Imagen y representación del artista romántico

Tenemos vinculadas a épocas de la historia imágenes, aspectos e indumentarias que las identifican. Si inmediatamente reconocemos, como del siglo de oro español, un traje negro con golilla, o como del siglo XVIII una casaca y una peluca, para los años del Romanticismo también tenemos unos aspectos y vestimentas que los identifican.

De una época a otra, del Antiguo Régimen al "nuevo", han cambiado muchas cosas y entre ellas la manera de vestirse. Los trajes nacionales se convierten en reliquias rurales y en estampas turísticas, mientras el vestido pasa a ser un objeto de identificación transnacional; proceso que se observa de modo claro a partir de los años setenta del siglo XVIII. En este siglo la atención al traje y a las formas de vestir (colores, tipos de telas, calidades en los adornos) es relevante y, sobre todo, de carácter económico y moral, porque el vestido todavía debía indicar la condición del que lo llevaba y eso estaba dejando de ser así de un modo que a muchos parecía peligroso, ya que el aspecto externo no daba información real sobre la condición social del sujeto. Importaba más parecer que ser, o parecer lo que no se era, creando una apariencia o máscara que tanto ocultaba o protegía la personalidad, como proyectaba la imagen deseada. Aun así, en el siglo XVIII todavía podemos identificar diferentes profesiones por el vestido, y abogados, preceptores, profesores universitarios, aguadores, arrieros (aparte militares y sacerdotes) pueden ser reconocidos por su indumentaria.

Pero esto desaparecerá tras la Guerra de la Independencia, hasta el punto de que las colecciones de Juan de la Cruz y Antonio Carnicero, de aquellos años, son de los últimos testimonios de recopilación de trajes locales o laborales que servían para fijar, históricamente, una realidad que acababa. En esas colecciones, si nos fijamos con atención, lo que se ve más son grabados que identifican profesiones que trajes locales o regionales (Álvarez Barrientos, 2001).

Pero no es sólo el traje, con su atención a los colores y a la identificación sexual que se marca mediante ellos y las formas; el aspecto, la gestualidad, la puesta en escena social también cambian.

En el XVIII fue habitual, entre los hombres, llevar la cara afeitada; con la llegada del Romanticismo aparecerán las melenas sueltas, las patillas, barbas y bigotes, y la indumentaria, siguiendo la línea dieciochesca, no identificará profesiones sino estatus social, pretendido o real. Del mismo modo, la manera de estar, la compostura, serán diferentes de una época a otra. El cuerpo del hombre, en la época romántica, adquirió un aspecto estilizado a causa de una especie de corsé que le proporcionaba esbeltez, a lo que contribuía también que el pantalón fuera alto de talle, cogido a los zapatos por unas trabillas, que la chaqueta y los pantalones fueran del mismo color y que los hombros se ensancharan con una línea más redondeada (Reyero, 1999, p.122).

Si atendemos a los testimonios gráficos, durante el Romanticismo los hombres aparecen más sofisticados y, de manera general y a diferencia de lo que sucedía antes, comprobaremos que empleaban casi absolutamente trajes negros u oscuros a la hora de retratarse. La representación del hombre, por tanto, ha variado y, de hacerlo según su profesión o rango, como era habitual, pasa a ser representado simplemente como hombre. La seducción y la coquetería masculinas, que antes podían manifestarse mediante señales como los colores y adornos, se concentran ahora en uno mismo, dando más espacio al posible misterio romántico que pueda haber tras una apariencia oscura. En estos momentos, en su representación, no se destaca la sexualidad del hombre, que parece obvia o se oculta bajo los tonos oscuros (algo que no sucede con la mujer, a la que se define sobre todo por su sexo).

Los elementos que van a caracterizar la identidad masculina decimonónica serán la barba, el bigote y las grandes patillas. " ¡Dichosos tiempos en que no se habían *inventado* aún las barbas prolongadas ni el bigote retorcido, o se habían dejado como patrimonio a los militares y capuchinos!", escribió Mesonero Romanos del año 1826 (1994, pp.365-366). Estos adornos pilosos tenían varias virtualidades: podían significar fortaleza y respeto, como ya indicó San Agustín, pero también eran elemento para la seducción: una barba recortada o un bigote cuidado (durante estos años los utensilios que se empleaban para conservarlo enhiesto, así como otros relativos al adorno personal, se desarrollaron notablemente) son síntomas de lo que se ha llamado "complejo de virilidad" que padeció el siglo XIX y que, junto con las patillas pobladas, retratan los valores de valentía, arrojo y seguridad (Reyero, 1999,p.l27).

