

# Cuerpo, gesto y comportamiento en el siglo XVIII

## Body, Mannerisms and Manners in the 18th Century

SOFÍA RODRÍGUEZ BERNIS\*

### RESUMEN

*Las imágenes que procuran las artes plásticas del siglo XVIII nos muestran individuos estáticos, sobre cuya manera de actuar y de moverse sabemos poco. La literatura, por su parte, confía a la imaginación del lector la representación mental de una gestualidad cuya clave se ha perdido. Este artículo trata de configurar los tipos sociales del siglo XVIII. Partiendo de los modelos físicos más valorados en cada época se ha tratado de desentrañar cómo se comportaban, para establecer las claves que los hacían apreciables a los ojos de sus contemporáneos.*

### PALABRAS CLAVE

*Artes decorativas, costumbres, indumentaria, tipos sociales, vida social.*

### ABSTRACT

*The images of the 18th century art show static individuals, about whose movements and mannerisms we know little. Literature relies on the reader's imagination to construct a mental image of gestures, the key to which has been lost over time. This article tries to shape the 18th century social character by studying the fashionable physiques of each period. We have tried to decipher their behaviour, in order to establish the keys to contemporary social esteem.*

### KEYWORDS

*Decorative Arts, cultural mores, dress, social characters, social life.*

---

\* Conservadora Museo Nacional de Artes Decorativas. E-mail: mnad@mnad.mcu.es

La quietud de mi pecho  
representa en mi rostro,  
la alegría en la frente,  
en mis labios el gozo  
[...] el cabello esparcido  
cubriéndome los hombros  
y descubierto al aire  
el pecho bondadoso  
[...] y en postura de baile  
el cuerpo chico y gordo

Cadalso: *Al pintor que me ha de retratar*<sup>1</sup>

Toda conducta social está pautada. Resulta de una estilización de los comportamientos, de una selección de las maneras de actuar para decantar las que permiten al individuo, o a un grupo humano concreto, presentarse ante sus congéneres de manera adecuada a las reglas de la convivencia. Hoy se valora una naturalidad que expresa la falta de prejuicios, la independencia de criterio y la libertad con la que construimos la civilidad democrática. Pero esta actitud es relativamente reciente. Sus antecedentes remotos se han de buscar en la cultura dieciochesca y en el giro que la concepción del individuo experimentó por entonces para alumbrar una transformación sustancial en su manera de mostrarse, de actuar y de vivir. Trataremos de bosquejar las claves de este cambio partiendo de los modelos más apreciados de hombre y de mujer —aquellos a los que todos se esforzaban por emular—, es decir, de su aspecto en situación de quietud, para después tratar de averiguar cómo esos cuerpos y esos rostros se movían y se desenvolvían en los distintos momentos y situaciones de la vida cotidiana. Nos ocuparemos exclusivamente de los grupos motores de la vida social —íntima o pública—, es decir, de los instigadores y difusores de las innovaciones en la manera de comportarse.

## 1. DEL ARQUETIPO AL INDIVIDUO

En otro lugar hemos estudiado cómo eran las damas y los caballeros de los siglos XVI y XVII<sup>2</sup>. A modo de resumen, y para proporcionar una referencia suficiente de la situación previa al cambio de actitudes que eclosionó en el siglo XVIII, diremos que previamente «se era como se debía de ser»<sup>3</sup>, es decir, como establecían las

---

<sup>1</sup> *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo primero, Madrid, Rivadeneyra, 1869, pág. 272.

<sup>2</sup> «Damas y villanas», *Letra internacional* (número dedicado a «Las damas del Quijote»), número 87, verano 2005, pág. 30. «Gestos y comportamiento dentro de un traje», *El Quijote en sus trajes* (cat. expo.), Ministerio de Cultura, 2005, pág. 27.

<sup>3</sup> *Don Quijote de la Mancha*, I, 25.

reglas de comportamiento del cuerpo social estamental de origen medieval, aún vigentes, aunque el modelo en sí se hallara en pleno proceso de disgregación. Los arquetipos femeninos y masculinos heredados de esta estructura se sometían a los dictados del concepto del honor y de las virtudes cristianas, dejando un escaso margen a la manifestación de lo individual. El caballero lo era en tanto que nutría su imagen de datos visibles que expresaran valentía y autoridad, valores que se traducían en la gravedad de su continente, en el ademán medido, en la gentileza de la figura, y en la bizarría de su planta. La dama, por su parte, se manifestaba más escuetamente en la honestidad y en la compostura de sus actitudes. La postura envarada y los gestos tipificados fueron los distintivos de los estratos superiores de la corte española y de gran parte de las europeas.

Gracias a la atención por lo individual de las sociedades burguesas —fundamentalmente del norte de Italia y de Flandes— fue incrementándose el aprecio de las singularidades de cada cual; pero fue durante el siglo XVIII cuando se produjo el salto cualitativo definitivo hacia la consideración del hombre, del individuo, como supremo valor. La manifestación de su carácter y de sus sentimientos dejaron de verse con desconfianza, para constituirse en uno de los ejes de la vida social. La naturalidad, derivada de la *viveza*, de la *jovialidad*, de la *gracia*, del *encanto* y de la *amabilidad* (adjetivos que se repiten en los textos de la época), se convirtió en garante de la *civilidad* y la *urbanidad* en las relaciones humanas. «La urbanidad sólida y brillante tiene mucho más de natural, que de adquirida. Un espíritu bien complexionado, desembarazado con discreción, apacible sin bajeza, inclinado por genio y por dictamen a complacer en cuanto no se oponga a la razón, acompañado de un entendimiento claro o prudencia nativa, que le dicte cómo se ha de hablar u obrar.. parecerá generalmente bien en el trato común»<sup>4</sup>.

## 2. LA BELLEZA APETECIBLE

La definición de «lo bello en relación con el uso» de Diderot, en tanto que placer que acompaña a la percepción, establece un tipo de hermosura que está ligada al movimiento, a la expresión y a la calidez de lo vivo<sup>5</sup>. En ella, más que un cúmulo de características de validez universal, se valora el *atractivo*, «lo que aficiona y atrae la voluntad»<sup>6</sup>. Y como para evaluarlo no existen normas fijas, éstas fueron

---

<sup>4</sup> FEIJOO, Benito Jerónimo de: «Verdadera y falsa urbanidad», en *Obras escogidas del padre fray Benito Jerónimo de Feijoo y Montenegro*, Madrid, Rivadeneyra, 1863, pág. 391.

<sup>5</sup> Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750) supo expresar lo irreproducible de la hermosura estática: «No logrará el pincel lo que procura;/que de tan rara y célebre hermosura/sólo el lienzo será trasunto helado». «Mandóse retratar una dama y no acertaron los pintores a sacar una copia parecida», *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo primero, Madrid, Rivadeneyra, 1869, pág. 25.

<sup>6</sup> Diccionario de Autoridades, pág. 473.

variando con rapidez, a tenor de *las modas*: «El color del rostro, la simetría de las facciones, la configuración de los miembros experimentan inconstante el gusto, como los vestidos»<sup>7</sup>.

Dos son los modelos que se sucedieron a lo largo del dieciocho, el sensual tardobarroco y el estatuario clasizante del último cuarto de siglo, que no desbancó del todo al primero más que en el seno de los grupos más atentos a las modas.

Las niñas alegres,  
graciosas y francas  
son las que divierten  
y llegan al alma;  
que corren  
que saltan,  
que ríen,  
que parlan,  
que tocan,  
que bailan, que enredan,  
que cantan.  
Las hermosuras graves  
y sobrehumanas  
son buenas para vistas  
y no tocadas.<sup>8</sup>

El modelo de mujer agradable, de temperamento alegre y carnes redondeadas y blancas, procedente de Francia<sup>9</sup>, se introdujo en la corte de los Borbones al mismo tiempo que la moda parisina, que fue descubriendo los escotes y los antebrazos, y que suavizó los rostros con afeites de color pastel y empolvó los cabellos. «La moda de la corte, que casi podríamos denominar internacional [...], sigue fielmente a la francesa. De manera resumida, la moda femenina se caracterizaba por cuerpos constreñidos por petos rígidos, con generosos escotes, mangas unas veces abultadas y las más, lisas y pegadas hasta la muñeca o el codo. Cinturas sucintas que se prolongan en picos delanteros y amplios guardapiés o *jupon* ahuecados por voluminosos guardainfantes o *panier*»<sup>10</sup> (Fig. 1). En palabras de Jovellanos, la mujer

<sup>7</sup> FEIJOO, Benito Jerónimo de: «Las modas», *Idem*, pág. 69.

