

UNA CRÓNICA SOCIAL EN LA GRANADA DE 1841: MODA, SALÓN Y RENOVACIÓN ESTÉTICA

Laura Vargas Peña
David Martín López
Universidad de Granada

Introducción

Este trabajo pretende analizar la repercusión del salón en la Granada del siglo XIX. A través del artículo “Revista de Modas y Salones”, publicado el 30 de mayo de 1841 en la revista granadina *La Alhambra*, podemos apreciar las transformaciones sociales experimentadas por la incipiente burguesía granadina del momento, que mediante la Moda y el Salón exteriorizan su nuevo estatus económico y cultural.

Dicha crónica, firmada por L. M. -probablemente el colaborador de la revista Luis de Montes-, constituye un testimonio documental inusual en la Granada contemporánea que pone de manifiesto la importancia social del salón, constatando así cuatro ejemplos existentes en la ciudad en esas fechas.

Uno de los aspectos importantes que destaca el artículo es la renovación estética de los salones del Palacio de Abrantes, interesantes reformas llevadas a cabo por el IX Duque de Abrantes, dentro de las pautas propias del romanticismo en un edificio singular del patrimonio histórico granadino, cuestión que sin embargo, ha pasado inadvertida en la historiografía.

Granada, mediados del siglo XIX, la emergencia de un constructo romántico.

Contexto histórico y cultural

Contextualizar Granada en 1841 requeriría una extensión y profundidad a la que, por motivos de lugar y foro, no podemos sino tan sólo esbozar. Numerosos historiadores -entre los que destacan el Dr. Gay Armenteros, Dr. Martín Rodríguez, Dr. Henares Cuéllar y la Dra. Viñes Millet- se han acercado a esta temática desde múltiples vertientes; la historia social, económica, política y cultural.

La estancia de los franceses en la ciudad, a principios del siglo XIX, había arruinado muchos sectores económicos. A mediados del siglo, las primeras aptitudes industriales de la provincia se recuperaban paulatinamente, contando con siete

fundiciones de plomo y tres de hierro. En buena medida, este cambio económico que se produce desde la segunda mitad del siglo, estuvo propiciado por las nuevas explotaciones agrícolas, el auge de la caña de azúcar o la industrialización de La Vega y la costa granadina, provocando un despertar absoluto del letargo económico. En cuanto a los negocios azucareros se refiere, hay que esperar aproximadamente a 1868, fecha en la que la burguesía comercial se interesaría por dicha industria: es el caso de los industriales y banqueros como Juan Ramón la Chica, José María Rodríguez y José González Auriolos (Gay Armenteros y Viñes Millet, 1982: 27-28).

Pero antes que todo esto sucediera, en buena parte de la segunda mitad del siglo XIX y en el momento de esta crónica social (1841), Granada era, sin lugar a dudas, una ciudad romántica al Sur de Europa, una entelequia pintoresca que se regocijaba en sí misma, una ciudad recóndita pero extraordinariamente conocida, visitada y recomendada por viajeros, artistas, escritores (Dumas, 1996) y burgueses que llegaban en peregrinación a la Alhambra como si de un viaje iniciático se tratara, buscando en la ciudad y su provincia las reminiscencias de un pasado musulmán (Krahuel Heredia, 1995: 81-84).

Esta ciudad, decadente y majestuosa iba a experimentar a mediados del siglo XIX, y sobre todo en el último tercio de la centuria, la epidemia diabólica del ensanche, como denominó Ángel Ganivet (Caparrós Masegosa, 2001: 28). Entre otras tantas patologías, propias de una urbe más de España, Granada se adentraba en el lógico desarrollo urbano de toda capital de provincia. La arquitectura, como manifestación social urbana, contribuyó a la modernidad con las nuevas tendencias estilísticas finiseculares, creando una nueva imagen de la capital granadina, alejada ya de Washington Irving y Owen Jones.

Con las directrices francesas del general Sebastiani, tras su entrada el 28 de febrero de 1810 (Gay Armenteros, 2001: 31), la ciudad comenzaba a experimentar el ocio en el espacio público: los Paseos, la Alameda, la regularización del Genil; todo ello contribuye al disfrute de una sociedad que ahora demanda plazas, paseos y teatros como necesidad. En este sentido, todo el siglo estará marcado por pequeñas actuaciones que transforman la trama urbana granadina, sirviendo de ejemplo los espacios públicos que tras la exclaustación se crean en el convento de la Trinidad, como plaza del mismo nombre en 1895 (Anguita Cantero, 1997: 127).

Los Salones en Granada. Decodificación de una crónica

En 1841, la crónica de L. M. en la revista *La Alhambra* pone de manifiesto el interés social que despertaban los salones granadinos entre la población. El autor del artículo recoge la noticia de la existencia de tres salones pertenecientes a las clases más acomodadas de la ciudad y el recién inaugurado salón del Duque de Abrantes.

El texto se muestra codificado, preservando una especie de anonimato que entra dentro de lo políticamente correcto en esta época; máxime, si tenemos en cuenta que tres de ellos pertenecen a señoras, pero que sin embargo, por las pistas e iniciales de cada uno de los personajes, el lector contemporáneo reconocería así perfectamente quiénes eran los aludidos. En nuestro cometido, ha estado el poder averiguar la identidad del propietario de uno de estos salones, que aparece en la crónica como el “Duque de A...”. Nuestras investigaciones, nos llevan a poder asegurar que se trata del IX Duque de Abrantes, Ángel María José de Carvajal y Téllez-Girón, personaje al que dedicaremos un subapartado posterior, puesto que la inauguración de su salón se convierte en uno de los eventos sociales de la época, y sus reformas están llenas de interés, desde un punto de vista estético.