El alto número de revistas dedicadas a la moda, *El correo de las damas, El figurín, El elegante, La moda, La moda elegante* y otras, pone de manifiesto el interés por ese aspecto de la representación personal, lo mismo que resulta síntoma de cómo los nuevos elementos de la indumentaria servían para identificar los diferentes tipos sociales nuevos. Hubo quien lo hizo mediante los sombreros y el modo de llevarlos, como se puede ver en "De cómo por el sombrero se conoce al que lo lleva", donde aparecen, entre otros, el pollo, el "calavera de los billares", el "músico, poeta o pintor", jugadores, desempleados, guardias, etc. (Figueroa, 1966, pp. 109-110). Una fisiología, que más tarde recogerían otros. Estas identificaciones suelen ser siempre burlescas pero sirven para identificar las novedades sociales, lo mismo que, en este objetivo de dar cuenta de la vida moderna por su aspecto externo, el cabello resultaba también de lo más útil, a la vista de las varias clasificaciones que se hicieron en la época, como la de Ayguals de Izco en su "Arte de conocer a los hombres por el pelo" *(La Risa, I*,18 de junio de 1843, p.95). Puede decirse que a menudo han sido los críticos o los refractarios a las novedades los que, procurando defenderse de esas infecciones, han dejado mejores testimonios sobre la sociedad en que vivían y sobre sus cambios.

La representación de la mujer romántica tuvo más variaciones y está menos marcada que la del hombre porque la moda femenina cambió mucho más a lo largo de aquellos años, pero lo característico y el modelo más preciado en la época fue el tipo de mujer frágil y vaporosa, en paralelo con las heroínas de los dramas (que parece que sólo esperaban ser raptadas); un modelo que triunfaba en la realidad de los bailes de sociedad y en la fantasía artística de ballets, piezas dramáticas y lienzos, equiparable al de la sílfide: "hasta los veinticuatro años nos está permitido un traje que nos envuelva en una nube de gasas y de tules; hasta esa edad nos es lícito transformarnos en hadas o ninfas, pero en llegando a los veinticinco, ya es imprescindible vestirse como una mujer" *(El correo de la moda,* n° 146, 16 de enero de 1856, p.16).[1]

Esta atención al aspecto, por parte de escritores y artistas, se vuelve también sobre la propia imagen para parecer "poeta, músico o pintor".

Algunos harán burla de esa atención y de lo que significaba ser artista en tanto que respuesta social, como en el conocido testimonio de Mesonero titulado "El romanticismo y los románticos", donde detalla desde la sátira cuál era el aspecto indumentario de su sobrino, poeta lírico y dramático, además de detenerse sobre la condición lúgubre y nihilista del joven, que visita cementerios y escuelas anatómicas para crearse un estado de ánimo sepulcral y tétrico,[2] pero otros tomarán en serio parecer lo que eran o querían ser -artistas—, y ofrecer la imagen de malditismo u originalidad que caracterizó a muchos románticos. Querer ser artista o denominarse con tal palabra era una manera de distinguirse de lo establecido y de los artesanos (incluso de los escribientes, en el caso de los escritores, con los que a veces eran confundidos, como recordaba Larra), era una forma de contestación social, aunque fuera moderada. Hay muchos testimonios al respecto. De 1834 es la creación de la revista *El artista,* que pretendió ser una guía del nuevo gusto moderno, y en la que se encuentra una teoría del artista; para el *Museo de las familias,* "Goethe fue artista; artista en la acepción más noble del vocablo",[3] y Mesonero Romanos, en 1844 y desde *Los españoles pintados por sí mismos,* al hacer balance de la sociedad con sus tipos perdidos y tipos hallados, entre éstos presenta a "Los artistas" para mostrar la diferencia de una época con otra: antes había escultores, pintores, escritores, etc., ahora "sólo hay artistas". "La palabra artista es el tirano del siglo actual" (1993, p.495). Esta conciencia de grupo, de actitud, se evidencia también en el aspecto y muestra, a su vez, la mayor presencia de las manifestaciones artísticas como elemento movilizador: ya no eran sólo miembros de la clase desocupada los que se entretenían con las artes, también, y sobre todo, llegaban a ellas elementos de otras procedencias.