<sup>8</sup> IRIARTE, Tomás de: «Seguidillas», *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo segundo, Madrid, Rivadeneira, 1871, pág. 64.

<sup>9</sup> La mujer atractiva francesa es del tipo de la Rosina que Fígaro describe en *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais: «Figuraos la más linda *petite mignonne*, dulce, tierna, fresca y provocadora de los apetitos: pie furtivo, talle derecho, esbelta; brazos rollizos, boca rosada»; la misma que pierde interés, tras varios años de matrimonio, para el Conde de Almaviva, que añora «menos uniformidad, más picante en las maneras, un no sé qué que encante; a veces, un rechazo».

<sup>10</sup> VILA TEJERO, María Dolores: «La modernidad vista a través de los ojos de Goya», en *Afrancesados y anglófilos. La cultura europea en la España del siglo XVIII*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, en prensa.



Fig. 1. Jean-Michel Moreau: En el palco, París, h. 1775.

debía tener «hombro ancho y caído, [...] cintura imperceptible [y] alto, ebúrneo pecho»<sup>11</sup>. Y el mobiliario de asiento procuró un soporte muelle y envolvente, también formado por curvas eseadas, para acomodar las sinuosidades femeninas.

Es significativo que las referencias tradicionales al continente de las damas se vieran progresivamente desplazadas, en los textos, por reseñas de pormenores que revelan el atractivo de un detalle anatómico, de un gesto o de un movimiento. La sinécdoque como recurso literario para señalar lo precioso y lo gracioso tiene su origen en la literatura francesa<sup>12</sup>, de la que pasó a la española; Juan Meléndez Valdés, por ejemplo, escribió varias poesías dedicadas a los detalles atractivos, que llevan títulos como *Los hoyitos*, *El ricito*, *El lunarcito* (que resalta la blancura de un seno), *El hoyuelo en la barbilla*<sup>13</sup> y otros del mismo tenor<sup>14</sup>.

También los cuerpos masculinos evolucionaron. La indumentaria de los hombres se adaptó progresivamente al cuerpo para subrayar su silueta, como una segunda piel: la casaca fue ciñendo sus faldones a la cadera, y aparecieron la chaquetilla y el marsellés, mucho más cortos, que descubrían unas piernas cuyo

<sup>11</sup> *Obras de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, tomo primero, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Rivadeneyra, 1858, pág. 7.

<sup>12</sup> La Argira de La Bruyère, de piernas torneadas, se quita «el guante para mostrar una bella mano y no deja de descubrir un zapatito que hace ver que tiene el pie pequeño; ríe de cosas graciosas o serias para hacer ver sus bellos dientes; si muestra la oreja, es que la tiene bien hecha, y si no baila es que no está contenta de su talle» *Les caractères*, Bookking International, París, 1993, pág. 165

<sup>13</sup> *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo segundo, op. cit., 1871, págs. 105, 123, 124 y 128.

<sup>14</sup> Reproducimos la que trata del manejo del abanico: «Esta invención sencilla/para agitar el aire,/da, abriéndose, a tu mano/bellísima el realce/de que sus largos dedos,/plegándose suaves,/con el mórbido brazo/felizmente contrasten». Idem, pág. 103.

torneado era realzado por el calzón y las medias; que revelaban algo más de lo que debían, por lo menos al decir de Tomás José González Carvajal:

Calzón de punto estrecho,  
tan indecente y claro,  
que nada oculta, y puede  
afrentar a Priapo.<sup>15</sup>

El tópico del afeminamiento<sup>16</sup> planea sobre los varones que hacen vida de sociedad y adoptan la costumbre de «levantarse tarde, dedicar parte del día a la toilette, a contemplarse en el espejo, a perfumarse, a ponerse lunares, a recibir billetes y a responderlos»<sup>17</sup>. El cosmético masculino también entró en nuestro país, suscitando las iras de muchos: «Lo que es sumamente reprehensible, es que se haya introducido en los hombres el cuidado del afeitado, propio hasta ahora privativamente de las mujeres. Oigo decir que los cortesanos tienen tocador, y pierden tanto tiempo en él como las damas»<sup>18</sup>. En esta clave hay que interpretar al *petimetre*<sup>19</sup>, al *lindo*, al *pirracas*, al *pisaverde* y al *currutaco*, señoritos o remedos de señorito a la francesa, que concitaron la desconfianza o la irritación de ilustrados y tradicionalistas, acordes en la caricatura de los tipos perfilados de última moda.

¿[Quieres] que ya cubierto de canas  
fuera un petimetre lindo,  
dijecito de las damas,  
vivarachito, monuelo,  
director de contradanzas,  
entre duende y arlequín?<sup>20</sup>

<sup>15</sup> *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo tercero, Madrid, Rivadeneyra, 1875, pág. 577.

<sup>16</sup> La delicadeza y la blandura que son fruto del refinamiento de la vida ociosa dieron a luz algunos de los caracteres más interesantes de la vida social y de la literatura parisinas, cuyos trasuntos españoles no resultaron tan atrevidos ni tan complejos, como Dolmancé, el libertino protagonista de *La filosofía en el boudoir*, que Sade describe así: «es grande, de muy buena figura, con los ojos muy vivos y muy espirituales; pero algo como un poco duro y un poco maligno se dibuja en sus rasgos a pesar suyo; tiene los dientes más hermosos del mundo; un poco de molición en su talle y las caderas, sin duda por el hábito que tiene de adoptar tan a menudo aires femeninos» Marqués de Sade, *op. cit.*, pág. 53.

<sup>17</sup> La Bruyère, *op. cit.*, pág. 175.

<sup>18</sup> FEIJOO, Benito Jerónimo de: «Las modas», *op. cit.*, pág. 70.

<sup>19</sup> En Francia, que fue el agente principal de la transformación de las costumbres, las *hônnettes gens* que velaban principalmente por su reputación, herederas de la tradición, comenzaron a perder la consideración de que hasta entonces habían gozado, por someter su vida al dictado de un cúmulo de «ridículos prejuicios»; la *decencia* se convirtió en una «costumbre gótica» (trasnochada) contraria a la naturaleza, según manifestaba el Marqués de SADE en *La filosofía en el boudoir* (Ruedo Ibérico, 1975, pág. 62). Los nuevos tipos sociales caracterizados por una actitud más desenvuelta e independiente, como los *petit maîtres*, los *libertinos*, las *mignonnes* o las *jolies* pasaron a gozar de una valoración inconcebible hasta entonces.

<sup>20</sup> FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: «El viejo y la niña», en *Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo segundo, Madrid, Rivadeneyra, 1846, pág. 339.



Fig. 2. Rodríguez: Retrato de María Ladvenant, h. 1770.

En los rostros de hombres y mujeres se valora la suavidad de los rasgos, que se obtiene por medios diversos, entre ellos la introducción de bolas de cera en el interior de la cavidad bucal. Los dientes perdidos se sustituyen con dentaduras de marfil, como la que lucía la reina María Luisa de Parma, muy apreciable en los retratos de Goya. El código de colores vinculado a la hermosura también varía en esta época. La blancura de la piel, que se consigue con polvos o compuestos de cera, sigue apreciándose como antaño, ya que permanece asociada al alejamiento del trabajo físico ligado a la exposición al sol y a las inclemencias del tiempo. También son blancos los cabellos, empelucados o empolvados, que crean una pálida y dulce aureola<sup>21</sup>. La frescura y la salud se relacionan con el rosa de las mejillas, más sutil que el rojo de las *mudas* del siglo XVII, que alcanza su formulación

<sup>21</sup> Diego de Torres Villaroel evoca en un «Romance» ese efecto: «Estaba Amarilis bella/en su tocador hermosa,/y fue el polvo de sus rizos/un momento de su aurora», *Poetas líricos del siglo XVIII*, op. cit., pág. 78.

más acabada en el célebre «rosa Pompadour». Pero donde el nuevo cromatismo se manifiesta de forma más precisa es en la porcelana, cuya pasta se convierte en metáfora de la piel sin mácula, de nata pulida y resplandeciente. Para acentuar el efecto por contraste, la cara se puntúa de lunares artificiales de distintos tamaños y formas, como los que luce Isabel de Farnesio en muchos de sus retratos, y especialmente en el que pertenece a la Casa de la Moneda (hacia 1718), o el que aquí se muestra de la actriz Ladvenant (Fig. 2).