El salón en Granada, como en el resto de la España periférica, se convierte en un club selecto pero arbitrario y espontáneo de imitadores del cosmopolitismo madrileño. Aunque no todos los pertenecientes a la incipiente burguesía granadina, podrían contar con un salón en sus residencias, todos ellos se hallarían dispuestos a los mayores sacrificios a fin de tener un “gran” salón. La distribución espacial de estas elegantes mansiones pasaba por tener diferentes habitaciones destinadas a varios usos, desde las más privadas, como los dormitorios, a las más mundanas, en el caso de los salones. Podían tener uno o varios, destinándose uno de ellos para las recepciones, las cenas o los bailes. No puede concebirse una vivienda habitada por un miembro de las clases acomodadas que carezca de este espacio teatral que emparenta a la nueva sociedad con la antigua. Con lo que se pone de manifiesto, la rotunda necesidad y el afán por imitar los ritos y hábitos aristocráticos, donde desde el siglo XVIII, el salón era el lugar de encuentro para la tertulia, los negocios y el disfrute -ágapes, bailes-. El salón se convierte en un espacio de sociabilidad y representación, a lo que contribuye en gran medida, no sólo la gente que lo concurre sino su elegante decoración.

Por consiguiente, supone el principal escenario de la interpretación social, conforme a unos usos y costumbres de marcado carácter simbólico, en el que se produce la fusión de sus sectores dominantes. En la psicología del momento, el salón se

convierte en una pieza importante en el complejo entramado de relaciones, del que está surgiendo un nuevo modelo de sociedad. Sirve de escaparate, en el que desplegar todo el lujo y el boato propios de la posición de su propietario. Pero también en éste, cobra forma una determinada cultura y, sobre todo, se tejen alianzas fundamentales a todos los efectos (fig.1).

Esta vida pública, es objeto de una escenificación conforme a reglas más o menos precisas. Las mujeres, al negárseles la participación activa en el mundo público o de mercado, dominaban en privado, por medio del sistema de la etiqueta, las normas de sociedad. Eran las líderes de ésta, sus “cancerberas”; eran justamente ellas las que decidían quién era aceptado y quién rechazado socialmente (Davidoff, 1973: 65). Estos espacios suponían el lugar de encuentro de las nuevas familias que residían en la ciudad, de los embajadores y militares, de los ingenieros y profesores venidos del extranjero, y de artistas y literatos que visitaban la Alhambra. El cronista comenta como en el salón de la Señora de S... *“Todo extranjero de distinción es acogido con la mayor amabilidad, y tiene el placer de admirar allí una juventud brillante y hermosa que pasa bailando la mayor parte de la noche”* (L. M., 1841: 262).

De hecho, son las señoras granadinas de cierto nivel económico y social las que abren sus salones y atienden a las visitas semanalmente o cada quince días -sirva de ejemplo esta crónica, donde su autor menciona en tres de los cuatro salones como anfitriona a la señora y no a la familia o a su esposo-. El salón permitía la reunión, el intercambio de noticias, la realización de comentarios en relación con los acontecimientos ordinarios; era, por tanto, uno de los medios con los que contaban las mujeres para asomarse a la vida pública. Es decir, el salón mantenía vivas las relaciones sociales dentro de un determinado círculo, en este caso el granadino, sin dejar de lado el peso de la etiqueta.

“Cuatro salones reúnen en un día diferente de la semana lo mas brillante de la población. El de la señora de E... cuya amabilidad y finura son proverbiales, acoge los domingos una numerosa concurrencia que baila, canta ó juega, disfrutándose en él de una amable franqueza que no carece de encantos. De consiguiente no hay allí un refinamiento de lujo, aunque en cambio preside la mas elegante sencillez. No es menos brillante la sociedad que se reúne los martes en los salones de la señora de S... Aun cuando no tan numerosa como la anterior es mas aristocrática, si nos es

permitida esta expresión. Es muy de elogiar la elegante finura de la señora de S... cuya conversación variada demuestra una instrucción poco común, y que hace los honores de su sociedad de una manera admirable. La amabilísima señora de B... recibe en sus suntuosos salones los sábados. En estas soireés rivaliza la belleza y elegancia de las jóvenes que la hermocean con la belleza y elegancia del local” (L. M., 1841: 262).

En algunas ocasiones la noticia de la apertura de un salón se conocía a través de la prensa de la época. Precisamente uno de los objetivos del cronista será el informar de la existencia de un nuevo salón en Granada, el del Duque de Abrantes, que queda inaugurado con un baile de etiqueta celebrado el 20 de mayo de 1841. “*A las cuatro de la mañana concluyó el baile, y quedaron inaugurados los salones en donde de cada dos sábados uno se recibe sociedad, bien que con la sencillez que exige una reunión periódica” (L. M., 1841: 264).*

Neogótico y Salón en Granada, aproximación a su estética

L. M. escribe en esta crónica, y acerca del salón de la segunda señora –Señora de B...- un extraordinario testimonio donde se percibe la adopción del gótico en sus “*elegantísimos salones*”. El *Gothic revival* se muestra así como una herramienta eficaz para la monotonía de los blancos y clásicos salones españoles. En la decoración de interiores granadinos podemos ver terciopelos y damascos en paredes, arquitecturas ojivales de madera y mobiliario neogótico, en fechas extraordinariamente tempranas - ya que Augustus W. Pugin está empezando en estas fechas a publicar sus diseños y redactar sus pensamientos estéticos (1835-1849). Tanto la sala de baile como el “*gabinete para conversación*” de la Señora de B... están realizados bajo estas premisas, decorados con “*gusto y lujo*”.

Transcribimos estos comentarios de su autor debido a su interés:

“Un espacioso salón gótico para el baile, otro gabinete también gótico para conversación decorados con el mayor gusto y lujo, otro salón de descanso, otro para juego, y otros dos igualmente de conversación, todos paralelos y perfectamente iluminados presentan un golpe de vista preciosísimo” (L. M., 1841: 263).

Y es que la idea del gótico asociado a la decoración interior de los salones en 1841 es algo como podemos apreciar totalmente asimilado por la sociedad, que a parte de los de la Señora de B... -texto anteriormente citado- y otros que posiblemente el cronista ignorara, tenemos la información que L. M. aporta, inédita hasta ahora, de aquellos que el IX Duque de Abrantes comienza a reformar en marzo de 1841. Como estilo, a nivel arquitectónico, debemos esperar prácticamente a la llegada de arquitectos como Juan Monserrat y Vergés, en las décadas finales del siglo XIX, para encontramos con planteamientos neorrománicos y neogóticos en la ciudad.