Por otro lado, volver la atención sobre uno mismo significaba hacer de la propia vida y del propio aspecto una obra de arte y, en algunos casos, renunciar a la realización de otra obra que no fuera la del propio cuerpo. El esteta, el *dandy,* incluso si se le llama lechugino, son manifestaciones de esta actitud y todas ellas mantienen una relación difícil con el entorno. Poner el énfasis en la propia apariencia, caracterizar al artista por unos modos y modales, desplaza el punto de mira del objeto artístico al artista, que se convierte en objeto de arte, y este desplazamiento, que coincide con los

momentos en que los artistas dejan de ser iguales a los artesanos en la consideración de los poderes y de la sociedad, diferenciando arte y oficio (aunque el primero acabará siendo también lo segundo), inaugura lo que se conoce como "vida de artista" o vida artística, una estetización de la vida en todo caso. El esteta y el *dandy,* cada uno con sus peculiaridades y diferencias entre sí, siendo ellos mismos consumidores de arte, se ofrecen a la contemplación de los que consumen objetos artísticos y dan a sus vidas y a su representación el rigor con el que se trabaja una obra de arte. Naturalmente esta actitud supone tener fe en ese arte, convicción romántica que implicaba la salvación.

El *dandy* y el esteta resultan sospechosos para el resto de la sociedad porque se mueven en el margen de la independencia, y porque canalizan su relación con los demás a través de una máscara distante: el *dandy* mediante su aspecto, y el otro con la ironía. En ambos casos, la atención a su aspecto es notable porque les sirve para jugar el juego de la seducción; una seducción que en el caso del *dandy* se manifiesta mediante su conversión en centro de las miradas, y que en el caso del esteta es una "atención deseante" (Givone, 1997, p.249). El primero seduce convirtiéndose en el centro de atracción; el segundo, al hacerse interesante mostrando que es capaz de hacer interesante cuanto le rodea, y en especial las obras artísticas.

Si estas figuras centran la atención de los demás sobre ellos y sus aspectos, ademanes y modos de hacer evidente su inteligencia y sensibilidad para percibir y comprender lo otro; el *flâneur,* que es una de las más importantes figuras de la época romántica y a veces un antirromántico, se oculta de la contemplación de los otros.[4] Si el *dandy* se encuentra a gusto en cualquier lugar, porque él mismo crea o varía las condiciones para que le sean favorables, y el esteta mantiene un equilibrio entre lo que observa y la atención que concentra sobre sí mismo, el *flâneur* sólo está cómodo cuando contempla desde el café y no es visto. Los primeros seducen, el segundo es seducido por el mundo alrededor y por eso puede convertirse en "pintor de la vida moderna", como escribió hacia 1859 Baudelaire (1995).

Esta figura del observador, que no concentra sobre sí mismo la atención, es la que más se asemeja, en realidad, a la imagen del artista en los años románticos, que se construye sobre los planteamientos teóricos de la marginalidad, el escepticismo y el nihilismo y que utiliza ese punto de vista distanciado para hablar de la sociedad o para recrearla. Un *flâneur* tardío como Baudelaire puede ver en esa figura al artista que nos haga comprender "lo grandes y poéticos que somos con nuestras corbatas y nuestros zapatos de charol" (1976, II, p.407), pues es capaz de captar que en lo transitorio o fragmentario es donde reside la esencia de la modernidad; un irónico como Mesonero Romanos, paseante, curioso, pero seguramente no *un flâneur* (aunque sí se consideraba un lechuguino y un *pollo),*[5] no parece comprender la esencia de esa figura ni su relevancia como catalizador de las formas modernas del arte, a pesar de que él fuera un atento observador. Quizá por este motivo sólo ve en ese tipo, que le parece, y quizá lo sea, específico de la vida parisina y de su desarrollo industrial y para el que no encuentra traducción al español ni lingüística ni física, sino a alguien que anda "curioseando de calle en calle y de tienda en tienda" (1881, p.109). Y esto a pesar del interés que él puso en observar el cambio de nuestras costumbres y en documentar textualmente la condición ideológica que el uso de un vestido u otro suponía, algo en lo que también le secundó, como otros, Larra, para quien la clase media se confundía con la aristocrática mediante el uso "de un frac, nivelador universal de los hombres del siglo XIX", como señala en el artículo "Jardines públicos", de 1834 (1997, p.210). Y *El curioso parlante,* como en diálogo con *Fígaro,* comenta: "el gabán nivelador y la negra corbata no habían aún confundido, como después lo hicieron, todas las clases, todas las edades, todas las condiciones" (1994, p.366). "La sociedad del día está, pues, simbolizada por el gabán», sentencia Mesonero.