### 3. NUEVOS DIOSSES: CLASICISMO Y SALUD

Antes de la Revolución Francesa un nuevo tipo de belleza, más saludable, desbanca a la suave y apacible delicadeza de los exquisitos aristócratas. La reordenación social alentada por la monarquía desde Carlos III, que estimuló la prosperidad de una burguesía que se había enriquecido trabajando, creó un estado de ánimo que desdeñaba la indolencia y que apreciaba la naturalidad y la simplicidad en la apariencia. El neoclasicismo supo dar a esta forma de concebir al individuo el referente erudito que necesitaba: la cultura clásica, y en especial su estatuaria, para la que «la simetría del cuerpo humano [es el] primer fundamento de la belleza»; «el buen gusto» es someterse a los dictados del arte antiguo regidos por «el bello prototipo de la naturaleza»<sup>22</sup>, la regularidad y la proporción. Ya Feijoo había hecho residir la hermosura en la proporción de las partes, y había dado su «voto de favor a la robustez, la cual juzgo prenda mucho más apreciable que la hermosura [...] pues si la robustez, como más apreciable, logra mejor lugar en el entendimiento, la hermosura, como más amable, tiene mayor imperio en la voluntad»<sup>23</sup>.

El fortalecimiento del cuerpo mediante el ejercicio está ligado a esta actitud, que admira la complexión física robusta y vigorosa. Los caballeros musculosos y las matronas rotundas —o las damas lozanas, bien vivaces, bien graves— son tipos humanos de nuevo cuño cuyo aspecto físico evidencia su papel activo en la creación de riqueza y de ideas, y en la procreación de ciudadanos útiles. La vitalidad que les es propia se expresa en el tinte natural de la piel, en el cabello sin empolverar, y en la mirada brillante y expresiva. En los últimos años de la centuria, también en España, la mujer menuda y rellena fue dejando paso a la «alta y bien hecha»<sup>24</sup>, *fresca* y de buen color, que recibía entonces el calificativo de *opulen-*

<sup>22</sup> JOVELLANOS, Melchor Gaspar de: «Elogio de las Bellas Artes», 1871, *op. cit.* (pág. 352).

<sup>23</sup> FEIJOO, Benito Jerónimo de: «Defensa de las mujeres», *op. cit.*, pág. 52.

<sup>24</sup> CRUZ, Ramón de la: «La compañía obsequiosa», *Sainetes de Don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Madrid, Bailly-Bailliere, 1915-1928 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles), 23 y 26. El autor lo dice de La Figueras, actriz de renombre por entonces.



Fig. 3. José Assensio Torres y José Aparici: Juego de preguntas y respuestas.

ta<sup>25</sup>. El arranque de la medicina moderna y los preceptos sobre la higiene y el cuidado del cuerpo que de ella se derivaron no es ajeno a la formación de estos nuevos individuos.

La indumentaria, que experimenta un cambio verdaderamente drástico en los años noventa, coadyuvó a la liberación del cuerpo. La femenina prescindió de los corsés —condenados ya por Rouseau y Locke<sup>26</sup>— y de las telas pesadas en aras de la libertad de movimientos, y se inspiró en la vestimenta grecorromana para diseñar el que se conoce hoy como corte Imperio (Fig. 3). Los retratos de las damas del Directorio y del Imperio las presentan vestidas de diosas clásicas, unas veces majestuosas, graves y altivas, como la Mme Raymond de Verminac y la Mme Récamier de David, y otras incitantes como la Mme Récamier de Gerard; Juno y Venus, en suma; aquí hay numerosos ejemplos similares, los mejores debidos a los pinceles de Goya: las marquesas de Villafranca y Santa Cruz, la duquesa de Alba y la condesa de Chinchón. Los calzones masculinos dieron paso a los más cómodos pantalones, también pegados a la pierna, a la que protegen y abrigan, y que ahorran

<sup>25</sup> Nicolás Fernández de Moratín opone los dos tipos de belleza en «Todas merecen»: «Son para mí heroínas/si son altas y grandes,/y damas señoritas/las que no fuesen tales», *Obras de don Nicolás...*, op. cit., pág. 5.

<sup>26</sup> Valjavec, Fritz: *Historia de la Ilustración en Occidente*, Rialp, Madrid, 1964, pág. 196.

las innumerables reposiciones y limpiezas de las medias blancas; José Somoza recuerda que, en su infancia, el caballero «si caminaba a pie, era con suma precaución y tiento, para librar del polvo o de los barroes la media de seda blanca y el zapato a la mahonesa»<sup>27</sup>. Tomás José González Carvajal, por su parte, nos ha dejado una descripción burlesca de los primeros pantalones que se vieron en España:

Tiene Beltrán Claquín unos calzones  
con que se cubre desde los sobacos  
pecho, cintura, vientre y muslos flacos  
hasta las pantorrillas y talones.<sup>28</sup>

Las pelucas desaparecieron en favor del pelo en su color natural, el de los caballeros primero atado en una coleta o suelto sobre los hombros, más tarde corto y peinado en guedejas con las puntas hacia el rostro como el de los romanos de la época de Augusto<sup>29</sup>.

El arquetipo del héroe revolucionario, de rasgos de medalla romana y constitución hercúlea —o por lo menos musculosa— sublimó la virilidad en tanto que encarnación de las virtudes de los reformadores sociales, hasta el punto de que David, en el retrato de Marat asesinado, prefirió velar sus defectos físicos y evidenciar, en primer plano, el volumen de los músculos del brazo yerto. Un recurso parecido fue empleado por Goya en el retrato del diestro Pedro Romero, como bien supo ver, ya por entonces, Somoza: el torero está representado «sin que nada indique la ferocidad desalmada de las costumbres gladiatorias. Sólo una de sus manos, que está abierta y apoyada sobre el otro brazo, es la que manifiesta la profesión del personaje. Esta mano de atleta se presenta en primer término y llama la atención de los espectadores para que no duden respecto al ejercicio y fuerza del que miran»<sup>30</sup>.

No es casual que la gimnasia, entendida como un conjunto de ejercicios fortalecedores, sistematizados y racionalizados, naciera como disciplina en el siglo XVIII, más allá de los deportes habituales entre las clases altas, como la esgrima o la caza; de hecho, el primer aparato concebido con este propósito es el *chamber horse* que aparece en el *Drawing Book* de Sheraton <sup>31</sup> (Fig. 4), armado con los resortes metálicos que las fábricas de Birmingham producían ya industrialmente. El extraor-

<sup>27</sup> SOMOZA, José: «Usos, trajes y modales del siglo XVIII», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo III, op. cit., pág. 456.

<sup>28</sup> *Poetas líricos...*, Idem, pág. 561.

<sup>29</sup> Francisco Gregorio de Silva dice de «El nuevo peinado llamado la Caracalla»: «Y un autor muy conocido/dice que es una antigualla/tomado de una medalla/que se halló en el Herculano/donde se ve así un romano/del tiempo de Caracalla». *Poetas líricos...*, Idem, pág. 430.

<sup>30</sup> SOMOZA, José: «El retrato de Pedro Romero», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo III, op. cit., pág. 458.

<sup>31</sup> Sheraton, Thomas: *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Drawing Book*, Londres, 1802, pág. 12.

