "Hay bañistas de repertorio y bañistas de



Fig. 13.- J. Sorolla. *Paseo a orillas de la playa* (1910). Museo Sorolla, Madrid

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

Fig. 14.- Ignacio Díaz Olano. *Extraviada* (1894). Colección particular



buena fe. Las primeras forman clase y van al baño como las actrices a las tablas. Se pintan, se desnudan, (...) se ponen cintura regente con o sin rellenos, se precintan y se enfundan en ligeras mallas de franela, de punto o de seda, y así de vistosas y plantuosas, como se diría en el argot de las cocottes, se lanzan al agua a paso corto y firme (...) Al salir del baño se escurren (...) y emprenden gallardamente la vuelta hacia las casetas donde dejaron los pergeños de vestir, sin capa de hule, entre los aplausos y vivas íntimos de los espectadores aficionados al desnudo natural y artístico" (Sepúlveda, 1888, p. 362). Esa necesidad de aparentar las lleva a realizar gastos que para muchas están fuera de sus posibilidades, por lo que, para sufragarlos, pueden llegar hasta su propia corrupción. Así habla Refugio, en *La de Bringas*, de estas mujeres: "Conozco señoras de empleados que están cesantes la mitad del año, y da gusto verlas tan guapetonas. Parecen duquesas y los niños, principitos ¿Cómo es eso? Yo no lo sé.

Dice un caballero que yo conozco que de estos misterios está lleno Madrid. Muchas no comen para poder vestirse, pero algunas se las arreglan de otro modo. Yo sé historias, ¡ah!, yo he visto mundo. Las tales se buscan la vida (...) Grandísimas, les digo yo para mí, yo no engaño a nadie; yo vivo de mi trabajo. Pero vosotras engaños a medio mundo" (Pérez Galdós, 1941, p. 1671). Por todo ello no es extraño que el lujo sea constantemente anatematizado, tanto por sacerdotes como por laicos. Considerado casi como intrínseco en la mujer, provoca su caída por el afán de conseguir sus caprichos. A él se debe su desvergüenza, pero su pecado es tanto más terrible cuanto que no tiene justificación. Estas mujeres no se han perdido por amor o por una situación extrema, sino por algo más mezquino, como puede ser su necesidad de figurar, de poseer bellos vestidos y adornos (Fig. 14). Pardo Bazán (1957) hace exclamar a Dolores, uno de los personajes del cuento *La dama joven*: "¡Y el lujo! Eso, eso

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"



Fig. 15.- Ignacio Díaz Olano. *La modista* (1902-1905). Colección particular

era lo que ponía a Dolores fuera de sí. ¡Bailes, chaquetas de terciopelo, disfraces en Carnaval, botitas de a cuatro duros! ¡Muchachas que ganaban una peseta y cinco reales diarios, dígame usted, por Dios! ¿de dónde lo han de sacar? Ya se sabe: teniendo un oficio de día y otro de noche. ¡Malvadas!" (p. 905). Tal es la relación entre lujo, ropa y pérdida de la virtud que, a veces, se presentan las tiendas de ropa, sombrererías... como lugares donde una casada puede vender su honor (Fig. 15). Por todo ello, las mujeres que han caído no son tan malas si no tienen ese interés por el lujo, esa vanidad de la ropa. En *Fortunata y Jacinta* de Galdós (1942), el desprecio por los vestidos y por el lujo de que hace gala Fortunata sirve al novelista para manifestar el fondo de honradez de esta muchacha que ha pecado por amor y por ignorancia. Esa imposibilidad femenina de resistirse a las

compras se presenta como demostración de la debilidad de las mujeres, lo que explica la necesidad de que ellas estén bajo el férreo control de padres o esposos, porque si no es así, la desgracia cae sobre la familia. Quizá por ello, también se critica a aquellos hombres que no se afanan, antes al contrario, en mantener a sus mujeres dentro de las directrices de comportamiento ortodoxas. En un texto de Picón, *La honrada* (1910), se describirá al marido como un individuo abominable, porque viste a su mujer como una prostituta. Cuando una preñera va a la casa a ofrecer a la señora cintas y otros adornos, el esposo no tiene inconveniente en comprarle unas medias a las que la propia vendedora califica de la siguiente manera: "... no son para señoras. Las piden para el teatro, y mujeres que andan por ahí, ya me entenderá el señorito" (p. 117). Por lo tanto, ser una señora no era algo improvisado, se aprendía desde la cuna, y las madres enseñaban a sus hijas esa tenue frontera entre lo permitido y lo incorrecto (Fig. 16).