Pero a esta nivelación de la sociedad contribuyó también, y de forma decidida, la aparición de almacenes de ropa ya hecha, que Mesonero documenta hacia los años cuarenta,[6] y el sombrero hongo, cuya novedad movió tal polémica que se pudo publicar un libro, en el que participaron Ferrer del Río, Hartzenbusch, Cayetano Rosell, Pérez Calvo, Catalina, Ventura de la Vega, Trueba, Ribot y Fontseré, Ossorio y Bernard, Alarcón, Narciso Serra, Selgas, Estébanez Calderón, los hermanos Asquerino y otros, bajo el título *El sombrero.*

Su pasado, su presente y su porvenir, en el que se elogia el sombrero hongo en detrimento del sombrero de copa, que se veía como imposición francesa, y se critica que los absolutistas hayan hecho de "la reforma del sombrero cuestión política" (1859, p.35). La protesta fue popular y estuvo dirigida al parecer por escritores, que, el 11 de mayo de 1859, "se conjuraron para salir en Madrid cubiertos con hongos, lo cual causó gran expectación" (Menéndez-Pidal, 1988,p.468).

La representación del artista en los años del siglo XIX parece moverse entre dos polos, que tanto tiene que ver con el abandono de la juventud, como con posturas ideológicas. Por un lado, el de aquellos que, como los reunidos alrededor del sombrero hongo, son partidarios de una igualación entre los hombres; y por otro, el de quienes, aceptando la idea del artista como un ser excepcional y diferente que tiene una misión que cumplir, llevan esa diferencia a su propio cuerpo y aspecto, rechazando de plano los almacenes de ropa hecha en serie, que significarían esa sociedad masa sin opinión ni gusto, a la que impactan con su aspecto.

Los románticos, pues, asentaron un nuevo tipo de artista que venía dando señales de aparición desde finales del siglo XVIII, que con pocas variaciones va a perdurar hasta nuestros días, y que se valió del aspecto exterior y de ciertas actitudes para dar una respuesta a la sociedad, para señalarse frente a ella pero también como miembro de un selecto grupo de elegidos. Esa respuesta podía ser un simple gesto de rebeldía o podía constituirse, mediante la construcción consciente de una figura, en una propuesta. Hay quien ha visto en el *dandy* a aquel que hace realidad sobre sí mismo el ideal que desearía ver en todo el mundo, al aplicar el magisterio de su inteligencia al modo de presentarse ante los otros (Umbral, 1976, p.80). La elegancia, la construcción de un aspecto propio, entonces, sería un lenguaje, una forma de crítica, y sólo tendría sentido cuando dice o sirve para algo, y en el caso de estos románticos es una disensión. Esto supondría la existencia de algún tipo de compromiso en dicha figura, y hay suficientes testimonios que así lo avalan, desde los de Byron, Baudelaire y Wilde, a los más cercanos y no menos estimables de Larra o Cernuda, por ejemplo, que, comprometidos con su tiempo e interviniendo en él, necesitaron diferenciarse y crear un espacio absolutamente privado y propio que defendieron mediante la construcción de su figura (Álvarez Barrientos, 1999).

De este modo, si tenían una presencia social, si se ofrecían a la visión de los demás; ocultaban quiénes eran gracias a esa indumentaria.

Estaríamos, así, ante un paso adelante en el proceso por el cual los artistas, para serlo y desempeñar su arte, necesitaron estar dentro y fuera de la sociedad. Los "observadores" dieciochescos, los "duendes" y "censores", iniciaron el proceso, centrándose en aspectos reducidos, concretos o parciales del entorno, inaugurando la idea de que lo fragmentario podía dar cuenta del sentido de la vida moderna; el siglo XIX convirtió esa condición en la esencia misma del arte. Diferenciarse por el vestido o el aspecto fue un modo más de hacerlo, de separarse de los otros, pero a la vez era el medio de cohesionar a un grupo, a una tendencia de artistas, que tomaba conciencia de su entidad, de su diferencia, entre otras cosas, por el hecho de que los que visten de la misma manera tienen un comportamiento similar. Después vendría la sociedad burguesa o la edad a neutralizar esa diferencia y el joven artista, asimilado, sobreviviría como político, periodista, profesor o gracias a las rentas de su mujer; esto, cuando no caía en la bohemia, arrastrado por su predilección por aquello que no puede vulgarizar el contacto con la multitud. Así lo sintetizaba Mesonero Romanos:

> El artista entre tanto [...] se sube a una buhardilla con pretexto de buscar luces; allí se encierra mano a mano con su independencia, y se declara hombre superior y genio elevado; descuida los atavíos de su persona por hacer frente a las preocupaciones vulgares; y ostentando su excentricidad y porte exótico e inverosímil, se deja crecer indiscretamente barbas y melenas, únicos bienes raíces de que puede disponer [...]; responde a la adversidad con el sarcasmo, a la fortuna con el más altivo desdén (1993, p.498).