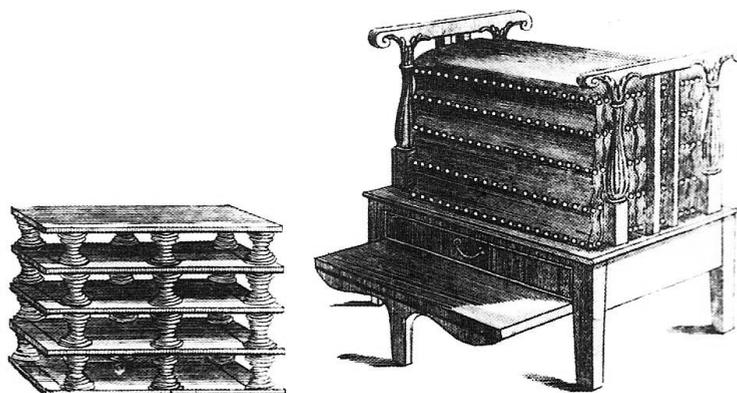


Fig. 4. Thomas Sheraton: Chamber Horsa. Director, 1793.

dinario retrato del púgil Richard Humphreys, debido al inglés John Hoppner (1788, Metropolitan Museum of Art), es uno de los mejores exponentes de este interés por el desarrollo físico, que el gran arte comienza a tratar sin recurrir al pretexto de la estatuaria mitológica. Por su parte, la pedagogía moderna, cuyos fundamentos se deben a Johann Heinrich Pestalozzi, cuidó de subrayar la importancia del ejercicio físico en la formación integral del individuo, camino que en España siguieron Cabarrús, Antillón y Amorós, promotores del Real Instituto Militar Pestalozziano y, en particular, Jovellanos. En sus «Bases para la formación de un plan general de instrucción pública» de 1809 dedica el primer capítulo a la educación física, que «ha de ser general para todos los ciudadanos [y que] tendrá por objeto la perfección de los movimientos y acciones naturales del hombre»: fuerza, agilidad y destreza<sup>32</sup>. La buena forma física permitirá además servir con más eficacia a la patria en caso de guerra, deber del ciudadano. El civismo se vincula a un cuerpo de conformación precisa, resultante del cultivo de lo que la naturaleza ha otorgado al hombre.

Hacia 1800 asoma tímidamente el aprecio de los rasgos físicos que ponen el acento en lo espiritual, que irán ganando terreno hasta imponerse en el Romanticismo. La mujer angélica hace su aparición.

Me gustan las morenas  
que son algo marciales,  
y las blancas, que tienen  
el rostro como un ángel.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> JOVELLANOS, Melchor Gaspar: op. cit., pág. 268.

<sup>33</sup> MORATÍN, Nicolás Fernández de: «Todas merecen», en *Obras de don Nicolás...*, op. cit., pág. 5. Juan Nicasio Gallego habla del «cuerpo angélico y bizarro» de Lesbia.

La aproximación de la aristocracia y la burguesía al pueblo, en su manifestación más superficial, consistió, como es sabido, en asimilar su apariencia física —peinado, vestimenta y modales— como si de un juego se tratara. Muchos autores destacaron la chabacanería de la compostura truculenta y acanallada del noble a lo majo:

¿Ves Arnesto, aquel majo en siete varas  
de pardomonte envuelto, con patillas  
de tres pulgadas afeado el rostro,  
magro, pálido y sucio, que al arrimo  
de la esquina nos acecha  
con aire sesgo y baladí? Pues ese,  
es un nono nieto del Rey Chico.<sup>34</sup>

Pero este proceso tiene otra lectura: es una manifestación más de los deseos de liberación del cuerpo y del comportamiento, paralela a la que, en un registro culto, estribaba en la emulación de lo clásico.

#### 4. GORDURA Y RÉGIMEN DE COMIDAS

El envoltorio carnal curvilíneo y sinuoso mantuvo el aprecio general durante la mayor parte del siglo: «la falta de carnes es para las mujeres una desgracia horrible [...] hermosa consiste principalmente en las formas redondeadas y en las líneas curvas, suaves y graciosas»<sup>35</sup>. Sin embargo, la gordura como tal tampoco es del todo del gusto dieciochesco. Jean Anthelme Brillat-Savarin, a quien debemos esta observación sobre las flacas, tampoco es favorable al volumen excesivo: «al ver en sociedad una señorita pequeñita, viva, de color sonrosado, con narices graciosas, con formas redondeadas, manos gorditas, pies cortos y regordetes, todo el mundo queda encantado y la califica de hechicera; mientras que yo, enseñado por la experiencia, contemplo lo que será así que pasen diez años; veo los estragos que la obesidad habrá ejercido sobre tales atractivos tan frescos, y lloro males que todavía no existen»<sup>36</sup>.

El afán por mantener la proporción y distribución justa de las carnes condujo a recurrir a diversos expedientes, desde el uso de cotillas y cartones de pecho<sup>37</sup> o la tradicional ingesta de ácidos, sobre todo de vinagre, hasta la moderación en la co-

<sup>34</sup> JOVELLANOS, Gaspar Melchor: «Epístola a Arnesto», op. cit., pág. 34.

<sup>35</sup> BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthelme: *Fisiología del gusto*, Bruguera, Barcelona, 1986, pág. 290.

<sup>36</sup> Brillat, op. cit., pág. 267.

<sup>37</sup> Pues hacedme una cotilla/que me baje siete dedos/el talle y me lo reduzca/como a una tercia de grueso. Ramón de la CRUZ: «El hospital de la moda», *Sainetes de don Ramón*, op. cit., versos 325 y ss.

mida y la bebida. La gastronomía moderna, cuyos fundamentos se pusieron a fines del siglo, se erigió sobre reglas conducentes a la racionalización del régimen alimenticio, uno de cuyos objetivos fue la conservación de la salud. La medicina dio a la dieta una base científica, y su práctica se hizo corriente; algunos, «para conservar el talle no beben vino y hacen una sola comida»<sup>38</sup>; otros, ya en el último tramo del siglo, tuvieron en cuenta las cualidades de los alimentos: Brillat aconseja beber un vaso grande de agua de Seltz por la mañana, dos al almorzar y dos al acostarse, beber sólo vinos blancos y acidulados, evitar la cerveza, ingerir verduras diuréticas como espárragos, apio o alcachofas, preferir la ternera y las aves al resto de las carnes, y el coscurro a la miga del pan<sup>39</sup>; un régimen basado en principios muy semejantes a los que inspiran los actuales. Jovellanos, por su parte, recomendaba a un amigo de complexión «ardiente, sanguínea e irritable» que siguiera el un régimen de vida moderado, en el trabajo y en la mesa, para recuperar la salud perdida: «Su principio, la dieta. Dieta, amigo mío, dieta si es preciso hasta el punto de desear echar el diente a una esquina. Dieta, no sólo de comida, sino de bebida. Bien sé que no hay exceso en ello, y con todo, si es posible, quisiera que me dejase el vino, y si no, que bebiese poquísimo y flojo o aguado, y nunca, nunca, nunca licores. ¿Y ese maldito tabaco cuyo aroma ataca continuamente los órganos del cerebro?. Por último, largo ejercicio diario a pie, pero despacio y sin romperse las espinillas como de costumbre»<sup>40</sup>. Ya antes Feijoo, siguiendo las recomendaciones de la ciencia europea más avanzada, que comenzaba a considerar al pescado tan nutritivo como la carne, había encomiado los beneficios de la «cuaresma salutífera», adecuada para los enfermos.<sup>41</sup>

## 5. EL GESTO

Como consecuencia de la transformación del tipo físico ideal, las normas que regían los movimientos del individuo para hacerlos adecuados al comportamiento en sociedad también se renovaron. En Francia, las *manières* tradicionales dejaron paso al *esprit* y a la *politesse*, que «hacen parecer al hombre por fuera como debería de ser por dentro»<sup>42</sup>: De la premiosidad y la solemnidad que ponían distancia física entre los individuos, se pasó a la viveza y a la cercanía; a partir de ahora «la verdadera grandeza es libre, dulce, familiar, popular [...] rie, juega y bromea con

---

<sup>38</sup> La Bruyère, op. cit., pág. 95.

<sup>39</sup> SAVARIN, op. cit., pág. 282.

<sup>40</sup> *Obras de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, tomo segundo, Madrid, Rivadeneyra, 1859, pág. 368.

<sup>41</sup> *Obras de don Benito...*, op. cit., pág. 384.

<sup>42</sup> La Bruyère, op. cit., pág. 64.

dignidad»<sup>43</sup>. Aunque las ceremonias palaciegas siguieron exigiendo que los cortesanos se atuvieran a una etiqueta que imponía una gestualidad muy comedida y unos ademanes muy reglamentados, la vida cotidiana e íntima se liberó de esas constricciones y favoreció el desarrollo de la familiaridad, la confianza y el trato abierto y despejado. En lo sucesivo, se pudieron expresar los estados de ánimo y los sentimientos —familiares, amistosos, amorosos y, en determinados países y ambientes, también pasionales— y se permitió el contacto físico, más o menos tímido o descarado. El trato entre los sexos se hizo natural y cercano, prescindiendo de la mojigatería, que en lo sucesivo se tilda de cortedad encubridora de liviandad. No en vano la comedia *La mojigata* lleva ese título.