El interés por el neogótico en España en esta época se reduce a escasos planteamientos que a nivel utópico, como capricho o ruina, podían dialogar con un paisaje romántico en una finca suburbana o a interiores como los estudiados en el caso granadino, muchos de ellos producto de decoraciones efímeras y superpuestas a los paramentos -pinturas, telas y maderas- para configurar un decorado exótico desde una perspectiva histórica, pues es un gótico inglés, rico en policromía al que España normalmente fue ajena. Los libros de mobiliario de Thomas Chippendale (1754), de historia arquitectónica de William H. Pyne (1819) o los ensayos de Pugin -paradigmáticos como *Gothic Furniture in the Style of the 15th Century*, 1835, o *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, 1841- y la revista *Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and Politics* de Rudolph Ackerman (1811-1828), proporcionaban un extenso e importante material a los decoradores, ebanistas y arquitectos de la época (fig.2).

Nuestro país, como apunta Javier Hernando Carrasco no había otorgado al neogótico el carácter de estilo nacional, cuestión que sí habían hecho tanto Inglaterra como Alemania o Francia, cada uno con una perspectiva diferente, pero todos ellos interesados en una reivindicación nacional del estilo (1989: 199).

Aunque este debate no estuviera tan latente en España durante las primeras décadas del siglo XIX, el uso del gótico en un sentido contemporáneo comienza con la Ilustración española, donde la recuperación estética de algunos valores medievales entronca directamente con ciertos pensamientos religiosos del momento, contando con terminaciones góticas en catedrales e iglesias. En estas fechas se empieza a valorar la ingravidez de estos edificios góticos, que se muestran armoniosamente, cualidad de la que el Clasicismo de la Antigüedad había carecido (Glendinning, 1994: 102). Sin embargo, no son muchos los ejemplos conocidos de obras integrales en estilo gótico en la arquitectura española de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Las

formulaciones góticas se dejaban para algunos jardines, donde las casas góticas, puentes con arcos ojivales, o ruinas creadas *ex profeso* empezaban a configurar y preconizar el romanticismo.

Nigel Glendinning señala el *gabinete gótico* del Palacio de la Moncloa en Madrid, construido entre 1781 y 1784, como consecuencia de la renovación de la antigua Huerta de Eliche, por parte de la duquesa de Arcos -bajo el asesoramiento de su hermano Pedro de Silva-, y continuada después por Cayetana de Alba (Ezquerria del Bayo, 1929; Glendinning, 1992: 47).

En la Corte ya se crea un deseo por lo neogótico como sucedía de manera más clara en Inglaterra desde 1780, pero con cierta visión de exotismo ajena al sentido anglosajón. Se plantea así una sala neogótica en la Casita del Pardo, junto con otras igualmente exóticas, orientalizantes de estilo turco, neogipcio y chino en el mismo edificio y para la Casita de El Escorial (Sancho, 1989: 17-31; 1989a: 31-36). No obstante, este proyecto gótico de Dugourc no sería aprobado, por lo que habrá que esperar hasta 1830, cuando resurgirá el concepto neogótico como estilo en algunas de las construcciones edificadas para celebrar el nacimiento de la futura Isabel II (Glendinning, 1994: 109). Son precisamente las actuaciones del periodo isabelino, momento en el que los arquitectos que teorizarán sobre el neogótico, en un sentido estricto, cuando se encontrarán algunos ejemplos relevantes.

La época isabelina fue ante todo un momento de experimentación, esencialmente ecléctica, en defensa de los diferentes estilos. Pero la variedad lingüística quedó ampliada en la siguiente generación de arquitectos, cuando se impuso el resurgir de los modelos medievales y, con ello, la introducción del neogótico en las nuevas basílicas, un *revival* que acabó convirtiéndose en un ejemplo significativo del arte burgués y nacional. Personajes como el Marqués de Cubas (1828-1899), Elías Rogent i Amat (1821-1897), Juan Martorell Montells (1833-1906), Fernando Aparici (1832-1917) o Fernando Arbós (1840-1920) reflejarán en sus obras las formulaciones historicistas y eclécticas de los lenguajes arquitectónicos de este periodo, donde la disparidad y mezcla de estilos, con evocaciones románicas, mudéjares o árabes, se hace patente desde los últimos años de Isabel II hasta buena parte de las primeras décadas del siglo XX.

La renovación estética del Palacio de Abrantes: Salones y ostentación simbólica

El último salón que el cronista pasa a analizar y al que dedica un estudio más pormenorizado, es el del Palacio de Abrantes, situado en la Placeta de Tovar en pleno casco histórico de Granada.

Si atendemos a la biografía del IX Duque de Abrantes, Ángel María José de Carvajal y Téllez-Girón (Madrid, 1815-1890), se podría dar respuesta al hecho de acometer, en los primeros meses de 1841, esta reforma en los salones del palacio (fig. 3). Por un lado, a partir de la muerte de su padre, acaecida el 20 de abril de 1839 en Madrid, pasa a ostentar el título familiar como IX Duque de Abrantes. Por lo tanto, es lógico pensar que quisiera adecuar a su gusto una de sus numerosas -y recientemente heredadas- propiedades, ideando para ello una serie de intervenciones, más de carácter decorativo que constructivo, que suponían una renovación estética y un atisbo de modernidad, en la línea más contemporánea, pues las ideas del gótico inglés afloraban tanto en la Corte como en Granada.

Por otro lado, el Duque había contraído matrimonio con la que sería su primera esposa África Fernández de Córdoba y Ponce de León (Ceuta, 1812 - Madrid, 1866), el 10 de febrero de 1840 en Madrid (Fernández Bethéncourt, 1910: 83). Este baile de etiqueta celebrado con motivo de la inauguración de los salones, se convertiría en la ocasión perfecta para la presentación del joven matrimonio ante lo más noble y lo más elegante de la sociedad granadina al tiempo que harían los honores de unos salones remozados para la ocasión. Esta renovación estética tiene por tanto un trasfondo casi político y es una interesante muestra de cómo interactúan las artes suntuarias con la sociedad.

En 1842 los Duques de Abrantes compran palacio en Madrid (Calle Mayor, 86) fijando su residencia principal en la Villa y Corte. No obstante, la vinculación del Duque con Granada se mantendrá, no sólo porque en esta ciudad posee uno de sus palacios más emblemáticos y de mayor raigambre desde que el ducado de Abrantes fuera fundado por Alfonso de Alencastre y Lancaster en 1642 (Moreno Olmedo, 1989: 35-38), sino también al ocupar importantes cargos políticos como el de diputado conservador en Cortes Constituyentes en 1854.