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
CSIC (Madrid)

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Barriientos, Joaquín. 1999. "Violetas para Larra (Un paseo con Cadalso, Azorín yv Cernuda, junto a otros compañeros de viaje)", *Critica Hispánica,* 21, pp.5-13.

-2001. "La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* 56, pp. 147-162.

Baudelaire, Charles. 1976. *Salon de 1845,* en *Oeuvres complètes,* ed. Claude Pichois, Paris, 'Gallimard.

- 1995. *Elpintor de la vida moderna,* Murcia, Colegio de Aparejadores.

Benjamín, Walter. 1999. *Poesía y capitalismo,* Madrid, Taurus.

Escobar, Jossé. 1983. "El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo : romántico español", en *Revisión de Larra (¿Protesta o revolución?),* Paris, Les Belles Lettres, pp. 161-165.

Ferrer del Río, Antonio y otros. 1859. *El sombrero. Su pasado, su presente y su porvenir,* Madrid, Imprenta de La América.

Figueroa, Agustín de. 1966. *Modos y modas de cien años,* Madrid, Aguilar.

Givone, Sergio. 1997. "El intelectual", en *El hombre romántico,* ed. FranÇois Furet, Madrid, Alianza, pp.241-271.

Lapesa, Rafael. 1989. "Palabras y cosas. El vocabulario de la vida social y la indumentaria durante el Romanticismo", en *Estudios. Homenaje al profesor Alfonso Sancho Saez,* I, Universidad de Granada, pp.397-412.

Larra, Mariamo José de. 1997. *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos iy de costumbres,* ed. Alejandro Pérez Vidal, est. prel. Leonardo Romero, Barcelona, Crítica.

Menéndez-Pidal, Gonzalo. 1988. *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos,* I, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.

Mesonero Romanos, Ramón de. 1844. *Manual histórico-topográfico, administrativo y artísticzo de Madrid,* Madrid, Imp.de Antonio Yenes.

- 1881 [1862]]. *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica,* Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana.

- 1993. *Escemas y tipos matritenses,* ed. Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra.

- 1994. *Memorias de un setentón,* eds. José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia/ Comunidad de Madrid.

Reyero, Carlos. 1999. *Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al Decadentismo,* Madrid, Cátedra.

Saurín de la Iglesia, Mª Rosa. 1994. *El joven romántico. Un modelo de comportamiento,* Urbino, Editrice Montefeltro.

Umbral, Francisco. 1966. *Larra. Anatomía de un dandy,* Madrid, Biblioteca Nueva.

[1] Del mismo modo que se polemizó sobre los sombreros de los hombres, la introducción del sombrero en lugar de la mantilla tradicional supuso enfrentamientos y debates. Como en otros casos, el uso del sombrero también igualaba a las mujeres de distintas clases; así lo señala Mesonero Romanos en 1835. Sobre este punto, puede verse Escobar (1983). En estas páginas, por razones de espacio y contenido, sólo atenderé a la representación masculina. Así mismo, son muchas las fuentes y muchos los testimonios que se pueden emplear para hablar de este asunto pero, dado lo reducido del espacio, debo limitarme a sólo algunos ejemplos.

[2] El sobrino rechaza algunas prendas y toma otras como "un pañuelo negro descuidadamente anudado [...], y un sombrero de misteriosa forma, fuertemente introducido hasta la ceja izquierda. Por debajo de él descolgábanse de entrambos lados de la cabeza dos guedejas de pelo negro [...]; las patillas, la barba y el bigote, formando una continuación" (1993, p.299). Sobre el motivo del "joven romántico", Saurín de la Iglesia (1994).

[3] 1840, II, p.119. Véase Saurín de la Iglesia (1994, pp.16-17).

[4] Sobre esta figura, véase Benjamín (1999).

[5] Sobre las denominaciones lechuguino, elegante y otras, Lapesa (1989), que aporta numerosos testimonios.

[6] "En estos últimos años han tomado también grande vuelo los almacenes de ropas hechas, en términos que el forastero más exigente puede, si gusta, hallarse completamente ataviado y en pocas horas, acudiendo a las roperías de las calles Mayor y Atocha" (1844, pp.449-450). Esta igualación o nivelación, a la que se refieren muchos escritores de la época, se conocía también como "confusión", que se aplicaba a todos los campos de la sociedad. Véase Lapesa (1989).