Fig. 16.- Ignacio Díaz Olano. *Consejos de madre* (1912). Colección particular



Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

Un texto de la Condesa de Campo Alange (1990), que narra la prueba de un vestido de fiesta de su madre venido de París, refleja este fino pero poderoso encaje de la apariencia social que excluye la mera frivolidad, ya que permitía descubrir por la ropa la calificación moral de la mujer que la llevaba: "Recuerdo que era un traje de noche de un delicado color malva. Ciñendo el pecho y la falda, cerca de las rodillas, estrechando el vuelo de la misma y acortando el paso, cosa que estuvo por entonces de moda, tenía una estrecha franja de terciopelo color rubí, que contrastaba valientemente con el tono del fondo, logrando un efecto atrevido y sugestivo" (p. 73). Los que estaban presentes en la prueba quedan admirados de lo maravillosamente atractiva que está, pero ante la sorpresa de la futura Condesa de Campo Alange, su madre dijo: "Verdaderamente, el traje no puede ser más bonito de lo que es, pero no debo quedarme con él. Una señora no puede llevarlo" (p. 74). Esta decisión desconcertó a la autora: "Di muchas vueltas a este asunto (...) y al fin comprendí que las cosas estaban establecidas de la siguiente forma: una señora no podía ponerse trajes demasiado sugestivos y atrayentes, los trajes demasiado sugestivos y atrayentes estaban reservados exclusivamente para ser llevados por unas mujeres muy guapas -aquellas que yo veía cruzar desde lejos en magníficos coches de caballos, que dejaban tras sí una estela de perfume y murmuraciones- y a las cuales (...) no se les podía llamar señoras" (pp. 74-75).

3. Vestidas para el diablo

Ya se ha señalado anteriormente cómo se advertía del riesgo que corrían muchas señoras, quienes, por seguir determinadas modas, podían ser confundidas con mujeres no demasiado honorables. Enrique Sepúlveda escribe en 1888: "Todas las tardes el Parque de Madrid, a primera hora, y la Castellana, al anochecer, están en grand complet. En trenes lujosísimos se dejan admirar las bellezas del gran mundo y las del medio mundo, las nietas de las altivas ricas hembras tan honradas y tan magnánimas, y las hetairas que por una debilidad del espíritu de imitación y una ley del vicio fastuoso y despreocupado pretenden aclimatarlo en Madrid para sonrojo de las buenas almas y espanto de las familias" (p. 48).

Y es que por su propio oficio, las cortesanas debían tener un nutrido y variado guardarropa, más aún, debían gastarse sin orden ni concierto, ser caprichosas hasta lo increíble. Parece que hay una estrecha relación entre la fugacidad de la moda y el ansia convulsiva de gasto de la cocotte. Este lujo desmedido es la demostración de su triunfo, pero también el de su protector, el del que lo sufraga, pues demuestra a los demás su poder. Pero también deben comportarse de forma osada, manifestarse. ¿No son mujeres públicas? ¿No son mundanas? Pues, al contrario de las honestas y honradas, recluidas en sus casas, ellas tienen que mostrarse y exhibirse sin pudor, con un desenfado producto de su belleza, porque la fama de su hermosura les

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

Fig. 17.- Ignacio Díaz Olano. *En el antepalco* (1895-1899). Colección particular



proporcionará la fortuna (Fig. 17). El Padre Coloma (1975), en *Pequeñeces*, relata cómo en un palco del Real aparece una extranjera desconocida joven y guapa, acompañada de otra mujer mayor. Después de la primera sorpresa se descubre que es una cortesana famosa, ahora amante de Jacobo Téllez: "...más bien que para ver, parecía estar allí para ser vista, y la exagerada elegancia, algún tanto extravagante, de su traje de terciopelo negro con camelias rojas, indicaba claramente el plan preconcebido de atraer todas las miradas (...) -Negro y encarnado, ¡malo!, los colores del diablo, ¿y quiénes son esas individuos? dijo Leopoldina Pastor (...) - Si nadie la conoce. El martes se presentó en ese mismo palco; vestía de blanco, con camelias rosas. Ayer estaba en la Castellana en un milord muy bonito, con camelias blancas en el sombrero y en el pecho. Hoy, terciopelo negro con camelias rojas. -Pues ya tenemos nombre que darle, exclamó Leo-

poldina riendo: La dama de las camelias" (p. 274)