La remodelación de los salones se lleva a cabo en el corto periodo de dos meses y en la que el Duque, debido a su amplia formación, participará activamente junto con el profesor de pintura establecido en Granada, José Llop (Madrid,1801-1883) responsable

de las obras: “*No hay duda de que todos los salones hacían muy buen efecto, y que su disposición y decoración hacen mucho honor al señor Duque, y al benemérito profesor de pintura D. José Llop que han inventado y dirigido su ejecución*” (L. M., 1841: 263).

Futuro catedrático de la Escuela Superior de Pintura de Madrid, José Llop además de conocer las prácticas lógicas del dibujo y las artes, está familiarizado con la escenografía apareciendo como decorador de numerosas obras teatrales entre ellas, la representada en 1840 en el Teatro granadino teniendo como directores de escena a José Tamayo y José Valero según informa el periódico madrileño *La Esperanza* (L. M., 1840: 124). Junto a Luis Fernández Guerra, aparece trabajando para el teatro del futuro Secretario de Honor de Isabel II, el granadino Aureliano Fernández Guerra y Orbe (Miranda Valdés, 2005: 65-66) al que le une una estrecha amistad. Además de su trabajo como interiorista y experto en decorados teatrales, José Llop es socio de la revista *La Alhambra* -donde se publica esta crónica-. Relacionado con destacadas personalidades del ámbito de la cultura y las artes de la ciudad, como Francisco Montells y Nadal -rector de la Universidad-, el escultor Manuel González o el arquitecto Juan Pugaire, es miembro del Liceo Artístico y Literario en la sección de Artes. En 1844 se encuentra en Madrid, junto a su esposa Petra Pla Ponzotti, donde tiene la oportunidad de realizar la decoración pictórica de las tres salas reales de descanso del Teatro Real convirtiéndose en un pintor especialmente apreciado en la capital (Ossorio y Bernard, 1975: 375).

Sus conocimientos sobre interiorismo y decoración serían probablemente los más notables que hubiera en la Granada del momento; cuestión que le llevará a acometer la reforma de los salones, como si de una gran escenografía se tratara, destinada a albergar la representación de la sociabilidad de las clases acomodadas granadinas. La idea del salón como teatro que levanta el telón cada semana queda reflejada, más que nunca en esta ocasión.

Recrea con notable acierto, según el cronista, un ambiente gótico. “*A unos salones blancos, sin capacidad ni adornos, han sucedido otros góticos con todas las exigencias de este género de arquitectura en el SXIV*” (L. M., 1841: 263). Queda patente el gusto que el Duque muestra por las armas y las espadas debido no sólo a su elevada posición social sino también al hecho de ostentar importantes cargos militares. “*Véase la antesala transformada en una especie de cuerpo de guardia, en el que aparecen pintadas en armeros multitud de espadas, estoques, puñales, mazas de armas etc. copiadas de las que existen en la armería real de Madrid*” (L. M., 1841: 263).

La elección del neogótico tiene en este palacio una doble significación estética: por un lado, se trataría de la adopción de un estilo en boga, contemporáneo a otras casas nobles europeas, pero que, al mismo tiempo, pretende ser una evocación directa al linaje ducal -a la que el cronista hace alusión-, a su estirpe de cristianos y viejos castellanos, asentados en una ciudad con pasado musulmán.

De hecho, el decorador José Llop, para potenciar esta idea, recurre al repertorio de armas y escudos nobiliarios conservados en La Real Armería del Palacio de Oriente, gracias a la costosa obra de los autores Sensi -dibujante y grabador italiano- y Juvinal, impresa en París en 1837, cuyo ejemplar se hallaba en posesión del Duque. *“A la derecha hay un gabinete muy bien pintado, en el que estaban varias mesas de juego, y en su centro una ovalada en la que había esparcidos varios libros escogidos, un riquísimo álbum preciosamente pintado dedicado á S.E. por un jóven madrileño llamado Riego, y la magnífica obra «La armería Real» cuyas armas han sido dibujadas por el Sr. Sensi, y su erudito texto ha sido redactado por Mr. Aquiles Juvinal”* (L. M., 1841: 263) .

El Duque también incorpora la idea napoleónica de Percier y Fontaine de la tienda de campaña de principios del siglo XIX inserta en una habitación. Podría tratarse de una especie de smoking-room orientalizante, confeccionado con telas lujosas -sedas y terciopelos- y una estructura de madera, intentando recrear una tienda de campaña militar a la manera otomana u otra estética similar -en boga en la Europa del momento-. Es un juego proyectual donde los aspectos decorativos del mobiliario, cojines, mesillas, etc. forman unos espacios teatrales e ilusionistas en los interiores palaciegos, en contraste con la sobriedad clásica de los blancos paramentos del siglo anterior. En ocasiones, son de tendencia militar medieval, cuestión que no debe desdeñarse si tenemos en consideración la propia esencia del recinto transformado y el carácter castrense de su comitente. *“Un gabinetito á la derecha de la puerta de entrada, figuraba una tienda de campaña”* (L. M., 1841: 263).

La impronta del neogótico nórdico será apreciable en otra de las salas que el autor comenta, con imitaciones a pizarra y cabezas de venado, algo inusual en los interiores del gótico estrictamente español. *“En las paredes imitando a pizarra, se destacan cabezas de jabalís y de venados, y del techo pende una preciosa lámpara de bronce que ilumina perfectamente esta pieza de paso”* (L. M., 1841: 264). La cuestión de las lámparas de bronce, de esta sala y las tres arañas del salón principal, están en

consonancia con la moda que reaparece en los diseños británicos y holandeses de mediados del siglo XVIII.

Todas las salas abiertas al público gozaban de una exquisita decoración en la que no faltan las porcelanas orientales, las flores y los candelabros, con escudo familiar. *“Había riquísimos jarrones de china con flores, entre las que brillaban multitud de velas de esperma iguales á las de toda la iluminación”* (L. M., 1841: 264).