Todo esto fue posible merced a la adopción de expresiones, gestos y posturas propiciadores de la relación con el entorno, que sustituyeron a los distantes de épocas anteriores, con las limitaciones derivadas de las normas de la *urbanidad*, de la *cortesanía* y de la *civilidad*. Feijoo definía la primera como la «virtud o hábito virtuoso, que dirige al hombre en palabras y acciones, en orden a hacer suave y grato su comercio o trato con los demás hombres»<sup>44</sup>. Los manuales de *buena crianza*, género nuevo en el dieciocho, formalizaron esta actitud, reduciéndola en ocasiones a un conjunto de preceptos y directrices de carácter eminentemente práctico, encaminados a la obtención del aprecio ajeno en beneficio propio, que se debían poner en práctica «si queremos sacar algún fruto de la Sociedad Civil, y hallar gusto y placer en ella»<sup>45</sup>. A medio camino entre la virtud y la insinceridad, la mayoría pensaba que «la cortesía es una manera de obrar, y conversar, decente, dulce, y hermosa: es un cierto modo en las acciones, y en las palabras para agradar, y manifestar a los otros la atención que les tenemos: es un conjunto de discreción, de condescendencia, y de circunspección, para dar a cada uno lo que de derecho le pertenece. La cortesía es una modestia, y una cultura»<sup>46</sup>.

## 6. FISONOMÍA Y EXPRESIÓN

Los rostros dejaron de ser impasibles para dar libre curso a una expresividad matizada, trasunto físico del carácter; es significativo que se prestara atención al hecho de que éste acaba marcando indeleblemente los rasos y la expresión:

<sup>43</sup> La Bruyère, op. cit., pág. 76.

<sup>44</sup> FEIJOO, Benito Jerónimo de: «Verdadera y falsa urbanidad», *Obras de don Benito...*, op. cit., pág. 388.

<sup>45</sup> BELLEGARDE, abad de: *Arte de conocer a los hombres y máximas para la sociedad civil*, traducido del francés, Amberes, 1755, pág. 245.

<sup>46</sup> *Reglas de la buena crianza civil y christiana : utilissimas para todos y singularmente para los que cuydan de la educacion de los niños, à quienes las deberan explicar, inspirandoles insensiblemente su práctica en todas ocurrencias*, Barcelona, Imprenta de María Ángela Martí, 1767, pág. 2.

«obran las pasiones sobre los músculos y muy fuertemente pueden leerse en la cara los sentimientos diversos que agitan al hombre callado. Esta tensión, que se convierte en costumbre, aunque débil, termina dejando sus trazas sensibles, y así imprime a la fisonomía cierto carácter permanente y distinguible»<sup>47</sup>. La taxonomía hipocrática de los temperamentos se vio sustituida por una concepción más amplia de la fisiognomía, en tanto que arte de descubrir los caracteres a través de la interpretación de los rasgos físicos. Sus formuladores, Sir Thomas Browne<sup>48</sup> y, sobre todo, Johann Caspar Lavater<sup>49</sup>, recogieron una opinión generalizada, parte de cuyo origen ha de rastreadse en la abolición de las trabas de la gestualidad en sociedad.

En los rasgos que se animan con la expresión estriba la verdadera belleza, el *no se qué*, que unas veces es manifestación de la atención que se presta a los demás y otras deseo de seducir. La mirada vivaz y la risa fueron los recursos que se emplearon para dar vida al rostro y transmitir ora afabilidad, ora coquetería. Feijoo es partidario, como muchos de los ilustrados, de no pasar más allá de la primera: «En el complejo de aquellos varios sutiles movimientos de las partes del rostro, especialmente de los ojos, [...] no tanto se mira la hermosura corpórea como la espiritual, o aquel complejo parece hermoso, porque muestra la hermosura de ánimo, que atrae sin duda mucho más que la del cuerpo. Hay sujetos que precisamente con aquellos movimientos y positura de ojos, que se requieren para formar una majestuosa y apacible risa, representan un ánimo excelso, noble, perspicaz, complaciente, dulce, amoroso, activo»<sup>50</sup>. Ese *no sé qué* se denominó preferentemente *atractivo*, término francés que se incorporó al vocabulario español<sup>51</sup>, y que aparece ya en el *Diccionario de autoridades*: «se dice de todo lo que aficiona y atrae la voluntad: como lo agraciado y hermoso de un semblante, lo afable y benigno del trato»<sup>52</sup>. En esta definición, la virtud es la causante de la atracción tanto como la hermosura, deslizándose el significado con posterioridad a la segunda, que es el que hoy conserva.

La coquetería y sus recursos fueron un lugar común en la literatura de la época. Tomás de Iriarte la define así:

Es la coqueta mujer  
que pasa alegre su vida,

---

<sup>47</sup> SAVARIN: op. cit., pág. 177.

<sup>48</sup> *Religio Medici*, 1643.

<sup>49</sup> *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 1775-1778.

<sup>50</sup> FEIJOO, Benito Jerónimo de: «El no sé qué», *Obras de don Benito...*, op. cit., pág. 353.

<sup>51</sup> De *attractif*, que en francés tiene la acepción de seductor ya en el siglo XV.

<sup>52</sup> Pág. 473.

procurando ser querida  
 y no pensando en querer.  
 [...]Con ademanes falaces  
 saluda, conversa, guiña,  
 finge en el aire una riña  
 por el gusto de hacer paces.  
 ¿De qué no serán capaces  
 su voz, su risa y su llanto?.<sup>53</sup>

*Esquiva, traviesa, burlona* y llena de *encanto*, o *ligera y caprichosa* en su manifestación más acusada, como la definen este y otros autores, la coquetería hizo de la mirada un arma de seducción. La de las señoritas era *dulce*<sup>54</sup>; provocativa y *picante* la de las más atrevidas, como las petimetras, que remedaron las maneras libres francesas, aunque en general rebajando su osadía. Las diosas de fin de siglo la volvieron *centelleante* y profunda, de *ardiente lumbre*, abriendo el camino a la incendiaria y apasionada del Romanticismo.

La risa, que «hermosea los labios»<sup>55</sup>, es admitida en sociedad, asociada primero a la amabilidad y después también a la coquetería y, en ambos casos, a la juventud y a la expresión de la felicidad. En el siglo XVIII, por primera vez, los retratos adornan con ella la boca de la gente respetable; lo que sólo había sido admisible hasta entonces en representaciones del pueblo llano, como *La vendedora de flores* de Murillo (1665), lo es en el retrato de Manuela Camas, mujer de Ceán Bermúdez, pintado por Goya hacia 1785: parece haber sido sorprendida en su casa, en una reunión íntima de amigos ilustrados, muy bien vestida y preparando el mundillo para bordar, como corresponde a una burguesa alegremente consciente de sus deberes sociales y domésticos. Las efigies de los príncipes y monarcas se siguieron ateniendo a las normas tradicionales de conformación de la majestad —aunque sus modelos denotan en la expresión una afabilidad nueva—, persistiendo el envaramiento asimismo en los de algunos hombres públicos, como el Floridablanca de Goya; pero políticos y aristócratas se abonaron durante la Ilustración a una fórmula en la que el semblante y la postura denotan la personalidad y el estado de ánimo del retratado, sorprendido en la intimidad. Goya supo captar toda la variedad de expresiones de sus contemporáneos, desde la melancolía de Jovellanos al deseo de resultar atractivo y elegante del marqués de San Adrián.

<sup>53</sup> «Definición de lo que modernamente se llama coqueta», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo segundo, op. cit., pág. 59.

<sup>54</sup> «Que muy más que la flecha/que a dioses avasalla/muy más hiere de Filis/una dulce mirada», REINOSO, Félix José: «La mirada de Filis», *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo tercero, op. cit., pág. 212.

<sup>55</sup> GONZÁLEZ, Fray Diego de: *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo primero, op. cit., pág. 202.

## 7. LA POSTURA

Las posturas abiertas, que invitan a la comunicación y al trato, fueron desplazando a las cerradas, que subrayaban el aislamiento. Las segundas se mantuvieron en el ceremonial cortesano, en tanto que las primeras tomaron carta de naturaleza en el trato social de confianza, familiar o amistoso. Entre las clases altas la postura, además de expansiva, había de ser *elegante*, término que en el siglo XVIII oscila entre el significado del castellano tradicional —la «grave compostura de estilo, con que se expresan los conceptos, usando de términos propios, puros y sin afectación»— y uno nuevo, afrancesado, según el que «vale también hermosura, gentileza, adorno y buen arte». Este buen arte se asocia primero con la *gentileza*, el *esmero* y el *primor*, aunque en los últimos veinte años del siglo se pone de moda otro tipo de apostura, que prefiere la *gallardía* y la *marcialidad*, que en los hombres es *apostura varonil*.