Estas hetairas tienen que crearse una leyenda, un nombre que haga volver la cabeza a los que las ven pasar, tienen que excitar el deseo de poseerlas, no ya porque sean las más bellas, sino porque son las más conocidas. Periódicos como *Le Figaro* hablaban de sus conquistas y de sus gustos, lo que las convertía en árbitros de la moda. Cuando Isabel Ortego, en *Memorias de una cortesana* de Zamacois (s.a.), describe su aspecto dice: "Soy alta y gallarda, y desde que el marqués de Lágaro se suicidó por mí, visto de negro: negros son mis vestidos, mis sombreros, mis corsés; negros también mis abanicos de pluma y los caballos de mi landó; esto ha creado a mi alrededor una leyenda romántica que no me perjudica, y hasta me llaman la dama negra muchos pisaverdes mentecatos que llegaron a ver de cerca el color de mis camisas" (p. 5). Tienen que ser extravagantes,

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"



Fig. 18.- H. Anglada Camarasa. *Le paon blanc* (1904). Colección Carmen Thyssen Bornemisza

distinguirse, hacerse notar (Fig. 18). Jacinto Octavio Picón (1910), en *La honrada*, describe a la Revoltosa y a la Rubia, dos cocottes, de la forma siguiente: "...llamaban la atención dos mujeres de picante hermosura, esbeltas, graciosas, engalanadas con llamativa elegancia y aún mejor calzadas que vesti-

das. Sus trajes parecían cortados con el solo propósito de que lucieran bien lo airoso del talle y lo levantado del pecho; mas esto, que todas procuran, estaba en ellas levantado hasta la exageración, cual si desearan que quien las mirase abarcara en una sola ojeada todos sus encantos. Llevaban el pelo teñido de rubio, algún toquecillo de pintura en el rostro, y por donde pasaban iban dejando rastro de perfumes intensos" (p. 126).

De la cortesana lujosa no se espera que sea ahorrativa ni laboriosa, para eso está la mujer legítima. Ella debe gastar y consumir, y cuanto más inútil y más desaprovechado sea el derroche, más fama obtiene ella y su proveedor. Porque, hasta en el vicio hay una dependencia del hombre, ya que lo que diferenciaba a una auténtica cortesana de una petit cocotte era el amante que la protegía y la pagaba. Como dijo Émilienne D'Alençon con verdadero conocimiento de causa: "Si te acuestas con un burgués, no eres



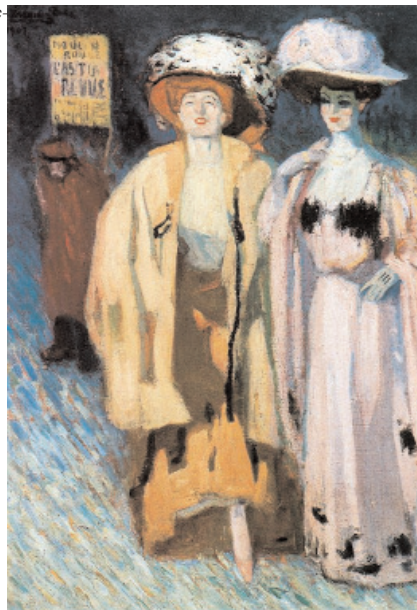
Fig. 19.- Joaquín Sorolla. *Otra Margarita* (1882). Washington University Gallery of Art, Sant Louis

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

Fig. 20.- Daniel Vázquez Díaz. *Aves nocturnas* (1907). Colección particular



más que una puta, pero si lo haces con un rey, eres una favorita." Lógicamente, este tren de vida hacía suspirar a las jovencitas y constantemente se hacen reflexio-

nes sobre la mala influencia que ejercen estas mujeres sobre la juventud femenina. Sobre todo, a aquellas que estaban impelidas a trabajar para sobrevivir, con sueldos muy bajos, para las que era una auténtica tentación esta prostitución clandestina que les permitía conseguir algo de dinero.