No obstante, pese a los salones anteriormente descritos, es el salón principal el que, despliega todas las herramientas iconográficas para exaltar y potenciar el gran linaje del Duque. L. M. sugiere así: *“El gran salón es de mucho efecto. Vense varios nichos en los que aparecen pintadas las estatuas de varias castellanas y adalides de la época: un enmaderamiento de roble igualmente pintado rodea las paredes que imitan la piedra franca”* (L. M., 1841: 264). En este salón, reforzado por las imitaciones de roble y piedra franca, aparecen pintadas en hornacinas fingidas, a modo de trampantojo, castellanas y adalides que nos hablan de soluciones totalmente extraídas del ámbito anglosajón, donde la pintura mural con escenas caballerescas es bastante usual en el *Gothic revival*. En este caso, debido a su pasado como Grandes de España, los murales tendrán motivos propios de Castilla apareciendo donceles con escudos de armas flanqueando las puertas, pudiendo pertenecer a la pintura de historia española, contemporánea a 1841 y que el profesor Llop conocería perfectamente.

Así, en el plano ideológico, esta casa-palacio recobra, a nivel interno, las soluciones del renacimiento granadino, pero de una forma totalmente escenográfica. Los escudos de las viejas familias castellanas, como la ducal de Abrantes, presentan toda su historia en techos, paramentos, puertas, candelabros, e incluso en la chimenea. *“El techo ostenta entre sus ensambladuras ocho escudos de las armas de S. E. cuyos innumerables cuarteles se presentan variados, ya en los pedestales de los candelabros, ya en las dalmáticas de los donceles pintados á los dos lados de la puerta de la derecha”* (L. M., 1841: 264). Cornisamentos dorados sobre las puertas de los balcones del salón principal, en donde el damasco y los tapices rojos acentúan sin lugar a dudas, este ambiente propio del gótico inglés, conocido por los grabados de los paradigmas británicos de Fonthill Abbey o Strawberry Hill. En estas estampas y grabados editados desde mediados del siglo XIX, se aprecia como los cortinajes poseen el mismo colorido de las paredes y la tapicería del mobiliario, al igual que sucedería en el palacio de Abrantes. *“Unas banquetas sencillas cubiertas de damasco encarnado rodean el salón, y de los cornisamentos dorados de los balcones cuelgan anchos tapices igualmente*

encarnados, debajo de los cuales se veían ligeras cortinas de muselina; del techo pendían tres magníficas arañas de bronce, y sobre los pedestales inmediatos a la chimenea, se veían igualmente preciosos candelabros”. (L. M., 1841: 264).

Otro saloncito, anexo al salón principal, permite al cronista señalar las diferencias estéticas que Llop incorpora en cada uno de los ambientes. En este caso, se acerca más a un gótico tardío, transición al renacimiento, donde la severidad y austeridad han sido abandonadas por numerosos adornos y el uso de una pintura diferenciada, pues “[...] *estaba pintado al gusto gótico del renacimiento: no se veía en él la severidad y aun rudeza del género del primero; y se conocía la diferencia de época, tanto en la pintura como en los adornos*” (L. M., 1841: 264).

El vestido de baile en los Salones del Palacio de Abrantes

Los años cuarenta, coincidiendo con el inicio de la mayoría de edad de Isabel II (1833-1868), son momentos de transición a un nuevo periodo en la historia de la indumentaria, que aproximadamente va a coincidir con el reinado personal de ésta. Un periodo en el que la corte española se revivificará tras la Regencia de Maria Cristina, adquiriendo un aire más europeo. La ascensión de la burguesía que propicia el desarrollo económico y cultural, junto con la estabilidad de los gobiernos de Narváez y Bravo Murillo, favorecen una renovada vida social: conciertos, bailes, teatros, donde se exigía indumentaria muy cuidada y que va a adquirir mayor complicación (Sousa Congosto, 2007: 195).

Resulta bastante lógico pensar que las familias que organizaban este tipo de veladas eran suficientemente representativas, como el Duque de Abrantes. Su situación económica así lo manifestaba y su preeminencia social, en la Granada de la época, también lo confirmaba. Los motivos que daban lugar a la convocatoria de un baile eran muy variados. El cronista nos habla de este baile de etiqueta celebrado el 20 de mayo de 1841, coincidiendo con la inauguración de los recién remodelados salones del Palacio de Abrantes.

Esta convocatoria tuvo una gran repercusión social, sobre todo para las damas y señoritas granadinas. Así lo manifiesta el cronista:

“Hemos procurado describir estos salones haciendo abstracción de la concurrencia; pero si hubiéramos de hacerlo inundados de luz, de belleza y de elegancia no acertaríamos á expresarlo exactamente. Inútil es decir que

concurrió al baile de inauguración en la noche del 20, lo mas noble y lo mas elegante de Granada. Inútil es asimismo decir que todas nuestras hermosas rivalizaron en gracia y elegancia. Inútil es por consiguiente añadir que en aquel baile se presentó la moda bajo su múltiple forma, y que de aquellos brillantes, y perlas, y flores, y gasas, y vaporosos vestidos de encaje, y ligeros marabús, y flotantes cintas y centelleantes ojos negros, y lánguidos ojos azules, y sonrisas seductoras, resultaba un conjunto fantástico que realizaba los cuentos poéticos de las Mil y una noche” (L. M., 1841: 264).

Dada la limitada actividad de la mujer, asistir a este tipo de veladas se presentaba como una oportunidad para lucir sus encantos y, en ese sentido, el traje ocupaba un lugar de excepción. La mujer vivía como un ser decorativo, pero su belleza, su don y su función sólo se consumaban en sociedad (Squicciarino, 2003: 15). Convertida en una amante esposa, tenía que desempeñar este papel para orgullo de su marido. La imagen que ella ofrecía de sí misma, debía ser el reflejo de la respetabilidad del esposo. Al igual que el hogar, los modales y la educación; el traje era un símbolo representativo de la posición social. Por tanto, el cuidado de lo externo es primordial, dentro de una sociedad que lo que primero valora es la apariencia. Además el traje se transforma en uno de los instrumentos favoritos de la mujer y estaba sometido a unas pautas de decoro que había que conocer y dominar (Pasalodos Salgado, 1999: 23-24). Por ello la moda iba a ocupar un lugar tan decisivo en la vida de la mujer. Esta excesiva atención, estuvo determinada por la educación que las jóvenes recibían, más orientada a fomentar aspectos frívolos, como la vanidad, el deseo por el lujo y ornato y el lucimiento de las gracias corporales, que a transmitir verdaderos conocimientos.