Que de esa gentil persona,  
Griega o romana matrona  
No igualó la gallardía.<sup>56</sup>

El código de posturas elegantes se abrió a una cierta indolencia cotidiana, incluso en las ocasiones más protocolarias: los hombres avanzan una pierna y retrasan la otra, en un paso de baile muy cercano a las posiciones del ballet francés, que se equilibra abriendo en arco los brazos y, a menudo, plantando un puño cerrado en la cadera o en la cintura; en los asientos se mantiene la actitud erguida, con un pie avanzado y el otro retranqueado<sup>57</sup>; Jovellanos las describe así: «La postura del cuerpo debe ser recta; los pies iguales, o el izquierdo muy poco trecho por delante del otro; las rodillas derechas, pero no de manera que parezca que se tienen estiradas; los hombros quietos, los brazos algo separados del cuerpo»<sup>58</sup>. Cuando los caballeros están en confianza, se arrellanan en el sillón, despegan los riñones del respaldo, y extienden, cruzan o abren las piernas (Fig. 5); si permanecen en pie, cruzan los tobillos y apoyan los brazos, separados del cuerpo, en los respaldos de las sillas o en los escritorios. Las manos no revolotean sin control y, cuando se gesticula, los brazos no rebasan la altura de los hombros. «Para que el movimiento de los brazos sea agradable, se observará la siguiente regla: siempre que se levante uno, es menester que la parte superior, quiero decir, la que se com-

---

<sup>56</sup> IRIARTE, Tomás de: «A una señorita gallarda y gran cantora», *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo segundo, op. cit. pág. 60.

<sup>57</sup> «Apoyaba la pierna derecha verticalmente sobre el suelo, y la izquierda, tendida, formaba diagonal; tenía los riñones arrimados convenientemente al respaldo, colocadas las manos sobre la cabeza de los leones con los que terminaban los brazos del mueble» (un mueble Directorio o Imperio, sin duda). SARIN, op. cit., pág. 143.

<sup>58</sup> JOVELLANOS, Melchor Gaspar: op. cit., tomo primero, pág. 148.



Fig. 5. Manuel Antonio Rodríguez y Manuel Albuérne: Apenas hay libro que no instruya. Petimetre en su casa, Madrid, 1801.

prende de la espalda al codo, se separe del cuerpo la primera, y que esta arrastre a las otras dos, que deben moverse sucesivamente y sin precipitación»<sup>59</sup>. El introducir la mano entre la abotonadura del chaleco es moda anterior a los tiempos de Napoleón: ya lo hacía, por ejemplo, Cabarrús, en el retrato debido a Goya (1788, Banco de España), como un perfecto caballero inglés<sup>60</sup>.

Mientras el cuerpo estuvo constreñido por el corsé (Fig. 6), las mujeres anduvieron y se sentaron con el busto rígidamente erecto, los brazos pegados al cuerpo, con las manos reposando en el regazo, o ligeramente abiertos, sin poder levantarlos mucho, y con las piernas juntas. Feijoo describe muy bien las limitaciones

<sup>59</sup> Idem, pág. 147.

<sup>60</sup> Javier Portús ha estudiado el paralelismo entre la postura del Ministro de Carlos IV y la del bufón *Pablos de Valladolid* en el retrato de Velázquez, que sólo se rompe en la colocación de la mano izquierda del primero, acorde ya con las nuevas modas. PORTÚS, Javier, *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, págs. 226 y 227



Fig. 6. Anónimo: Máquina corsaria o modo de ajustarse el corsé.

a las que estaban sometidas: «Hemos visto los brazos puestos en mísera prisión, hasta hacer las manos incomunicables con la cabeza, los hombros desquiciados de su propio sitio, los talles estrujados en una rigurosa tortura»<sup>61</sup>. Los andares podían ser sinuosos, pero no muy animados. Cuando los talles se liberaron fue la forma de caminar lo que más radicalmente se transformó: el paso firme, ágil y rápido es lo que mejor expresa la gallardía y la marcialidad.

Tengo lo que llamar suelen salero,  
y toco, y canto, y bailo hasta el bolero  
y ando que vuelo con la ropa altita;  
[...] soy marcial.<sup>62</sup>

Accionar con brusquedad nunca estuvo bien visto. Jovellanos ofrece un resumen muy completo de los ademanes de los elegantes de su época: «[La cabeza] esté siempre derecha y en una postura natural; porque baja denota humildad, demasiado levantada, arrogancia; inclinada a un lado, desfallecimiento, y muy tiesa, grosería [...] aun el moverla frecuentemente no deja de ser cosa viciosa, y moverla con demasiado ímpetu, sacudiendo los cabellos, es propio del hombre que

<sup>61</sup> FEIJOO, Benito Jerónimo de: «Las modas», *Obras de don Benito...*, op. cit., pág. 68.

<sup>62</sup> FORNER, Juan Pablo: «Definición de una niña de moda», *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo segundo, Madrid, op. cit.,



Fig. 7. Anónimo: Retrato de Jovellanos, Sevilla, 1774. Museo Nacional de Artes Decorativas.

está furioso. [...] Apenas puede decirse cuántos movimientos tienen los brazos. [...] Pero el aire de los brazos no se consigue sino con mucha aplicación; y por más favorables que sean nuestras disposiciones naturales, el punto de perfección depende del arte. [...] Igualmente, es necesario no accionar con viveza, porque cuanto más suave y lenta es la acción, tanto más agraciada. [...] es una regla bastante conocida que la mano no debe levantarse más arriba del codo, o a todo más, de los ojos. [...]»<sup>63</sup> (Fig. 7).

<sup>63</sup> JOVELLANOS, Melchor Gaspar: «Curso de humanidades castellanas», *Obras de don Gaspar...*, op. cit., págs. 147-148).

Las manos cobraban vida al manipular los objetos. Con anterioridad habían ya empuñado abanicos y sombreros, pero más por mostrarlos como objetos de distinción que para comunicar mensajes con un lenguaje propio. José Blanco White cuenta para qué servía el abanico: «para transmitir el pensamiento a larga distancia. Así, un buen amigo que está al otro lado del paseo es saludado cariñosamente con un rápido y trémulo movimiento del abanico. Al indiferente se le puede despachar con una lenta y formal inclinación del abanico, que le helará la sangre en las venas [...]. Un gracioso golpe de abanico reclamará la atención del descuidado, y un amplio movimiento ondulante reclamará al que está lejos. Un cierto darle vueltas entre los dedos muestra duda o ansiedad, y un rápido abrir y cerrar de sus varillas indica impaciencia y alegría»<sup>64</sup>. Cuando estaban de pie, los hombres sostenían los sombreros bajo el brazo, pegados al cuerpo, y los depositaban sobre el regazo, presionados por el brazo derecho, si se sentaban. Cadalso se burlaba de esta afectación en el supuesto memorial que unas sombrereras dirigieron al protagonista de las *Cartas marruecas*: «Estuvimos todas a pique de hacer rogativas porque no se divulgase la moda de llevar los sombreros debajo del brazo, como intentaron algunos de los que en Madrid tienen votos en esta materia»<sup>65</sup>.

## 8. EL BAILE Y LOS TOROS

Ciertas actividades, entre las que se encuentran el teatro, la danza, la esgrima o el toreo, adoptaron las posturas y los ademanes del trato social de buen tono, los estilizaron y, finalmente, se los devolvieron a los salones, retroalimentando e impostando las formas de comportamiento. Quizá las poses delicadas del dieciocho tengan algo que ver con las actitudes de los personajes orientales que, congeladas y como suspendidas, se conocieron gracias a las mercaderías que llegaban de la China —dibujos, biombos, paneles de laca, porcelanas— y que hicieron furor hasta los años sesenta: «los habitantes de Catay [...] indudablemente exóticos son, por lo demás, reconocibles como parisinos sofisticados, civilizados y de alta cuna»<sup>66</sup>. La forma de manipular sombrillas y abanicos, por ejemplo, vino del este de Asia.

La evolución de la danza cortesana evidencia la tendencia a prescindir de la pausada solemnidad, que todavía impera en los pasos y movimientos de buena parte de la centuria, para discurrir hacia la vivacidad vigorosa que se va implantando en su segunda mitad. Los bailes como la pavana, danza procesional muy

---

<sup>64</sup> José BLANCO WHITE: *Cartas de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 30.

<sup>65</sup> CADALSO, José de: *Cartas marruecas*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1793, carta LXIV.

<sup>66</sup> JACOBSON, Dawn : *Chinoiserie*, Nueva York, Phaidon, 1993, pág. 59

medida de ritmo lento, la gavota, algo más animada, y, sobre todo, el minué, de complicadas figuras y variedad de pasos, fijaron los ademanes ceremoniosos a la vez que gráciles que se identificaron con el estilo noble durante buena parte del siglo XVIII; las ilustraciones de los métodos para aprender a bailar, como *Le maître à danser* de Pierre Rameau (1725) o *The Art of Dancing* de Kellom Tomlinson (1735) muestran parejas que extienden los brazos lejos del torso a la vez que los redondean, danzan sobre las puntas de los pies, girados ligeramente hacia fuera y contrapean los movimientos de brazos y piernas eseando la figura. Los bailes de ritmo rápido, a menudo enraizados en lo popular, fueron gozando, a partir de mediados de siglo, de progresiva aceptación entre las clases altas, que se dejaron arrastrar hacia los saltos, brincos y vuelos de las contradanzas, y de los fandangos, seguidillas, zorongos y boleros españoles, que tuvieron gran predicamento en Francia, donde se popularizaron gracias al teatro<sup>67</sup>, y que aquí llegaron a hibridarse con el minué en los minués afandangados (Fig. 8). Sus movimientos briosos y saltarines entroncan con la *gallardía*, enfrentando a las parejas que saltan, se retan con desplantes, se citan y se acercan con desenfado, transmitiendo un erotismo nuevo<sup>68</sup> que a menudo causó escándalo.

Canciones habaneras,  
Bailes, en los que los miembros, agitados  
Con mudanzas ligeras,  
Dejan de ardor tocados  
Los ánimos más fríos y apagados.<sup>69</sup>

El abandono de la tauromaquia por parte de la nobleza en el siglo de los Borbones permitió que el toreo de a pie cobrara prestigio, y que su protagonista, el matador, de extracción popular<sup>70</sup>, alcanzara riqueza y notoriedad, sobre todo desde los tiempos de Costillares. La aristocracia, que no dejó de interesarse por la lidia, y que patrocinó regularmente las corridas a través de las Reales Maestranzas, dejó su impronta en la forma de presentarse de los diestros. Si hacemos caso a los textos de la época, el buen torero se caracterizaba ya no sólo por la habilidad, la destreza y la fuerza, sino también por la *finura*, el *garbo* y la *gracia*; la rivalidad entre Pedro Romero y Pepe Illo estribó precisamente en la contraposición de las peculiaridades de ambos, la fuerza en el caso del primero, y la gracia en el del segundo, aunque los dos tuvieron en común la voluntad de fijar y definir las suertes

<sup>67</sup> TAMARIT VALLÉS, Inmaculada: *Representaciones de la mujer española en el imaginario francés del siglo XVIII*, Universidad de Valencia, 2003, pág. 333.

<sup>68</sup> ETZION, Judith, «The Spanish Fandango.: from eighteenth-century 'Lasciviousness' to nineteenth-century exoticism», *Anuario musical*, CSIC, 48, 1993, pág. 229.

<sup>69</sup> NOROÑA, Conde de: *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo segundo, op. cit., pág. 446.

<sup>70</sup> SHUBERT, Adrian: *A las cinco de la tarde. Una historia social del toreo*, Turner, Madrid, 2002, pág. 70.



Fig. 8. Marcos Téllez Villar: Atabadillos de las seguidillas, h. 1790.

del arte de los toros, que practicaban acompañándolas de posturas y gestos imitados de los ademanes aristocráticos (Fig. 9). No es casual que Illo hablara de «la finura de las suertes» en su *Tauromaquia*, ni que en el glosario final de ésta incluyera numerosas expresiones relativas a la manera de disponer el cuerpo durante la faena, tales como «situarse en la rectitud», estar «cuadrado», «parar los pies», «meter los brazos» y, la más reveladora, «cargar la suerte», que define como «aquella acción que hace el Diestro con la capa, quando sin menear los pies, tuerce el cuerpo de perfil hacia fuera, y alarga los brazos cuanto puede»<sup>71</sup>. Todas ellas evocan las actitudes de los elegantes a la moda, al igual que las estampas que in-

<sup>71</sup> DELGADO, Josef (alias) ILLO: *La tauromaquia o el arte de torear*, Cádiz, 1796, pág. 47.



Fig. 9. Juan de la Cruz Cano y Olmedilla: Joaquín Costillares, 1777.

mortalizaron a los diestros mencionados, en particular las de Cano y Olmedilla<sup>72</sup> dedicadas a Costillares y a Romero, y la que retrata a Illo en el frontis de su libro. Todas ellas los muestran con las puntas de los pies giradas hacia fuera y los brazos separados del cuerpo dibujando un leve arco, empuñando sombreros, mulletas y estoques; las piernas ora aparecen juntas, ora ligeramente separadas, la una cargando el peso y la otra dispuesta en diagonal como para iniciar un paso de baile. La frase con la de Pedro Romero definía el porte que se debía adoptar para torear, «parar los pies y jugar con los brazos», se podría aplicar asimismo a la pose correcta de un caballero en una tertulia. «Pedro Romero airoso y gallardo que concluida la estocada se solía congratular con el anfiteatro de un modo tan halagüeño e inimitable, con aquel movimiento circular del brazo y de la espada, y aquellos pasos apresurados y cortos sobre la punta del pie»<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> CANO Y OLMEDILLA, Juan de la Cruz: *Colección de trajes de España*, M. Copin, 1777, n.º 27 y 28.

<sup>73</sup> SOMOZA, José: «El retrato de Pedro Romero», *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo tercero, op. cit., pág. 458.

Las posturas de la tauromaquia, que se fosilizaron y se perfilaron con el correr de los años, influyeron notablemente, ya en el mismo siglo XVIII, en los ademanes del pueblo: «la mayor parte de nuestros jóvenes considera el toreo como un deporte honorable, y la diversión principal de los niños andaluces de cualquier clase social es la parodia de las faenas del ruedo»<sup>74</sup>. «Que los mas de nuestros Héroes han blasonado de toreros»<sup>75</sup>, como decía Illo, y a los héroes se los imita, máxime en una época como ésta, en la que la que las resonancias de una mitología clásica, que era objeto de apasionada recuperación erudita, se escuchaban en todos los ambientes.

## 9. CONTACTO FÍSICO Y FAMILIARIDAD

El contacto físico ya no se rehuye. Las faldas acampanadas y armadas de verdugados o guardainfantes del siglo XVII imponían una barrera ante las damas, que los caballeros sólo podían franquear cuando se inclinaban, hincando la rodilla en tierra, para besarles la mano<sup>76</sup>. Aunque este pequeño ritual pervivió durante parte del XVIII, el aplanamiento frontal de las faldas primero, y la ligereza de los trajes naturalmente pegados al cuerpo del Directorio y del Imperio después, propiciaron el acercamiento al cuerpo femenino; el triunfo del vals entre las clases altas en tiempos de la Revolución francesa primero y del Congreso de Viena después vino a coronar un proceso físico que es manifestación de otro más profundo de acercamiento intelectual entre los sexos; a la mujer se le había otorgado progresivamente la categoría de ser pensante y útil a la sociedad, fundamentalmente como responsable de la educación de los hijos y administradora eficaz de la vida cotidiana familiar, pero también como *salonnière*, escritora y filósofa<sup>77</sup>. Locke, por su parte, había abogado por la familiaridad de trato entre padres e hijos en *Algunos pensamientos sobre la educación* (1693). Es significativo, pues, que los retratos familiares muestren a los esposos, y a los padres y los hijos, en actitudes cariñosas, como el de *Los Duques de Osuna*, de Goya (1790), que toman de la mano o abrazan a sus niños siguiendo la moda del retrato familiar a la inglesa. La tendencia ilustrada a la naturalidad y la felicidad revisó las manifestaciones del afecto, que dejaron su huella por doquier y que transformaron el estilo de las relaciones humanas. Es la época del matrimonio por amor, tratado en muchas de las obras de teatro de Leandro Fernández de Moratín, y de la ternura hacia la una infancia en la

---

<sup>74</sup> BLANCO WHITE, José: *Cartas de España*, op. cit., pág. 51.

<sup>75</sup> ILLLO: op. cit., pág. 4.

<sup>76</sup> Comunicación verbal de María Dolores Vila, que sostiene que las profundas reverencias de los siglos XVI y XVII nacen y mueren al compás de la evolución de las armaduras de las faldas.

<sup>77</sup> AGUADO CABEZAS, Elena: «Entre el salón y la Academia. La ilustración francesa y las españolas», Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, en prensa.

que no se ve sólo una promesa de perpetuación del linaje sino también seres encantadores y adorables.

## 10. EL COMPORTAMIENTO Y LAS COSTUMBRES. TRANSFORMACIÓN DE LA VIDA SOCIAL

### 10.1 Civilidad y sociabilidad

Las normas de la cortesía se convirtieron en una obligación de y para con todos los estados sociales: «porque son reglas fundadas en razón [...] que hacen particular profesión de civilidad y buena crianza; de forma que no se puede faltar a ellas sin vulnerar a la Cortesanía, e incurrir en la obscura nota de pasar por incivil y grosero»; «sed civiles, mansos, graciosos, con todas clases de personas»<sup>78</sup>. El *trato fácil*, que tiene como escenario las tertulias y los salones, se desarrolla con la multiplicación de las visitas, en las que se conversa, se juega y se galantea. «En lugar de aquellas visitas de ceremonia, que se pagaban con tales y tales motivos [...], ha sobrevenido un torbellino de visitas diarias, continuas reverencias impracticables a quien no tenga el cuerpo de goznes, estrechos abrazos y continuas expresiones amistosas»<sup>79</sup>.

En las reuniones se tiende a dejar de lado la etiqueta, y cada cual se dedica a hacer lo que le resulta más grato: «Entré cuando acababan de tomar café y empezaban a conversar. Una señora se iba a poner al clave; dos señoritos de poca edad leían con mucho misterio un papel en el balcón; otra dama estaba haciendo una escarapela; un oficial joven estaba vuelto de espaldas a la chimenea; uno viejo empezaba a roncar sentado en un sillón a la lumbre; un abate miraba al jardín, y al mismo tiempo leía algo en un libro negro y dorado; y otras gentes hablaban»<sup>80</sup>.

La franqueza del trato tiene sus límites. En la juventud, a la que se deja más libertad por ser la etapa de transición hacia la madurez, se admiten la *audacia*, la *alegría* y el *bullicio*, siempre que se mantenga el respeto a las canas. El cortejo es admisible como camino al matrimonio por amor:

Después de un galanteo prolongado,  
En que habría, sin duda, lo corriente,  
El billete expresivo y el recado,  
El fogoso suspiro, el ansia ardiente.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> *Reglas de la buena crianza civil y cristiana...*, op. cit., introducción sin paginar y pág. 81.

<sup>79</sup> CADALSO, José de; op. cit., carta XI.

<sup>80</sup> Idem, carta LVI.

<sup>81</sup> REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: «Fábula jocoso sería de Céfalo y Procris», *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo tercero, op. cit., pág. 507.

Pero se veta si la dama es casada, porque el patrón francés del matrimonio por interés compensado por los amantes tolerados se rechaza de plano. Ramón de la Cruz dedicó una de sus piezas teatrales, *La oposición a cortejo*, a poner en solfa los dimes y diretes de la elección del acompañante asiduo y liberal. Elvira, la mujer deshonesto, da consejos a Laura, la honesta que no le presta oídos, sobre las característica que ha de tener el enamorado conveniente:

[...] pero a usted lo que le es más conveniente es uno bueno que haga a todo: verbigracia, que supla el escaso sueldo del marido o le acomode mejor; que tenga talento para compraros las cintas, coqueteos, gasa y todo aquello que se os ofrezca, y que tenga para acompañaros, dentro y fuera de casa, poca sujeción y muchos pesos.<sup>82</sup>

Y Jovellanos censuró la publicación de la traducción de una novela francesa titulada *Les confidences d'une jolie femme*, con los siguientes argumentos: «Una nación vecina, que ha procurado mejorar todos los ramos de la literatura, causó en este la mayor revolución. Sin contar algunos romances, expresamente dirigidos a autorizar la licencia, la disolución y la incredulidad, han salido de ella de algún tiempo a esta parte muchas historietas erótico-morales, que inundaron primero sus provincias, y después toda la Europa. En estas obritas, a las más vivas y enérgicas pinturas de las pasiones, se mezcla de ordinario cierta moral lúbrica y profana, fundada en los más arbitrarios y peligrosos principios, la cual insinuada en el corazón de los jóvenes, fomenta, y si puede decirse así, canoniza todos los estímulos de una pasión»<sup>83</sup>. En España no hubo ni un Choderlos de Laclos ni un Sade. El sexo no aparece más que esporádicamente en la literatura, y menos en el arte, donde tampoco se dio un Le Queux. José Somoza es el único que, desde una perspectiva más moderna, reflexionó en una de sus poesías sobre la falta de información que preparara a las doncellas para la relación física con sus esposos, y sobre el dolor y el desconcierto que llevaba aparejada<sup>84</sup>.

La alegría en el trato que introdujo la Ilustración se vió contrarrestada, en las últimas décadas del siglo, por el *esplin*, nueva actitud introducida por algunos anglófilos:

---

<sup>82</sup> *Sainetes de Don Ramón de la Cruz...*, op. cit., versos 407 y sigs.

<sup>83</sup> «Censura sobre varias obras», *Obras de don Gaspar...*, op. cit., tomo segundo, Madrid, Rivadeneira, 1859, pág. 356.

<sup>84</sup> «Epitalamio: a una novia en el día de la boda», *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo segundo, pág. 475.

Es el esplin, señora, una dolencia  
que de Inglaterra dicen que nos vino;  
es mal humor, manía, displicencia,  
es amar la aflicción, perder el tino,  
aborrecer un hombre su existencia,  
renegar de su genio y su destino.<sup>85</sup>

## 10.2. *Los modales*

La estructura de la casa y las tipologías de los muebles y objetos cotidianos debieron de adaptarse a nuevas formas de vida, pasando a usarse de manera distinta. En la sala se introdujeron los muebles de comodidad, como los sofás y los sillones a la francesa, de asientos trapezoidales y respaldos bajos, henchidos con gruesos pelotes de crin muy mullidos, y provistos de almohadillas en los recaderos de los brazos y de almohadones suplementarios; estaban concebidos para retrepase confortablemente, y propiciaban una postura relajada e indolente, apta para la conversación y la confidencia, que sustituyó a la recta y envarada a la que obligaban las sillas de brazos de los siglos XVI y XVII.

En lo que respecta a la ceremonia de la comida, el siglo XVIII presenció la transición de las grandes salas de banquetes multitudinarios, para los que se montaban ex profeso mesas y aparadores efímeros, a los comedores reservados a un número limitado de comensales. Allí los modales se refinaron: los cubiertos dejaron de empuñarse con toda la palma de la mano para ser sostenidos sólo con la punta de los dedos, lo que limitó los movimientos de los brazos al cortar, recoger o conducir los alimentos a la boca; como consecuencia, las empuñaduras se redondearon para adaptarse al nuevo manejo, las palas se redondearon, las púas se multiplicaron y los lomos se volvieron romos. Manos y codos se expulsaron de la superficie de la mesa. La bebida dejó de apurarse por copas para ingerirse a sorbitos. Y la manera de actuar ante el resto de los comensales se hizo menos impositiva: «un hombre que hace un festín [...] no debe de ser el primero en alabar los manjares [...] No conviene tampoco fingir y afectar una modestia para rogarlos que le perdonen la mala comida [...] Un modo natural, que no se aplauda sin razón de la magnificencia del banquete, y que no busque vanas alabanzas, con disculpas fuera de tiempo, es el carácter de un alma noble que no se embaraza de tan pocas cosas»<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> IRIARTE, Tomás de: «Definición del mal que llaman esplin», *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo segundo, op. cit., pág. 55.

<sup>86</sup> BELLEGARDE, op. cit., págs. 293-294.