La relación de la ropa con la prostitución se observa también en la obsesión por parte de las instituciones para redimir a estas mujeres, por ponerles un uniforme, por eliminar su vanidad, causante de tantos males. Galdós (1942) describe muchas de estas obligaciones al relatar el paso de Fortunata por las Micaelas. Así, cuando ella ingresa también debe llevar una especie de uniforme: "pusieronle una toca blanca; (...) Luego le hicieron poner un vestido de lana burda y negra, muy sencillo; pero aquellas prendas sólo eran de indispensable uso al

Fig. 21.- José Villegas Cordero. *Mujeres asomadas a la ventana* (1890). Colección particular



Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

bajar a la capilla y en las horas de rezo, y podía quitárselas en las horas de trabajo, poniéndose entonces una falda vieja de las de su propio ajuar y un cuerpo, también de lana, muy honesto que recibían para tales casos" (p. 241)

Frente a la repulsa general hacia las cortesanas del gran mundo, con frecuencia suele aparecer una mirada más compasiva hacia las jóvenes de extracción popular que han caído en esta situación por miseria, engaño o seducción. Sus ropas no suelen distinguirse de las de otras trabajadoras, aparecen encogidas, no son desafiantes, sino temerosas (Fig.19). Con frecuencia, el conservar una cierta vergüenza en su ropa, en desnudarse, se presenta como síntoma de que no están totalmente degradadas. Es muy significativo que Trigo (1988), como desea que el

lector compadezca a Antonia, protagonista femenina de *En la carrera*, hace que, a pesar de que es ya una prostituta sifilítica, encanallada e irrecuperable, mantenga el pudor que le impide quedarse desnuda con las medias y las ligas puestas, o desvestirse lentamente siguiendo el típico ritual erótico delante de un cliente.

Dentro de las prostitutas con cartilla, es decir, las legalizadas y controladas, se encontraban las carreteras y las pupileras. Las primeras no siempre se distinguían, en cuanto a sus ropas, de las jóvenes de pueblo, no podían hacerlo porque corrían el peligro de que las arrestaran. Con todo, la búsqueda del cliente las obligaba a atraerlos, a pesar del riesgo (Fig. 20) En cuanto a las segundas, el burdel exigía determinados atuendos (Fig. 21). Corpus Barga (1979) describe el sofisticado prostíbulo al que acuden el alcalde de Riaño y el secretario del ayuntamiento de Berbegal. No debía de ser extraño, antes al contrario, el que hombres de provincias que tenían que acudir a la capital por negocios se convirtieran en asiduos clientes y, para atraerlos, muchos burdeles, como éste, preparaban a sus parroquianos toda clase de novedades.

Con todo, lo característico del vestuario de las pupileras era su casi total desnudez, sólo aliviada por ligeros mantoncillos, alguna deshabillé y las inevitables medias y chinelas, tal y como aparece la protagonista del cuadro de Zuloaga *Las pupilas de Matilde* (Fig. 22).

Fig. 22.- Ignacio Zuloaga. *La Celestina (Las pupilas de Matilde)* (1906). Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



Bibliografía

- ALDARACA, Bridget A. (1992): *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Ed. Visor, Madrid.
- AMADOR CARRETERO, Pilar y RUIZ FRANCO, Rosario (2003): *X Coloquio Internacional de la AEIHM: Representación, Construcción e Interpretación de la Imagen Visual de las Mujeres*, AEIHM, Instituto de Cultura y Tecnología "Miguel de Unamuno", Sevilla.
- AMSTRONG, N. (1991): *Deseo y ficción doméstica*. Ed. Càtedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer. Col. Feminismos. Madrid.
- ARANGUREN, José Luis (1967): *Moral y sociedad: introducción a la moral social española del siglo XIX*, Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar (2001): *La educación de las mujeres en la España Contemporánea (siglos XIX y XX)*, Síntesis Educación, Madrid.
- BASTINOS, Antonio J. (comp.) (1904): *La abeja. Lectura para niñas*, Librería Julián Bastinos, Barcelona.
- BAXANDALL, M. (1989): *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Ed. Blume, Madrid.
- BERTRÁN de LIS, Fernando (1859): *Reglas de Urbanidad para señoritas*, 6ª ed., Imprenta de Julián Mariana, Valencia (ed. facs., París-Valencia, Valencia, 1995).
- BESTARD de la TORRE, Vizcondesa de (1902): *La elegancia en el trato social*, 4ª ed., corregida y aumentada, A.P. Guillot y Cia., Editores, Madrid.
- BOEHN, Max von (1947): *La Moda. Siglos XIX y XX, 1879-1914*, tomo VIII, Salvat Editores, Barcelona.
- BOEHN, Max von (1947): *La Moda. Siglo XX, 1900-1920*, tomo IX, 2ª ed., Salvat Editores, Barcelona.
- BOFILL, D.R.E. (s.a.): *El libro rosa*, Tipografía Moderna, Valencia.
- BOUCHER, F. (1967): *Historia del traje en Occidente, desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Ed. Montaner y Simón, S.A., Barcelona.
- CALLEJA Fernández, Saturnino (1914): *Lecciones de una madre. Principios de lectura. La Perla del Hogar*, edición 38 corriente, casa-editorial S. Calleja, Madrid.
- CAMPO ALANGE, María (1990): *Mi niñez y su mundo*, Editorial Castalia. Instituto de la Mujer, Madrid.
- CASTAÑER, Xesqui (1993): *La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea (ss. XVIII-XX). Aproximación a una metodología del género*, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao.
- CATÁLOGO (1991): *Presencia de lo literario en la pintura del siglo XIX*, Junta de Andalucía, Córdoba.
- CATÁLOGO (1988): *España fin de siglo. 1898*, Fundación "La Caixa", Barcelona.
- CATÁLOGO (1998): *La mirada del 98. Arte y Literatura en la Edad de Plata*, Ministerio de Educación y Ciencia, Noventayocho, Fundación Tabacalera, Madrid.
- CATÁLOGO (2002-2003): *Ternura y melodrama. Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*, Bancaja, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Corts Valencianes, Valencia.
- CATÁLOGO (2003): *La imagen de la mujer. Otra mirada*, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria.
- CATÁLOGO (2003): *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museo de BB. AA. de Valencia, ABC, Corts Valencianes, Valencia.
- CATÁLOGO (2003-2004): *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España. 1890-1914*, Fundación Mapfre Vida, Madrid.
- CLARÍN, Leopoldo Alas (1979): *La*

Vestidas para Dios, vestidas para el diablo...

Rosa E. Ríos Lloret

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

Regenta, 10ª ed., Alianza Editorial, Madrid.

COLOMA, Luis (1975): *Pequeñeces*, Ediciones Cátedra, Madrid.

CORPUS, Barga (1979): *Los pasos contados I. Mi familia. El mundo de mi infancia*, Alianza Tres, Madrid.

CORPUS, Barga (1979): *Los pasos contados III. Las delicias*, Alianza Tres, Madrid

DIJKSTRA, B. (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Ed. Debate, Círculo de Lectores, Madrid.

FREEDBERG, D. (1992): *El poder de las imágenes*, Ed. Cátedra Arte, Grandes Temas, Madrid.

GARCÍA BALMASEDA, Joaquina (1860): *Biblioteca del Corro de la Moda. Álbum de señoritas. Colección de tratados de frivolité, punto de aguja, crochet, bordados...*, Imprenta de M. Campo Redondo, Madrid, edición facsímil París-Valencia, 1995.

LITVAK, Lily (1998): *Imágenes y Textos. Estudios sobre literatura y pintura (1849-1936)*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta.

LÓPEZ BAGO, Eduardo (s.a.): *La pálida. Novela médico social. (Segunda parte de La Prostituta)*, Casa Editorial de Mariano Núñez Samper, Madrid.

OLLER, Narcís (1985): *La bogería, Hª de la Literatura Catalana*, Edicions 62/Ediciones Orbis, Barcelona.

PALACIO VALDÉS, Armando (1942): *Obras escogidas. Maximina*, 3ª ed., Aguilar, Madrid.

PARDO BAZÁN, Emilia (1957): *Obras Completas*. T. I, Aguilar, Madrid.

PÉREZ de AYALA, Ramón (1970): *La pata de la raposa*, edición de A. Amorós, Editorial Labor S.A. Barcelona.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1942): *Obras Completas. V. Fortunata y Jacinta*, Aguilar, Madrid.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1941): *Obras Completas. II. La honrada*, tomo IV, Aguilar, Madrid.

PICÓN, Jacinto Octavio (1910): *Obras Completas. II. La honrada*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid.

SEPÚLVEDA, Enrique (1888): *La vida en Madrid en 1877*, 3ª ed., Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, Madrid.

TRIGO, Felipe (1988): *En la carrera. Un buen chico estudiante en Madrid*, Ediciones Turner, Madrid.

VALLE INCLÁN, Ramón del (1992): *Femeninas. Epitalamio*, ed. De J. del Valle Inclán, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid.

ZAMACOIS, Eduardo (s.a.), *Memorias de una cortesana*, Editorial Sopena, Barcelona.