Las revistas de moda, que cuentan con un gran desarrollo a partir de mediados de la centuria, se encargaron de velar por los intereses femeninos alertando de la importancia de saber vestir; pero sin caer en exageraciones desafortunadas, estableciendo la barrera existente entre una joven dama y una señora casada, aunque fuera joven. Una mujer no debía sujetarse a todos los caprichos ni tiránicas exigencias marcadas por la moda; al contrario, necesitaba saber elegir atendiendo a su condición, y era un punto importante de educación, prevenir a las jóvenes contra las excentricidades de ésta, haciéndolas conocer lo que podía beneficiar al lucimiento de sus gracias, y lo que las pondría en ridículo manifestando pretensiones inconvenientes. A este respecto,

L. M se pregunta: *“Cómo concebir que una misma cosa pueda hacer resaltar las gracias y el mérito de una persona, objeto primordial de la moda? De ninguna manera. De ahí ha nacido esa libertad, esa anarquía por la que, haciéndose superior á sus decretos, se modifican, se sujetan á la índole de quien la sigue, resultando de aquí al propio tiempo, el que sea moda no seguir la moda en todas sus tiránicas exigencias. Y en efecto se hace muy bien: ¿Habría cosa mas chocante y monótona que el ver en una sociedad á todas las bellas que la hermocean con un traje de un mismo color y de una misma hechura, con iguales adornos y con un mismo peinado?. Habría personas que con el traje designado por la moda estarían encantadoras, así como otras estarían ridículas, y no es creíble que nadie se resigne a ser víctima voluntaria, cuando dejándose llevar de su buen gusto y de una inspiración feliz, puede modificar aquella y arrebatarse al par que las otras”* (L. M., 1841: 264).

El traje de noche que se lucía en los salones y teatros debía ajustarse a unas exigencias porque el marco o escenario así lo prescribía. En las publicaciones de estos años se dedicaba una gran atención al traje de baile y de *soirée*. Éste se convirtió en uno de los protagonistas, ya que de su acertada selección dependería el éxito que se obtuviera. En su elección habría de tenerse en cuenta la edad, la estatura, el color de la piel y el cabello fundamentalmente. Los veinticinco años suponían un antes y un después a la hora de realizar esa elección. Rebasada esa edad, el decoro imponía vestirse “como mujer”(1999: 25). Hasta esa edad podían ser adecuados trajes más flexibles a base de tules y gasas. En los colores también existían normas precisas. El color de la toilette de una joven debía estar en consonancia con su edad e incluso con la propia fisonomía, optando por los colores pálidos y delicados. Los ricos trajes, las piedras o joyas de gran valor eran cosas veladas a las señoritas. El tocado preferido para un traje de estas características era una corona de flores o guirnalda, inspirados en la Antigüedad del mismo modo que sus denominaciones. En materia de cintas, la moda las usaba prodigiosamente, empleándolas no sólo para adornar los sombreros, sino también para guarnecer los vestidos, como cinturones y bandas, que unas veces caían por delante, en largas y estrechas puntas, y otras descendían por detrás en anchos lazos. *“Las jóvenes brillaban igualmente por su belleza que por su elegancia. La señorita de B... llevaba un vestido de color de rosa cogido al lado con cintas, y por abajo con buches y adornos de tul ilusión: en la cabeza llevaba una preciosa guirnalda de flores de color de rosa. La señorita de S... tenía un vestido de raso de color de rosa con adorno de cintas y flores blancas; la cintura estaba rodeada de un cordón blanco*

cuyas puntas caían hasta el borde del vestido, y en la cabeza llevaba una elegante guirnalda blanca. La señorita de P... tenía un vestido de raso blanco salpicado de flores bordadas con torzal verde y encarnado; llevaba bias tomados con flecos del mismo color; y en la cabeza flores encarnadas. Otras muchas jóvenes unían la elegante sencillez al mas exquisito gusto; y todas, todas agradaban tanto por su indisputable belleza cuanto por sus adornos”(L. M., 1841: 264).

Este baile de etiqueta se convertiría en una ocasión sin igual para que las jóvenes granadinas encontraran un futuro marido. En éstos, el traje había de tener un destino social y servir a sus portadoras como arma de seducción. Un grupo mixto compartía un espacio común, lo que propiciaba la relación entre hombre y mujer, y como consecuencia, el amor. Así mismo, la música jugaba un papel importante en el salón decimonónico como vínculo de las parejas. *“Al frente, se alzaba una elegante tribuna ocupada por profesores de música, los que tocaron preciosas tandas de rigodones de Musard, y los deliciosos valeses de Strauss”* (L. M., 1841: 264).

La silueta femenina de estos momentos guarda bastante similitudes con los perfiles que presenta una campana. El cuerpo es ligeramente aplanado y falda ahuecada, progresivamente creciente. El corsé y las enaguas fueron las prendas interiores encargadas de la transformación femenina, e igualmente objeto de comentarios, críticas y burlas. Mientras que cronistas y críticos derramaron ríos de tinta acerca de la sarcástica imagen que presentaban las faldas femeninas, médicos e higienistas se preocupaban por alertar contra el uso del corsé. La enagua, o mejor dicho las enaguas, determinaron el volumen de la falda, que empezó a aumentar a principios de los años cuarenta. Un paso más supuso el tratamiento de las telas empleadas (franelas, lana o seda) con crin de caballo. A este invento se denominó crinolización, facilitando el sostén de la falda sin arrugarse. La imaginación y el progreso permitieron a partir de la década de los cincuenta, el uso del miriñaque o crinolina –ahuecador a modo de jaula- donde un entramado de alambres proporcionan un sostén adecuado, eliminando un peso importante.

Los cuerpos de los trajes de baile eran de talle corto y, generalmente, terminados en pico en el delantero, rememorando los antiguos petos. Para que permanecieran perfectamente ajustados fue necesario el empleo de ballenas, que se colocaban entre las costuras que componían dicho cuerpo. Aunque la moda puso un especial interés en que la impronta del siglo XVIII quedara especialmente impresa en los trajes de baile, en

ningún momento se trataba de hacer una copia exacta, sino recurrir a ciertos elementos que lo insinuaran.

Adornos y colores fueron dos elementos primordiales. El rosa y el blanco aparecían como los colores de mayor aceptación. En los años centrales del siglo, los volantes se convirtieron en las guarniciones más apropiadas para estas toilettes adaptándose perfectamente a los flexibles tejidos empleados. La seda,-el tejido por excelencia-, el tul, la gasa, los encajes y el moaré antique que, gozaba por entonces de un favor inusitado. El momento de mayor apogeo de éstos se desarrolló entre 1850-1854, aunque su reinado se inicia desde 1846-1848. Las faldas lisas e incluso las de dos volantes, propias de la década de los cuarenta, comenzaron a desaparecer en favor de una profusa utilización de volantes, asunto tratado con especial atención en las revistas de la época.

El uso de diferentes encajes fue una de las soluciones más recurrentes en la confección de los volantes para estas toilettes de baile. El encaje que se convirtió en una guarnición de gran elegancia y lujo, encarecía considerablemente la confección de la toilette pero, a su vez, ponía de manifiesto el estatus de la dama. Isabel II demostró un gusto muy especial por el uso de éstos, llegando a poner de moda el empleo de la blonda. De hecho, la categoría de taller proveedor de la Casa Real no aparece hasta el siglo XIX, por iniciativa de la reina. *“Injusto por demás sería empezar esta reseña por otra señora que por la hermosa Duquesa cuya amabilidad y dulzura de carácter igualan á su alto nacimiento, y que hizo los honores del baile como era de esperar de su finura y elegancia. Llevaba un traje de moaré de color de rosa con blondas por abajo recogidas por ambos costados con ramos de flores; cuerpo ceñido y manga corta con blondas [...]. La señora de B... llevaba un vestido de moaré blanco con riquísimo encaje por el pecho, hombros y falda, recogándose esta por los costados con rosas de raso blanco [...]. La señora de C... tenía un vestido de gró labrado azul y blanco con blonda blanca por abajo”* (L. M., 1841: 264). (figs. 4 y 5).

Otra hechura entre las que se podía escoger con respecto a la falda es la denominada de delantal. La parte delantera quedaba diferenciada recibiendo un cúmulo de adornos y guarniciones. *“La Marquesa del S... llevaba un vestido de tela de seda blanca formando delantal en el centro de glasé de plata; el encaje del pecho y hombros era tejido con plata”* (L. M., 1841: 264).

Los escotes y las mangas cortas, o la ausencia de éstas, suponía un rasgo distintivo de los trajes de baile con respecto a los de calle o casa. Pero siempre debían

de regir las normas del decoro y la decencia. Por lo que, el generoso escote, en la mayoría de las ocasiones se presentaba velado o adornado por un fichú, de tul con órdenes de encaje y aplicaciones de cintas, cuyo color estaba en consonancia con el resto del vestido. Dado que éstos iban escotados, se hacía frecuente cubrir el cuerpo con una prenda de abrigo que resguardara de las inclemencias del tiempo cuando se abandonaba el salón. Los echarpes, chales o “salidas de baile” llegaban a ser tan costosas como el propio vestido, si atendemos a los tejidos, a las pieles y a las guarniciones de que estaban confeccionadas.

Como complemento indispensable de estas toilettes de gran tono hay que señalar la trascendencia del peinado, prendidos y tocados. A este respecto, el cronista ofrece una pormenorizada descripción de las fabulosas joyas lucidas por las asistentes al baile y que ponen de manifiesto su pertenencia a una elevada clase social. Las joyas de etiqueta, que además eran sinónimo de vida nocturna, estaban realizadas en brillantes y perlas, generalmente siguiendo modelos tradicionales. La moda en el vestido, más natural, potenciaba el uso de numerosas joyas. La cabeza se convertirá en el punto focal y el peinado influirá en la elaboración de éstas. Al principio, al caer el cabello sobre la cara, se buscó la manera de agraciar los rasgos de la dama con diademas y “ferronières”. Las orejas quedaron ocultas y los pendientes fueron casi inexistentes. Los amplios escotes dejaban grandes espacios que permitían colocar bellos collares, en algunos casos con piedras espectaculares por su gran tamaño, y se seguirá concediendo mucha importancia a los collares de perlas. Todas estas piezas trataban de plasmar lo mejor posible todos los aspectos de la naturaleza de la manera más veraz posible, partiendo de los estudios de botánica, que hicieron furor por aquellos años. (Aranda Huete, 1997: 9-12).

El aderezo siguió triunfando en todo el siglo XIX. La “ferronière” era un complemento recuperado del pasado. Se colocaba adornando un tipo de peinado muy sencillo denominado bandó, consistente en el pelo liso partido por una raya en el centro y recogido hacia atrás en un moño trenzado. El modelo más simple se componía de una fina cadena o cinta de tela colocada sobre la frente, pero lo normal es que estuviera adornada en el centro por una gema engastada.

Las diademas, al principio, enmarcaron el rostro pero luego se colocaron encima de la cabeza. Estaban formadas por tres piezas que podían separarse y utilizarse como broches. De los extremos podían caer cascadas de diamantes y piedras de color en tembladera. *“La hermosa Duquesa [...] tenía un collar de perlas con una joya de*

brillantes que caía sobre el pecho, en la cual llevaba otra que se prolongaba hasta la cintura: al lado izquierdo tenia un precioso ramillete. Llevaba el pelo liso en bandó por delante, y por detrás formaba tres trenzas sobre las que tenia una multitud de ramos y tembleques de brillantes deliciosamente colocados y de una hechura muy linda, rodeándole la frente un hilo de gruesos brillantes. La señora de B...[...] llevaba un aderezo de brillantes de tamaño colosal y de una elegantísima hechura, llamando la atención singularmente la de su magnífica diadema que desprendía torrentes de luz al reflejarse en ella la de las lámparas” (L. M., 1841: 264).

Con este trabajo hemos pretendido analizar una crónica social, publicada en la revista *La Alhambra* el 30 de mayo de 1841, cuestión que nos permite aproximarnos al estudio de la moda y las intervenciones estéticas en los salones de la Granada romántica.

Figura 1. James Tissot. Hush!. (1875). Manchester City Art Gallery. Ver en:

http://past_times0.tripod.com/Hush1875.jpg

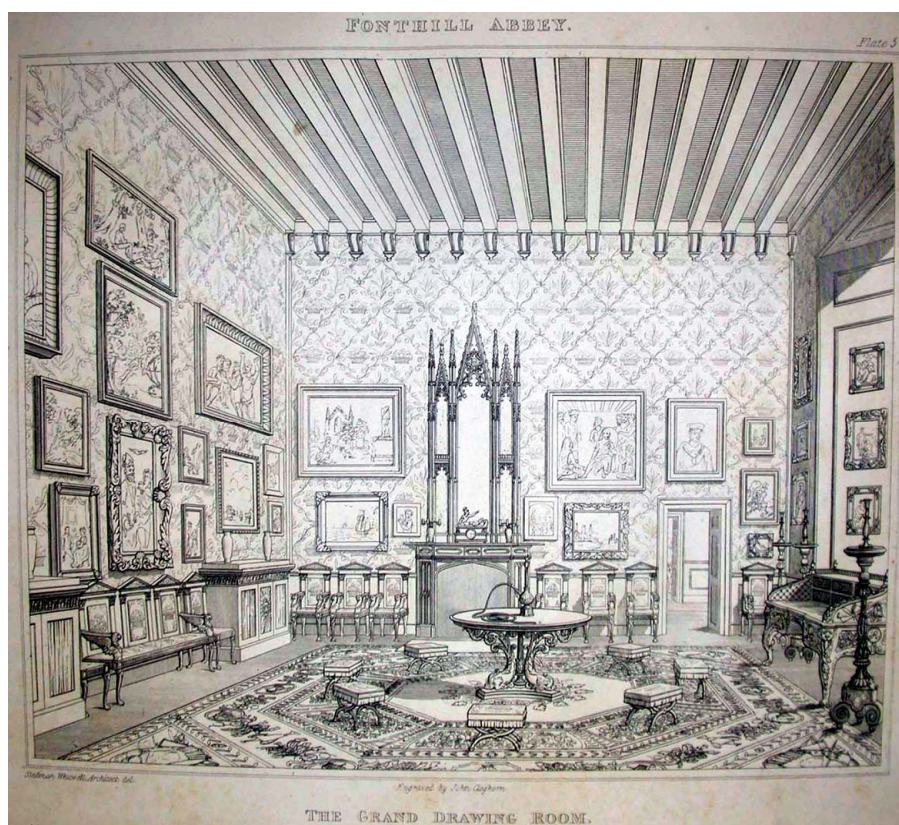


Figura 2: "Fonthill Abbey: the Grand Drawing Room". Stedman Whitwell, dibujante; John Cleghorn, grabador. Lámina 5 en RUTTER, J. (1823), *Delineations of Fonthill and its Abbey*, Londres.



Figura 3: Ángel María Carvajal Téllez-Girón. IX Duque de Abrantes. José Vallejo, grabador. Colección “Cortes Constituyentes. Galería de los representantes del pueblo (1854). Granada”. Archivo Histórico Municipal de Granada.



Figura 4: Isabel II. L. López, grabador. Estampa en CALBO Y ROCHINA DE CASTRO, D. (1845), Historia de Cabrera y la Guerra Civil, Madrid.

Figura 5: Federico de Madrazo. Retrato de la Infanta Luisa Fernanda de Borbón, Duquesa de Montpasier, (1851). Patrimonio Nacional. Palacio Real. Madrid. Ver en: <http://www.oronoz.com/leefoto.php?referencia=6400>

BIBLIOGRAFÍA

- ANGUITA CANTERO, R. (1997), *La ciudad construida. Control municipal y reglamentación edificatoria en la granada del s. XIX*, Granada.
- ARANDA HUETE, A. (1997), “Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. 68, pp.5-24.
- CAPARROS MASEGOSA, L. (2001), *Artes plásticas en la prensa granadina*, Granada.
- DAVIDOFF, L. (1973), *The best Circles. Society. Etiquettes and the Season*, Londres.
- DUMAS, A. (1996), *Cuatro días en la Granada de 1846*, Granada.
- FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, F. (1910), *Anuario de la nobleza de España*, Madrid.
- GAY ARMENTEROS, J. y VIÑES MILLET, C. (1982), *Historia de Granada. IV. La época contemporánea*, Granada.
- GAY ARMENTEROS, J. (2001), *Granada Contemporánea. Breve historia*, Granada.
- GLENDINNING, N. (1994), “Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII”, en *Anales de Literatura Española*, vol. 10, pp. 101-115.
- HERNANDO CARRASCO, J. (1989), *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid.
- KRAUEL HEREDIA, B. (1995), “Peregrinación británica a la Alhambra”, en *La imagen romántica del legado andalusí*, Madrid, pp. 81-84.
- L. M. (1841), “Revista de Modas y Salones”, en *La Alhambra*, mayo nº 22, pp. 261-264.
- MCCARTHY, M. (1987), *The Origins of the Gothic Revival*, New Haven-Londres.
- MIRANDA VALDÉS, J. (2005), *Aureliano Fernández-Guerra (1916-1894)*, Madrid.
- MORENO OLMEDO, M. A. (1989), *Heráldica y genealogías granadinas*, Granada.
- OSSORIO Y BERNARD, M. (1975), *Artistas españoles del s. XIX*, Madrid.
- PASALODOS SALGADO, M. (1999), “El traje de baile en la época romántica”, en *Revista del Museo Romántico*, 2, pp. 23-30.
- REEVE, C. (1967), *The Old English Baron. A Gothic Story*, Londres.
- SANCHO, J. L. (1989), “Proyectos de Dugourc para decoraciones arquitectónicas en las Casitas de El Pardo y El Escorial (1)”, en *Reales Sitios*, XXVI, 101, pp. 17-31.
- (1989a), “Proyectos de Dugourc para decoraciones arquitectónicas en las Casitas del El Pardo y El Escorial (2)”, en *Reales Sitios*, XXVI, 102, pp. 31-36.
- SOUSA CONGOSTO, F de. (2007), *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid.

SQUICCIARINO, N. (2003), *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid.