



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

**De la vanidad y de la ostentación. Imagen y representación del
vestido masculino y el cambio social en España, siglos XVII-XIX**

ARIANNA GIORGI

2013

A mi madre

ÍNDICE	5
ABREVIATURAS	10
RESUMEN	13
SINTESI	17
INTRODUCCIÓN: PLANTEAMIENTO GENERAL Y OBJETIVOS	21
ESTADO DE LA CUESTIÓN Y DEBATE EPISTEMOLÓGICO	39
1. El vestido en las Ciencias Sociales.....	42
2. El vestido en la Historia del Arte.....	46
3. El vestido en la Historia.....	59
3.1 El caso de España.....	61
METODOLOGÍA Y FUENTES	67
Capítulo 1. Metodología	69
Capítulo 2. Fuentes	75
1. Archivos.....	77
1.1. Archivo Histórico Nacional.....	79
1.2. Archivo General de Palacio.....	80
1.3. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.....	81
1.4. Archivo de la Villa de Madrid.....	84
2. Bibliotecas y Centros de documentación.....	85
2.1. Biblioteca Nacional de España.....	86
2.2. Real Biblioteca de Palacio de Madrid.....	88
2.3. Bybliothèque des Arts Décoratifs (París).....	88
2.4. Centre de Documentation du Musée de la Mode et du Textile (París)..	89
2.5. Bibliothèque du Musée Galliera (París).....	90
2.6. Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea (Roma).....	90
2.7. Biblioteca del Museo del Traje-CIPE de Madrid.....	91

2.8. Hemeroteca Municipal de Madrid.....	91
3. Fondos Iconográficos.....	92
3.1. Museo del Prado.....	94
3.2. Academia de Bellas Artes de Madrid.....	95
3.3. Colecciones Particulares.....	95
3.4. Museo del Traje-CIPE de Madrid.....	95
3.5. <i>Webgrafía</i> y fondos virtuales.....	96
PARTE I. MODA, MODAS Y VESTIDO.....	103
Capítulo 1. Problemas de precisión conceptual.....	105
1. Moda: la historia de un vocablo.....	114
2. Principios de modernidad en los fundamentos de la moda.....	120
Capítulo 2. Funcionalidades del vestido.....	127
1. Entre pudor y protección.....	128
1.1. Genealogía del vestido.....	135
1.2. El tiempo del vestido.....	139
2. El rol económico del vestido.....	142
3. Apariencia y significación social del vestido.....	144
3.1. La emulación.....	146
3.2. La competencia.....	152
3.3. La distinción social.....	155
3.4. Hábito y dominación.....	158
PARTE II. HEGEMONÍAS VESTIMENTARIAS EN LA EUROPA MODERNA: ESPAÑA Y FRANCIA.....	163
Capítulo 3. El atuendo español.....	165
1. La imagen de la decadencia o la decadencia de la imagen.....	179
2. Confusión y regulación social: las Leyes Suntuarias	184
Capítulo 4. El conflicto suntuario entre España y Francia: la Isla de los Faisanes en 1659.....	191
Capítulo 5. La cultura de lo francés.....	211

1. Luis XIV y el triunfo de lo militar.....	213
2. La casaca: la imagen de Luis XIV.....	225
2.1. El prestigio de Versalles.....	229
2.2. ...y de la <i>Maison du Roy</i>	235
2.3. La casaca de privilegio.....	238
3. El vestido a la francesa.....	243
4. Primeros ensayos de moda francesa en España.....	251
4.1. Don Juan José: el válido del vestido a la francesa.....	258
Capítulo. 6. Madrid: una villa de corte.....	297
1. Apariencias masculinas en Madrid.....	301
1.1. El canto del cisne de la indumentaria española: el Marqués de Lapilla....	315
1. Intrusiones en la corte madrileña.....	321
2.1. La bendición del traje francés: <i>La Sagrada Forma</i> , de Claudio Coello...	345
2. La nueva imagen de la corte de Carlos II.....	349
3.1. Las apariencias del ejército de Carlos II.....	356
3.2. El vestido francés o el privilegio de los embajadores.....	359
3.3. La distinción del Consejo de Su Majestad.....	361
3. Morfología vestimentaria en la Villa de Madrid.....	369
PARTE III. EL SIGLO XVIII O DE LOS BORBONES.....	383
Capítulo. 7. En 1701: ¡Ya no hay Pirineos!.....	385
1. Felipe V y la imagen del cambio dinástico.....	393
1.1. El debate de las apariencias.....	410
2. La tratadística y la legitimación de la nueva imagen.....	417
3. Reforma francesa en el Alcázar madrileño.....	427
Capítulo 8. El ejército: la imagen de la reforma.....	431
1. La Real Guardia de Corps.....	437
2. El uniforme de la Real Guardia de Corps.....	439
Capítulo 9. El gobierno francés de la Real Cámara.....	443
1. La familia francesa de Felipe V.....	445

2. El ascenso de Gaspar Hersent, el controvertido Guardarropa y Sastre de Su Majestad Felipe V.....	448
Capítulo 10. El triunfo de lo francés.....	455
1. Consolidación del vestido cortesano.....	459
2. El Duque del Infantado y Pastrana.....	469
Capítulo 11. La difusión de las apariencias francesas en la Villa de Madrid.....	473
1. La imagen francesa de la Villa de Madrid.....	479
PARTE IV. EL VESTIDO A LA FRANCESA EN LA SOCIEDAD ILUSTRADA.....	495
Capítulo 12. Imagen de poder.....	497
1. Las apariencias del privilegio político y militar.....	517
2. Etiqueta oficial de la nobleza.....	520
3. Apariencia de distinción o distinción de las apariencias	527
4. El consumo del vestido a la francesa.....	552
EPÍLOGO: A LAS POSTRIMERÍAS DEL ANTIGUO RÉGIMEN	563
1. El ocaso de la casaca francesa: el duque de Berwick.....	566
2. El Madrid del siglo XIX.....	573
CONCLUSIONES.....	577
CONCLUSIONI.....	584
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	591
I. Extracto de la Testamentaría de D. Juan José de Austria relativo a la tasación de los bienes indumentarios.....	593
II. Cargos, bajas y datas de vestidos, libreas y uniformes de 1686 a 1688.....	604
II. I. Bajas del 22 de enero de 1686.....	604
III. Cargos y datas de Guardarropa de Carlos II (1686-1700)	605
III.I. Vestidos, libreas y uniformes del servicio de Carlos II.....	607
IV. Extracto de la testamentaría realizada a la muerte del pintor de Cámara de S.M.,	

Claudio Coello.....	607
IV.I. Inventario de los vestidos de Claudio Coello, día 24 de abril de 1694.....	607
IV.II. Partición de los vestidos de Claudio Coello, día 19 de agosto de 1694.....	608
V. Relación histórica de la Golilla, del 11 de Mayo de 1707.....	609
VI. Vestuario de las Reales Guardias de Corps.....	611
VI.I. Para los oficiales mayores.....	611
VI.II. Para brigadieres, Sub-brigadieres, furriel mayor, y el Alcalde.....	611
VI.III. Divisa para dichos Oficiales según su graduación, y la Ordenanza actual.....	611
VI.IV. Montura.....	612
VII. Extracto de los gastos para la silla de caballo del Rey Carlos IV.....	613
VII.I. Hechura de la silla.....	613
VII.II. Bordadura de la silla.....	613
VIII. Extractos del Guardarropa de Carlos IV.....	614
VIII.I Cuenta de las hechuras para el Rey Carlos IV.....	614
VIII.II. Cuenta de los gastos para la Real Servidumbre del tocador.....	614
IX. Testamentaría italiana del Duque de Berwick.....	615
BIBLIOGRAFÍA.....	617

Abreviaturas

- AGP:** Archivo General de Palacio Real, Madrid.
- AGS:** Archivo General de Simancas.
- AA.VV.:** Varios Autores.
- A.E.:** Archives du Ministère des Affaires Étrangères.
- AHN:** Archivo Histórico Nacional.
- art.cit.:** artículo citado.
- BNE:** Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- BNF:** Biblioteca Nacional de Francia, París.
- C.P.:** Correspondencia Política.
- Duc:** Ducados.
- E.:** España.
- Exp:** Expediente.
- f.:** Folio.
- h.:** hacia.
- Leg.:** Legajo.
- MAE:** Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Mrs:** Maravedíes.
- Mss:** Manuscrito.
- Of:** Oficios.
- OOMM:** Órdenes Militares.
- op. cit:** obra citada.
- p.:** página.
- pp.:** páginas.
- Prot.:** Protocolo.
- Rs:** Reales.
- s.a.:** sin año.
- s/f:** Sin fecha.
- s/fo:** Sin foliar.
- s/n:** Sin numerar.
- ss:** Siguietes.

RESUMEN

Este estudio se adentra en las cuestiones culturales que definen un grupo estamental que, como la ideología y la mentalidad, guiaban y dirigían su gusto estético. Por lo tanto, una de las preocupaciones centrales de esta investigación reside en indagar sobre la importancia estética del vestido reflejada en la sociedad madrileña a partir, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XVII.

En concreto, esta tesis trata de las relaciones establecidas entre las prendas y los actores sociales de los siglos XVII, XVIII y XIX. Se reflexiona también sobre la relación existente entre las influencias artísticas y estéticas de la indumentaria y el cambio social y su consecuente relación con los hábitos modernos. Por ello, la inquietud principal de este estudio es el vestido masculino como símbolo del cambio social, eligiendo como mirador privilegiado la Villa y Corte de Madrid.

La delimitación de este tema permite estudiar el *vestido a la francesa* como objeto y sujeto de estudio y de análisis con un enfoque crítico. Con este fin, se ha necesitado de un trabajo de campo exhaustivo donde los documentos del Archivo Histórico Provincial de Madrid son el núcleo de este estudio. Estos representan una de las fuentes muy ricas para poder desarrollar este proyecto. Quizás esta riqueza sea la mayor dificultad de su explotación, ya que la abundancia de las fuentes acarrea también dificultad para sintetizarlas. Dado que el cruce de fuentes es fundamental para la elaboración de un correcto trabajo de investigación, se cuenta también con una documentación complementaria. Así, por ejemplo, se recurrirá a obras de arte con el fin de calibrar la influencia e incidencia de determinadas prendas y comprobar su aceptación social. Complemento perfecto de estos bloques documentales es la literatura bibliográfica, artística y hemerográfica, donde se puede estudiar bien el grado de aceptación y resistencia del gusto francés. Estos datos, de hecho, permiten evaluar y establecer las particularidades de los hábitos indumentarios de las personas, estudiando la apariencia de sus vestidos como máximo exponente de la jerarquización social de un grupo que se definía entre la nobleza y los nuevos ricos.

Así, el punto de partida es el vestido como herramienta de análisis para comprender los mecanismos de la transición cultural del Antiguo Régimen a la sociedad liberal. Así, se demuestra la importancia relacional de este arte indumentario en su entorno social y cultural, puesto que el traje es parte integrante de la Historia del Arte, de la Historia Social y de la Historia de Cultural. De este modo, se legitima la vestimenta como rasgo distintivo de la ideología, la mentalidad, las prácticas y los comportamientos. Esta multidisciplinariedad respalda la revisión historiográfica del vestido en la capital cruzando fuentes y perspectivas de las Ciencias Sociales, explicitan la elocuencia vestimentaria. Queda patente, por tanto, el valor analítico del vestido para investigar el cambio social y, en consecuencia, para indagar sobre la transición del Antiguo Régimen a la época liberal. Así, se trata la relación existente entre las influencias estéticas de la indumentaria y los grupos dominantes. Vincular el vestido y las *élites* nos permitirá identificar la relevancia de lo suntuario.

Las apariencias indumentarias eran el instrumento que convertía al ser humano en un actor social, a principio de la época moderna. A fin de cuentas, este elemento de civilización representaba la variable que cristalizaba la evolución de la sociedad moderna. De hecho, es innegable que no hay potra época que se haya valido del poder y de la elocuencia de las imágenes, como la moderna. Contextualizando la componente estética en su marco cultural y material, el vestido se definía como práctica y conducta de un estilo de vida, sobre todo asociado a la ostentación, al rango y a la clase social. El traje, de hecho, ya iba más allá de su apariencia y representaba una práctica no sólo hedonista que distingue a su portador, reflejando la distinción y el prestigio social. Esta significación de la ropa puede no responder directamente a las cuestiones estéticas pero, sin duda, refleja la transcendencia del vestido durante este período.

De este modo, la imagen indumentaria apuntaló los privilegios de los actores sociales que exhibían la calidad y la distinción como rasgos identificativos. Prototipo de la imagen occidental, el vestido adornó de valores los múltiples aspectos de la moderna historia social y cultural. Reflejo de la cultura del Barroco, la apariencia del vestido se impuso como arte entre lo bello y lo útil que –con repercusiones económicas, morales, políticas y, sobre todo, sociales.

Sobre todo el Antiguo Régimen se configuró como el ambicioso teatro de la supremacía cultural, fundamentando su formalidad en estética representaciones y retóricas expresiones propagandística del poder social. Esta ostentosa manifestación,

dentro del arte del espectáculo moderno, se constituyó como emblema iconográfico de valores distintivos a través de la apariencia. De hecho, la moda representa una propiedad histórica y una prioridad de la estética masculina que consagraba e institucionalizaba el prestigio social, especialmente durante el Antiguo Régimen. Así, el vestido encarnaba un elemento estamental y ponía de manifiesto el género que diferencia y marca naturalmente los mecanismos culturales. Este interés por el significado de la imagen se presentó, sobre todo, en un nuevo y selecto grupo social que reproducía los mecanismos estéticos, artísticos y culturales de la elite, comportándose según el rango y la calidad de las altas esferas. Mediante la adquisición de un determinado atuendo, los miembros de esta nueva *élite* manifestaban unos ademanes sociales y culturales que testimoniaban, no sólo un cambio en los patrones jerárquicos, sino también el tránsito de la sociedad absolutista a la liberal. Por eso, la vestimenta proporciona estos indicios históricos que indagan en su evolución como expresión pública del gusto y reflejo social.

Esto porque la indumentaria siempre ha manifestado los valores formales de la distinción moderna a través de sus estilos y modas, como sucedió con el *vestido a la francesa* que sedujo tanto a extranjeros como españoles. Sobre todo, este vestido resulta particularmente significativo para el fenómeno social de las apariencias masculinas. Durante esta época, un reducido grupo de hombres –y muy pocas mujeres– poseían el control sobre los recursos políticos y culturales.

Así, partiendo del atuendo que viste el hombre a finales del siglo XVI se analiza la decadencia del modelo español y la paulatina filtración del vestido a la francesa que se convirtió en el modelo cortesano en España. La introducción de estas nuevas apariencias –fenómeno provocado por el cambio de dinastía a principio del siglo XVIII– se manifestó como indicador social de la nueva imagen de la villa madrileña. Este atuendo, procedente del uniforme militar, fue visible en las elites y llegó a definir el capital simbólico de estos grupos de poder. El vestido, manifestación del lujo y protocolo del teatro cortesano, ya se había impuesto como áulico adjetivo del ceremonial aristocrático moderno. Tanto en la corte como en la urbe, esta nueva manifestación estética del traje representó la imagen visual de la época moderna que – atavío y gala social– delineaba el *ethos* y la estética del Antiguo Régimen.

El seguimiento de este atuendo, desde sus esbozos estilísticos hasta su fosilización y superación en el siglo XIX, permite secuenciar su evolución y extrapolar

las características generales y las imperceptibles transformaciones que definieron culturalmente el gusto estilístico de la nueva clase social. Como testigo de los avatares y de los cambios históricos, este traje describe el progreso social de ciertos individuos y evidencia su transición –no sólo estética– hacia a la sociedad liberal. De hecho, esta indumentaria evidencia los caracteres y las connotaciones sociales de esta lenta evolución.

SINTESI

Questo studio si addentra in questioni culturali che definiscono un nuovo ceto sociale, come la ideologia y la mentalit , che guidavano e dirigevano il loro gusto est tico. Cos  una delle preoccupazioni centrali di questo studio risiede nell'indagare l'importanza estetica del vestito nella societ  madrileña fin dalla met  del secolo XVII.

Concretamente, questa tesi tratta delle relazioni stabilite tra gli abiti e gli attori sociali dei secoli XVII, XVIII e XIX. Si riflette anche sulla relazione esistente tra le influenze artistiche ed estetiche del vestito e del cambio sociale e la conseguente relazione con gli abiti moderni. Per questo, l'inquietudine principale di questo studio   il vestito maschile come simbolo del cambio sociale, scegliendo come *mirador* privilegiato la citt  e la corte di Madrid.

La delimitazione di questo tema permette studiare il *vestito alla francese* come oggetto e soggetto di studio ed analisi con una prospettiva critica. Con questo fine,   stato necessario un lavoro di campo esaustivo dove i documenti dell'archivio Provinciale Notarile di Madrid costituiscono il nucleo di questo studio. Questi rappresentano una delle fonti pi  ricche per poter sviluppare questo progetto. Forse questa ricchezza allo stesso tempo rivela una gran difficult  considerando che questa abbondanza comporta una gran difficult  per sintetizzarla. Visto che l'intersezione di fonti   fondamentale per l'elaborazione di un corretto studio, ci si avvale anche di documenti complementari. Cos , per esempio, si   ricorso a opere d'arte con il fine di calibrare l'influenza e l'incidenza di determinati indumenti per comprovare la loro accettazione sociale. Complemento perfetto di questi blocchi   anche la letteratura bibliografica, artistica ed emerografica dove si pu  studiare il grado di accettazione e resistenza al gusto francese. Questi dati, di fatti, permettono valutare e stabilire le particolarit  degli abiti vestimentari delle persone, studiando l'apparenza dei loro vestiti come massimo esponente della gerarchizzazione sociale che si definiva tra la nobilit  ed i nuovi ricchi.

Cos , il punto di partenza   il vestito come strumento di analisi per comprendere i meccanismi della transizione culturale dell'*Ancient Régime* alla societ  liberale. Cos , si dimostra l'importanza relazionale di questo arte vestimentario nei suoi perimetri sociale e culturali, considerando che il vestito   parte integrante della storia dell'arte,

della storia sociale e della storia culturale. In questo modo, si legittima il vestito come elemento distintivo dell'ideologia, la mentalità, le pratiche ed i comportamenti. Esta multidisciplinarietà rispalda la revisione storiografica dell'abito nella capitale spagnola, incrociando fonti e prospettive delle Scienze Sociali, evidenziano l'eloquenza vestimentaria. Risulta evidente il valore del vestito per indagare il cambio sociale e la relazione esistente tra le influenze estetiche dell'costume ed i gruppi dominanti. Vincolare il vestito e le *élites* permette identificare la rilevanza della suntuosità.

L'apparenza vestimentaria già era lo strumento che convertiva l'essere umano in attore sociale all'inizio dell'epoca moderna quando. In fin dei conti, questo elemento di civiltà rappresentava la variabile che cristallizzava la evoluzione della società moderna. Di fatti, non si può negare che non c'è epoca che si sia avvalsa del potere e della eloquenza delle immagini, come quella moderna. In questo contesto, il vestito si definiva come pratica e comportamento di uno stile di vita, soprattutto associato all'ostentazione, al ceto ed alla classe sociale. L'abito, di fatti, superava i limiti dell'apparenza e rappresentava un modo non sólo edonista che distingue al suo portatore, riflettendo la distinzione ed il prestigio sociale. Questa significazione dell'costume può non rispondere direttamente alle questioni estetiche ma riflette la sua trascendenza durante questo período

L'immagine dell'abito indicava i privilegi degli attori sociali che esibivano la qualità e la distinzione come elementi identificativi considerando che il vestito adornava di valori della moderna storia sociale e culturale. Riflesso della cultura del barocco, l'apparenza del vestito si impose come arte tra l'utile ed il bello –con conseguenze economiche, morali, politiche e, soprattutto, sociali.

Soprattutto l'*Ancient Régime* si configuró come l'ambizioso teatro della supremazia culturale, costruendo la sua formalità in estetiche rappresentazioni e retoriche espressioni propagandistiche del potere sociale. Questa ostentosa manifestazione, dentro dell'arte dello spettacolo moderno, si costituiva come emblema iconografico di valori distintivi per mezzo dell'apparenza. Di fatti, la moda rappresenta una proprietà storica e una priorità dell'estetica maschile che consagrava e istituzionalizzava il prestigio sociale, durante l'assolutismo moderno. Di conseguenza, il vestito incarnava un elemento eminentemente sociale ed evidenziava il genere che distingue e marca i meccanismi culturali. Questo interesse per el significato dell'immagine si presentava soprattutto in un nuovo e ristretto gruppo sociale che

riproduceva i meccanismi estetici, artistici e culturali delle *élites*, secondo il ceto e la qualità delle alte sfere. Attraverso l'acquisizione di un determinato aspetto, i membri di questa nuova *élite* manifestavano la adozioni di comportamenti sociale e culturali che testimoniavano, non sólo un cambio nei canoni gerarchici ma anche la trasizione dalla società assolutista alla liberale. Per questo, l'indumento proporziona questi indizi storici che indagano nella sua evoluzione come espressione pubblica del gusto e del riflesso sociale.

Questo perché l'indumento sempre ha manifestato i valori formali della distinzione moderna attraverso dello stile e le mode; esattamente come successe con *il vestito alla francese* che sedusse a spagnoli e stranieri. Soprattutto, questo abito risulta particolarmente significativo per il fenomeno sociale delle apparenze maschili. Durante quest'epoca, un gruppo ristretto di uomini –ed ancor meno donne- possedevano il controllo di risorse politiche e culturali.

Cosí, partendo dall'aspetto che veste l'uomo alla fine del secolo XVI si analizza la decadenza del modello spagnolo e la progressiva filtrazione del *vestito alla francese* que si convertí nel modelo cortigiano in Spagna. L'introduzione di queste nuove apparenze –fenomeno provocato per la successione dinastica all'inizio del secolo XVIII si manifestó come indicatore sociale della nuova immagine della città madrilená. Quest'immagine che procedeva dall'uniforme militare, si fece manifesta nei membri dell'*élite*, arrivando a definire il capitale simbolico di questo gruppo di potere. Il vestito, manifestazione del lusso e protocollo del tatro cortigiano, già si era imposto come raffinato aggettivo del cerimoniale aristocratico moderno. Tanto nella corte come nella urbe, questa nuova manifestazione estetica del vestito rappresentó l'immagine visuale dell'epoca moderna che –costume e gala sociale- delineava l'*ethos* e l'estetica del Ancient Régime.

Il seguimento di questo vestito, dal sua gestazione stilistica fino alla fossilizzazione e superazione nel secolo XIX, permette trovare la sequenza della sua evoluzione ed extrapolare le caratteristiche generali e le impercettibili trasformazioni che definivano culturalmente il gusto stilistico della nuova classe sociale. Come testimone dei cambiamenti storici, questo vestito descrive il progresso sociale di certi individui ed evidenzia la sua transizione –non sólo estetica- alla società liberale. Di fatti, questo indumento evidenzia i caratteri e le connotazioni sociali di questa lenta evoluzione.

INTRODUCCIÓN:
PLANTEAMIENTO GENERAL Y
OBJETIVOS

Hacia 1840, el pintor madrileño Leonardo Alenza realizaba un *Retrato de un niño* que hoy se conserva en el Museo Romántico de Madrid. Se trata de un óleo de dimensiones medianas, parejo de otro lienzo protagonizado por una niña. En él se muestra a un muchacho madrileño con expresión concentrada ante su retratista. Entendiendo la situación, el niño se muestra frontalmente de pie y con la cabeza hacia el espectador. El niño luce un jubón y un calzón oscuros, que se completa con un sombrero con pluma –en su mano izquierda– de una medias negras como también de unos zapatos planos. Estos elementos no sólo complementan su vestido sino que indican el estilo antiguo de su atuendo que se contrapone a la joven edad del protagonista. El niño lleva el jubón sobre una immaculada camisa blanca que se muestra en el cuello y de los puños. La pulcritud de esta prenda se muestra a partir de estos detalles que representaban el verdadero indicio de higiene.



Figura 1. Alenza, *Retrato de niño a la moda del siglo XVII*, Museo del Romanticismo, Madrid.

El pequeño sostiene una fusta y es enmarcado por el perfil de un árbol. Al fondo se observa un paisaje que a menudo ha inducido a los críticos a comparar esta obra con

el retrato de *El Príncipe Baltasar Carlos Cazador* que Velázquez realizó en 1635 para la decoración de la Torre de la Parada¹.

En efecto, a los dos niños se les retrata posando en un paisaje campestre que subrayaba su vinculación con las actividades al aire libre como la caza. En el retrato de Velázquez, la vestimenta remite a la práctica de una disciplina que se consideraba apropiada para la educación de los monarcas. En el siglo de Alenza, en cambio, las familias adineradas encargaban retratos que ponían de manifiesto sus posesiones, su suntuosidad y su mérito. ¿Era por esta razón que el pequeño protagonista del cuadro vestía un jubón y un par de calzones? Estas prendas, de hecho, eran prendas características de un estilo indumentario del pasado: la moda del siglo XVII.

¿Por qué un pintor del siglo XIX recreó esta moda? La elección plantea preguntas acerca de este atuendo. En efecto, durante el siglo XIX, la ostentación de las apariencias equivalía a la ostentación de un determinado estilo de vida. Entonces, ¿la finalidad de Alenza, al decantarse por este modelo indumentario, era realizar un cuadro que hiciera referencia a unos valores de otra época? ¿Por qué es un niño quien se viste según una moda antigua?

Desde el punto de vista antropológico, el vestido ostentaba diversas funciones entre las cuales la más importante era proteger de los agentes climáticos. Sin embargo en el siglo XIX el traje ya no se ceñía a esta función: durante el Antiguo Régimen, el vestido ya se había convertido en manifestación de las nuevas apariencias sociales. Entonces, ¿Por qué un estilo anticuado? En la misma época, Pérez Galdós afirmaba que “vestir a la antigua vendría a pensar a la antigua, y con el pensar el obrar, que es lo que hace falta”². ¿La familia del niño encargó un retrato que ensalzara los valores y las costumbres de un tiempo pasado? ¿Se puede ir más allá e incluso plantearse si el pintor no estaría cuestionando la cultura de las apariencias que triunfaba en el siglo XIX?

El vestido ya se había definido como práctica y conducta de un estilo de vida. Desde finales del siglo XVIII, la vestimenta encarnaba la clave de un comportamiento, sobre todo asociado a la ostentación, al rango y a la clase social. El vestido va más allá de su apariencia y representa una práctica no sólo hedonista que distingue a su portador, reflejando la distinción y el prestigio social. Esta significación de la ropa puede no responder directamente a las cuestiones escondidas en este cuadro pero, sin duda, refleja

¹ BRAVO VILLASANTE, C., “Retrato de niños y niños en la pintura”, en *El niño en el Museo del Prado*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1983, pp. 17-24.

² PÉREZ GALDÓS, B., *Cádiz*, Madrid, Alianza, 1976, p. 35.

la trascendencia del vestido durante la Edad Moderna, contextualizando la componente estética en su marco cultural y material.

A partir de estas cuestiones abiertas, lo más revelador de este retrato no es la representación del niño sino la trascendencia de su atuendo; es decir, en este cuadro lo que se quiere significar es, no tanto la descripción de sus características formales (un niño rollizo, disfrazado a la antigua), como el valor de su traje (en este caso, un vestido

En efecto, este cuadro no hace más que revelar la complejidad del vestido durante el Antiguo Régimen, o lo que es lo mismo el valor que la vestimenta había adquirido a finales de la época moderna. Se ha optado por este cuadro porque encarna, de forma elocuente, las inquietudes de esta tesis doctoral. Este retrato no se limita sólo a representar a un niño sino que entraña muchas problemáticas y cuestiones sobre las apariencias, del mismo modo que el vestido y las modas no sólo se centran en los cambios textiles y vestimentarios. Por esta correspondencia, se ha elegido este cuadro como imagen metafórica de este trabajo de investigación que se dedica al vestido masculino.

Este retrato sirve para definir, en cierto modo, la hipótesis de partida dentro de su marco geográfico, social y temporal: las apariencias masculinas en la villa y corte de Madrid, entre los años 1650 –momento final del apogeo del atuendo español– y 1850, cuando el hombre “abandonó su reivindicación de ser considerado hermoso”, como señala Flugel³. A pesar de lo que se suele pensar, el hombre moderno estaba familiarizado con la moda a través de la cual demostraba la necesidad de ostentación y que le servía para añadir a la vestimenta un significado socio-político. En efecto, la sociedad moderna se mostró “obsesionada con el género”⁴ puesto que, como señalaba Wilson, el vestido se constituía un importante indicador de la identidad sexual, siendo la herramienta que “se refiere a la clasificación social de «masculino» y «femenino»”.⁵

De hecho, la moda representa una propiedad histórica y una prioridad de la estética masculina que, durante el Antiguo Régimen, consagra la institucionalización de su prestigio social. A este respecto, el elemento eminentemente estamental pone de manifiesto el género que diferencia y marca naturalmente los mecanismos culturales. Este interés por el textil se presentó, sobre todo, en un nuevo y selecto grupo social que

³ FLUGEL, J. C., *Psicología del Vestido*, Buenos Aires, Paidós, 1964, p. 111.

⁴ WILSON, E., *Adorned in dream: fashion and modernity*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 117.

⁵ OAKLEY, A., *Sex, gender and society*, Londres, Temple Smith, 1972, p. 16.

reproducía los mecanismos estéticos, artísticos y culturales de la elite, comportándose según el rango y la calidad de las altas esferas. Mediante la adquisición de un determinado atuendo, los miembros de esta nueva élite manifestaban la apropiación de unos ademanes sociales y culturales que testimoniaban, no sólo un cambio en los patrones jerárquicos, sino también el tránsito de la sociedad absolutista a la liberal. Por eso, la vestimenta proporciona estos indicios históricos que indagan en su evolución como expresión pública del gusto y reflejo social.

La indumentaria siempre ha manifestado los valores formales de la distinción moderna a través de sus estilos y modas, como sucedió con el *vestido a la francesa* que sedujo tanto a extranjeros como españoles. Sobre todo, estos vestidos resultan particularmente significativos para el fenómeno social de las apariencias masculinas. Durante esta época, un reducido grupo de hombres –y muy pocas mujeres– poseían el control sobre los recursos políticos y culturales. Este fue también un período de importante rivalidad cultural, durante el cual la propaganda y la ostentación adquieren una renovada importancia. Estos condicionantes proyectan la dimensión áulica del esplendor cortesano. Los teóricos políticos defienden el ideal de magnificencia que subrayaba la imagen espléndida de las cortes fastuosas. La apariencia construida y transmitida se dio a conocer, sobre todo, mediante la casaca, símbolo de la estética distintiva adquirida por la nueva clase social de la España del siglo XVIII.

Ya desde finales de la Edad Media, la apariencia textil convertía al ser humano en un actor social, manifestando “la distinción, la posibilidad de destacar a través del ornato individual de su propia personalidad”⁶ A fin de cuentas, este elemento de civilización representó la variable textil en el proceso de cristalización de la sociedad moderna, caracterizada por una polisemia de contradicciones pero que hacía de la manifestación simbólica de la distinción unos de sus pilares. Por tanto, esta época se configuró como el ambicioso teatro de la supremacía cultural, fundamentando su formalidad en estética representaciones y retóricas expresiones propagandística del poder social. Esta ostentosa manifestación, dentro del arte del espectáculo moderno, se constituyó como emblema iconográfico de valores distintivos plurales a través de la apariencia.

⁶ SIMMEL, G., *Sobre la Aventura*, Barcelona, Península, 2001, p. 66.

De este modo, la imagen apuntaló los privilegios de los actores sociales que exhibían la calidad y la distinción como rasgos identificativos⁷. Prototipo de la imagen occidental, el vestido adornó de plurales valores los múltiples aspectos de la moderna historia social y cultural. Reflejo de la cultura del Barroco, la apariencia del vestido se impuso como complejo arte entre lo bello y lo útil que –con repercusiones económicas, morales, políticas y, sobre todo, sociales– proyecta sus características identificativas. La vestimenta postula un moderno tratado estilístico basado en el perfil del actor. Este planteamiento recupera las mudas informaciones estilísticas que, desligándose de la jerarquía de la calidad, obedecían a los gustos dictados por las aspiraciones personales y sociales. Basándose en este criterio de investigación, los historiadores atienden a las normas estilísticas y recuperan los códigos de estos comportamientos que reforzaban la representación y la distinción de su estatus. Las coordenadas de este dispositivo se adentran en la representación de las correspondencias de la apariencia con su carácter simbólico.

Es así que este reflejo artístico de la apariencia se convierte en el indiscutible protagonista. En efecto, las transformaciones sociales se reflejaron también en los hábitos y costumbres. Así, la hipótesis que se establece como base de trabajo es que el vestido es testimonio y reflejo de los grupos estamentales y de los cambios en ellos. En tanto que imagen de la sociedad, el vestido representa artísticamente la cultura en el sistema de valores y significaciones que se configuran metrónomo y vehículo de la distintiva imagen social.

Partiendo del atuendo que viste el hombre a finales del siglo XVI se analizará la decadencia del modelo español y la paulatina filtración del vestido a la francesa que se convirtió en el modelo cortesano en España. La implantación de estas nuevas apariencias –fenómeno provocado por el cambio de dinastía a principio del siglo XVIII– se manifestó como indicador de social de la nueva imagen de la villa madrileña. Este atuendo, procedente del uniforme militar, fue visible en las elites y llegó a definir el capital simbólico de estos grupos de poder. El vestido, manifestación del lujo y protocolo del teatro cortesano, ya se había impuesto como áulico adjetivo del ceremonial aristocrático moderno. Tanto en la corte como en la urbe, esta nueva manifestación estética del traje representó la imagen visual de la época moderna que – atavío y gala social– delineaba el *ethos* y la estética del Antiguo Régimen. El traje,

⁷ BOURDIEU, P. , *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1991.

reconocido como iconografía visible y ostensible del poder, era significativa de la apariencia y de la dignidad del ceremonial cortesano. Así pues, el vestido no constituye sólo la manifestación aislada de este refinado grupo, sino también la imagen/reflexión especular de la sociedad entera, reflejando los diversos cambios de la modernidad, lo que obliga a estudiar el mundo del vestido desde una perspectiva global, analizando las similitudes y disimilitudes a lo largo de estos siglos.

Por lo tanto, una de las preocupaciones centrales de esta investigación reside en indagar sobre la importancia estética del vestido reflejada en la sociedad madrileña a partir, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XVII, tratando la relación existente entre las influencias artísticas de la indumentaria en el cambio social y su consecuente relación con los hábitos modernos. El punto de partida de nuestro trabajo es que el vestido puede ser una herramienta de análisis para comprender mejor los mecanismos de la transición cultural del Antiguo Régimen a la sociedad liberal. De este modo, se puede demostrar la importancia relacional de este arte textil en su entorno social y cultural, puesto que el traje es parte integrante de la Historia del Arte, de la Historia Social y de la Historia de Cultural⁸. Así se puede legitimar la vestimenta como rasgo distintivo de la ideología, la mentalidad, las prácticas y los comportamientos.

Por todo ello, el vestido y su imagen representan un tema central en los estudios dedicados a la sociedad moderna que reseñan su arte, su gusto y su historia. Paradigma arquetípico de estos valores fue la indumentaria que, erróneamente asociada a la historia de la moda, personificó el privilegio estamental y cultural exhibido a través de este arte “decorativo”. Por eso, no es de extrañar que los recientes estudios dedicados a las modas del vestido, no sólo se limitan a sus valores formales sino que se vuelcan también en la dimensión histórica de su proceso social.

A lo largo de la historia de la civilización occidental, el vestido ha sido un poderoso símbolo político y social. Además de servir de imagen del hombre y proyección de las apariencias, el traje constituía la manifestación más expresiva de las riquezas y de las glorias obtenidas por el dominio de su propia naturaleza se convirtió en exponente de los valores de la clase rectora: en él se reunían, ordenaban y expresaban

⁸ BURKE, P. , *Sociología e historia*, Madrid, Alianza, 1988; CABRERA, M. A., “Más allá de la Historia Social”, en *Ayer*, 62, 2 (2006), pp. 9-17; CASTILLO, S., FERNÁNDEZ, R., *Historia social y ciencias sociales*, Lleida, 2001; GARCÍA CARCEL, R., “Veinte años de Historia social de la España moderna”, en *Historia Social*, 60 (2008), pp. 91-112; HOUSBAWM, E. J., “De la Historia Social a la Historia de la Sociedad”, *Historia Social*, 10 (1991), pp. 5-26; JOYCE, P. , “Materialidad e Historia Social” en *Ayer*, 62 (2006), pp. 73-87.

de forma estética una serie de valores culturales. Mediante la reconstrucción de la historia del traje masculino y mediante el análisis de su evolución, su decoración y su ostentación, se puede llegar a recrear este momento estelar en el universo vestimentario del hombre.

Queda patente, por tanto, el valor analítico del vestido para investigar el cambio social y, en consecuencia, para indagar sobre la transición del Antiguo Régimen a la época liberal. Así, se propone tratar la relación existente entre las influencias estéticas de la indumentaria y los grupos dominantes. Vincular el vestido y las élites nos permitirá identificar la relevancia de lo suntuario⁹.

De este modo, se propone establecer las relaciones entre la imagen indumentaria y el cambio social que se producen en el nuevo escenario del Madrid borbónico y que constituyen el hilo conductor de esta investigación: los acontecimientos históricos, los actores modernos y los momentos políticos, sociales y económicos que repercutieron en la forma y en la manera de vestir las prendas masculinas. Estas transformaciones se hacen eco de esta nueva apariencia, que dinamizó y remodeló la imagen de la capital española, y reflejan el importante valor que este traje ostentaba tanto en la Corte como, sobre todo, en la Villa de Madrid. Madrid, sede palatina y burocrática de la monarquía e insignia simbólica¹⁰, adquirió el papel de escenario material para el ceremonial ritual en el cual se movía la Corte que, surgida simultáneamente a la vida moderna, aunaba la modernidad social y la transitoriedad secular¹¹. En efecto, la capital española no es del todo ajena a la proliferación de estudios sociales que protagoniza desde los años noventa del pasado siglo XX.

⁹ Sobre el cambio social, véase: ARANDA PÉREZ, F. J., “Bases económicas y composición de la riqueza de una oligarquía castellana en la Edad Moderna: patrimonio y rentas de los regidores y jurados de Toledo en el siglo XVII”, *Hispania*, 182 (1992), pp. 863-914; ATIENZA HERNÁNDEZ, I., “La nobleza en el Antiguo Régimen: clase dominante, grupo dirigente”, *Estudios de Historia Social*, 36-37 (1986), pp. 465-495; CONTRERAS, Jaime, “Linaje y cambio social: la manipulación de la memoria”, *Historia social*, 21 (1995), pp. 96-118; DE FRANCISCO, A., *Sociología y Cambio Social*, Barcelona, Ariel, 1997; MARURI VILLANUEVA, R., *La burguesía mercantil santanderina, 1700-1850. Cambio social y de mentalidad*, Santander, Asamblea Regional de Cantabria, 1989; MOLAS RIBALTA, P., *Del absolutismo a la constitución. La adopción de la clase política española al cambio de régimen*, Madrid, Sílex, 2008; MORALES MOYA, A., *Reflexiones sobre el estado español del siglo XVIII*, Alcalá de Henares- Madrid, Instituto Nacional de Administración Pública, 1987; PRO RUÍZ, J., “Las elites de la España liberal: clase y redes en la definición del espacio social (1808-1931)”, *Historia Social*, 21 (1995), pp. 47-69; POOVEY, M., “Lo social y el sujeto civil liberal en la filosofía moral británica del siglo XVIII”, *Ayer*, 62 (2006), pp. 139-164; REY CASTELAO, O., “Continuidad y cambios sociales”, en FLORISTÄN, A., *Historia de España en la Edad Moderna*, Barcelona Ariel, 2009, pp. 691-713.

¹⁰ NÚÑEZ DE CASTRO, A., *Libro Histórico Político, Sólo Madrid es Corte y el Cortesano en Madrid*, Madrid, 1675.

¹¹ DEL RÍO BARREDO, M. J., *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, 2000.

El atractivo por la Corte produjo una creciente afluencia de nuevos grupos estamentales que definían el gusto artístico a través de imagen y prácticas comportamentales y requerían nuevas pautas y conductas¹². Esta nueva identidad característica del Madrid moderno se puede observar desde la implantación de modelos extranjeros y, en concreto de los procedentes de Francia¹³: ideológicos, políticos, sociales, culturales... y también vestimentarios. En efecto, ya Ortega y Gasset afirmaba tajante que “Madrid no ha poseído jamás una cultura creadora... ha aprendido de lo extranjero un mínimo de cosas malamente asimiladas”¹⁴.

Menos rígidas son las interpretaciones actuales pues la dimensión cortesana sigue siendo motivo de análisis. Ringrose propone una imagen no convencional de la realidad madrileña a través de un análisis, sobre todo económico¹⁵. Obviando una simple crónica histórica, Pinto Crespo propone Madrid como objeto de estudio y múltiples enfoques con los cuales abordar el tema¹⁶. Sus numerosos estudios dedicados a la evolución de la capital hispánica cuestionan y conectan las múltiples realidades de la Villa de Madrid, considerando que para la descripción histórica de cualquier sociedad se deben estudiar sus manifestaciones culturales¹⁷. En su análisis histórico y topográfico, Pinto Crespo confecciona un singular estudio de la ciudad en el cual confiesa que era una obra destinada al “equipo de investigación que llevábamos varios años dedicados al estudio de la historia de Madrid, y que echábamos en falta, a pesar de los casi infinitos libros y síntesis, con las calves especiales, fundamentales, y los datos a ella referidos, plasmados en una cartografía actual”¹⁸.

De este modo, la multidisciplinariedad del anterior proyecto respalda la revisión historiográfica del vestido en la capital cruzando fuentes y perspectivas que, propias del planteamiento teórico y metodológico de las Ciencias Sociales, explicitan la elocuencia vestimentaria descrita en las monografías antiguas y modernas. Así, desde un principio se orientó hacia el análisis vestimentario del grupo urbano que adquirió un importante

¹² ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., "La Corte: un espacio abierto para la historia social". Castillo, S., *La historia social en España. Actualidad y perspectivas*, Madrid 1991, p. 247-260.

¹³ NIETO SÁNCHEZ, J. Á., *Artisanos y Mercaderes. una historia social y económica de Madrid, 1450-1850*, Madrid, Fundamentos, 2006.

¹⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *La Redención de las Provincias*; Madrid, Alianza, 1967, p. 83.

¹⁵ RINGROSE, D., *Madrid y la economía española. 1560-1850*. Alianza Universal. Madrid. 1985.

¹⁶ FERNÁNDEZ VARGAS, V., PINTO CRESPO, V. (dir.), *El Madrid Militar*, Ediciones del Umbral, Madrid, 2000; PINTO CRESPO, V. (dir.), *Madrid, Durante la Guerra de Independencia, 1808*. Lunwerg, Madrid, 2008.

¹⁷ PINTO CRESPO, V. (dir.), *Madrid, Atlas Histórico, S. IX-XIX*, Lunwerg, Barcelona, 1995, p. 13.

¹⁸ *Ibidem*.

protagonismo durante el siglo XVIII, ostentando esta nueva manifestación como blasón de una nueva conciencia social.

Actualmente, gracias al enfoque de sesgo interdisciplinar que se contempla en los trabajos de Álvaro Molina y Amalia Descalzo, el estudio de la indumentaria se inserta en la compleja apariencia cultural y social de la época moderna. Siguiendo la huella marcada por Carmen Bernis, se está tratando de abordar el vestido, no sólo como objeto de estudios descriptivos donde se detallan los componentes estéticos y estilísticos, sino como expresión del contexto histórico que propicia la génesis cultural de las apariencias políticas y sociales. Muchos de estos nuevos trabajos que se están realizando tienen a Madrid como objeto de estudio. Gran parte de estas investigaciones se centran en la edad moderna, cuando la villa se convirtió en Corte y se vio sometida a importantes cambios y transformaciones. Sin embargo, numerosos son los que aún obvian la importancia de la imagen de la sociedad que, a través del traje, establecía su cultura de las apariencias¹⁹. La época moderna se definió por un exquisito protocolo estético que engendró la elocuente cultura de las apariencias, hija del fastuoso estilo barroco y tal como demostró Roche, la apariencia y su ostentación contribuían al espectáculo barroco que se enunciaba a través de las prendas vestidas²⁰. Como expresión de la cultura dieciochesca, la indumentaria postula formalmente la doble dimensión que, decorativa y material, confronta la historia a través de su imagen. De esta manera, el vestido personificó el honor de la etiqueta estética en la edad moderna.

La esencia de este estudio se perfiló durante el Programa de Doctorado *Arte, Mito e Historia* del Departamento de Historia del Arte y del Máster en Gestión y Dirección en Recursos Histórico-Culturales, del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América. En el año 2006, se defendió para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados el trabajo titulado *Artísticamente moda*, bajo la supervisión de la profesora de la Peña. Se pretende continuar el análisis social del vestido como herramienta del comportamiento y del atuendo emprendido en los mencionados trabajos. En efecto, los cursos del Doctorado se proponían indagar la potencialidad artística e investigar su interdisciplinariedad. A través de estos tres importantes vectores definidores de la sociedad –el arte, el mito y la historia– se analizaban las tácitas informaciones del vestido, planteando un acercamiento

¹⁹ ROCHE, D., *Il linguaggio della moda*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1991.

²⁰ *Ibidem*.

pluridisciplinar al sistema histórico y social. Sobre este punto de partida, se plantea tratar este fenómeno que, combinación de innovación y tradición, hace del vestido un auténtico indicador de la sociedad madrileña de los siglos XVII, XVIII y XIX.

Es así que el *vestido a la francesa* se contempla en dos dimensiones: la estética, a través de las estampas, cuadros y grabados, y la histórica, reflejada en las testamentarias. En efecto, la teoría explícita en favor de las ejemplificaciones e ilustraciones hace hincapié en su carácter representativo y convencional que le convirtió en emblema de su distinción en el proceso de civilización²¹. Así, tomando como base el amplio *corpus* documental existente, se propone reflexionar sobre el vestido masculino, que casi siempre ha quedado más olvidado.

En este trabajo se intentará, no sólo comprobar las prácticas repercusiones del pensamiento teórico, sino también examinar el comportamiento crítico que se observó durante el tránsito del Antiguo Régimen a la época liberal en la villa de Madrid. Esta tesis, por tanto, cuenta con diferentes prismas, siendo su principal objetivo fundacional el estado de las complejas relaciones existentes entre lo textil y otros ámbitos de la cultura y de la sociedad. Así, se reflexiona acerca de las informaciones procedentes de los registros jurídicos que mencionan las prendas y estiman su valor y se pretende contemplar el vestido como código de distinción²². También se debe tener en cuenta que durante el Antiguo Régimen, se modificaron maneras y formas, no sólo de exhibición, sino también de contemplación personal en la escena moderna²³.

De este modo, esta tesis trata de las relaciones establecidas entre las prendas y los actores sociales de los siglos XVII, XVIII y XIX. Se propone reflexionar sobre la relación existente entre las influencias artísticas y estéticas de la indumentaria y el cambio social y su consecuente relación con los hábitos modernos. Por ello, la inquietud principal de este estudio, como ya se ha indicado, es el vestido masculino como símbolo del cambio social, eligiendo como mirador privilegiado la Villa y Corte de Madrid.

Por lo que respecta a la delimitación de este tema, esta investigación se centra en ese segmento social indefinido donde confluían la capa superior del estado llano y los

²¹ KÖNIG, R., *La moda en el proceso de la civilización*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicaciones, 2002.

²² LANDES, B., "Trespassing: notes from the boundaries", en DOUTHWAITE, J., VIDAL, M. (eds.), *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, pp. 117-123.

²³ DE BOLLA, P., *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*, Standford, Standford University Press, 2003.

niveles inferiores del estamento nobiliario, en un período de gran relevancia histórica como fue la transición del Antiguo Régimen a la sociedad liberal. Así, se propone una aplicación histórica del vestido masculino como auténtico hito artístico e histórico a partir de los datos de la sociedad. Se trata el *vestido a la francesa* como objeto y sujeto de estudio y de análisis con un enfoque crítico. Reconstruyendo su *excursus* histórico –a través de la vestimenta masculina– y obviando el vacío producido por la actual literatura impresa, en esta tesis se reflexionará a partir de la indumentaria masculina que “en el arte de la observación, el vestido, adquiere un valor capital en cuanto que la imagen es la presentación pública del sujeto”²⁴. Situando el vestido dentro de su propio contexto social, se pueden examinar circunstancias históricas que delimitaron los discursos y los procesos identificativos de la indumentaria.

Para la realización de esta tesis ha sido necesario un trabajo de campo exhaustivo. Por fortuna, se puede contar con unas fuentes muy ricas para poder desarrollar este proyecto. Quizás esta riqueza sea la mayor dificultad de su explotación, ya que la abundancia de las fuentes acarrea también dificultad para sintetizarlas. Los archivos notariales esconden numerosos tesoros, ya se trate de nacionales o provinciales. Además, lentamente se van incorporando unos últimos avances técnicos, como los procesos de digitalización y la creación de bases de datos, que van tomando el relevo a los ya clásicos trabajos de microfilmación.

Complemento perfecto de estos bloques documentales es la literatura bibliográfica, artística y hemerográfica, donde se puede estudiar bien el grado de aceptación y resistencia del gusto francés y su influencia.

Así, pues, se intentará estudiar la evolución icónica de la indumentaria masculina y su reflejo estético y social en la sociedad del Antiguo Régimen y en la realidad del siglo XIX, evidenciando la importancia de su representación. En la vestimenta se reflejaban las correspondencias culturales que evidencian los cambios estructurales y la necesidad social de promoverse de sus protagonistas. Para comprobar este proceso, se ha elegido la casaca, prenda fundamental de la imagen masculina, que aparece durante siglo XVII como distintivo del ejército, pasando a ser seña cortesana para luego generalizarse en toda la sociedad.

²⁴ FERNÁNDEZ CÓRDOVA MIRALLES, Á., *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid, Dykinson, 2002, p. 116.

El seguimiento de esta prenda, desde sus esbozos estilísticos hasta su fosilización y superación en el siglo XIX, permite secuenciar su evolución y extrapolar las características generales y las imperceptibles transformaciones que definieron culturalmente el gusto estilístico de la nueva clase social. Como testigo de los avatares y de los cambios históricos, esta prenda describe el progreso social de ciertos individuos y evidencia su transición –no sólo estética– hacia a la sociedad liberal. De hecho, esta indumentaria evidencia los caracteres y las connotaciones sociales de esta lenta evolución.

El estudio se adentrará en las cuestiones culturales que presenta este nuevo grupo social, tratando de identificar la ideología, la mentalidad que guió y dirigió su gusto estético. Así, se abordarán los aspectos que definen su identidad y explican sus hábitos comportamentales, sus manifestaciones e intereses culturales. En especial modo, los códigos textiles y símbolos se reflejaron en sus manifestaciones estéticas que, propias del Antiguo Régimen, definieron la representación de su prestigio y superioridad social.

Los fondos documentales del Archivo Provincial de Madrid van a ser el núcleo de este trabajo. De las grandísimas posibilidades analíticas de la documentación notarial ya dieron buena cuenta Jesús Cruz y Máximo García Fernández²⁵. Dado que el cruce de fuentes es fundamental para la elaboración de un correcto trabajo de investigación, se acudirá a otra documentación complementaria. Así, por ejemplo, se recurrirá a obras de arte con el fin de calibrar la influencia e incidencia de determinadas prendas y comprobar su aceptación social.

Estos datos, de hecho, permiten evaluar y establecer las particularidades de los hábitos indumentarios de las personas. Así, se persigue estudiar la apariencia de sus vestidos como máximo exponente de la jerarquización social de un grupo que se definía entre la nobleza y los nuevos ricos. Esta simbología, ya puesta de manifiesto por Roche, evidenciaba el juego de las apariencias textil del siglo XVIII, cuando la vestimenta ya no sólo se utilizaba como simple necesidad.

Efectivamente, en este estudio se plantea tratar el vestido masculino partiendo del gusto y de la significación social. No se propone una mera descripción artístico-textil, ni una simple recopilación de datos procedentes de documentos de índole

²⁵ CRUZ, J., *Los Notables de Madrid*, Madrid, Alianza Editorial, 2000; GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*, Madrid, Silex, 2013.

testamentaria, sino que se pretende observar la evolución cotidiana de la vestimenta como práctica artística del grupo social de los notables –que se iba conformando en las postrimerías del Antiguo Régimen–, en la que estará muy presente la imitación de la aristocracia. La clase noble, de hecho, dictó unas pautas y reglas sobre la forma de vestir y comportarse que constituyeron los códigos adoptados e imitados por esta nueva clase emergente.

Para lograr nuestros fines, se adoptó un análisis basado en un amplio tiempo cronológico, entre 1650 y 1850 aproximadamente, puesto que el fin de esta investigación era demostrar la validez del vestido masculino como pauta cultural mediante la perspectiva de la larga duración temporal. Y, además, se eligió Madrid, en su calidad de villa y corte, como uno de los espacios donde mejor podrían comprobarse nuestras hipótesis.

Sea como sea, en España se fue instituyendo una “nobleza política” que, de procedencia no necesariamente ilustre, consolidó una nueva élite que –adueñándose de símbolos y patrones– desalojó en parte a la antigua nobleza. Este hecho implicó la adopción de una imagen y, también, de un determinado atuendo que, mediante el uso y el abuso del lujo, intentó afianzar su propia distinción jerárquica. Este estudio histórico acerca del estatus y su distinción acaba de iniciarse en España y todavía existen pocos trabajos basados en registros públicos y administrativos²⁶.

En la morfología del vestido francés, se ponía de manifiesto el poder absoluto de Luis XIV y la retórica de la dinastía borbónica. Con la instauración de Felipe de Anjou en el trono de España, el vestido francés quiso significar la fortaleza de la nueva dinastía y sus ansias reformistas. Este proceso histórico se desarrolló durante los siglos XVIII y XIX, marcando el gusto y la apariencia del Madrid borbónico. Esto, se evidencia también en el título mismo de este trabajo que, ejemplificando su temática, pone el acento en las aspiraciones y las pretensiones del nuevo grupo dominante.

Vertebrada en las apariencias de la oligarquía madrileña, esta tesis se centra principalmente en su imagen claramente dependiente del aparato cortesano. En este escenario, esta clase gestó su ascenso consolidando la propia cultura identitaria que, hegemónica y característica, se definía por símbolos. De hecho, Fine y Leopold

²⁶ BARTOLOMÉ BARTOLOMÉ, J. M., GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Apariencias de contrastadas: contraste de apariencias*, León, Universidad de León, 2012; HERNÁNDEZ, M., *A la sombra de la Corona: poder local y oligarquía urbana (Madrid, 1606-1808)*, Madrid, Siglo XXI de España, 1995; CRUZ, *Los notables de Madrid, Op. Cit*; MARURI VILLANUEVA, R., *La burguesía mercantil santanderina, op. cit.*

afirmaron que “la enmarcación de los valores sociales y culturales prevalecen en un momento y lugar específico”²⁷.

Según este planteamiento general y objetivos se ha dividido esta tesis en cuatro partes que muestran la VI hasta su paulatina desaparición, a mediados del siglo XIX. De este modo, en la primera parte constituye una base teórica donde la moda y el traje se explican y analizan según a la luz de los estudios sociológicos, económicos y de dominación que protagonizan. De este modo, es a partir de la segunda parte cuando se analiza el vestido no como protector de los agentes atmosféricos sino como símbolo de la transformación que la sociedad española estaba empezando a experimentar a finales durante el reinado de Felipe IV. Así este bloque versa sobre el cambio que interesó la imagen indumentaria de los españoles, partiendo desde su vestido de golilla, pasando por los años del conflicto sustuario con Francia y llegar a las apariencias militares consagradas por Luis XIV. Esta imagen filtrará también a España primeramente Juan José de Austria para empezar a difundirse entre los miembros del ejército y de la corte. Como emblema de distinción, el *vestido a la francesa* será el atuendo palatino, imagen de importantes acontecimientos históricos y políticos: el *Auto de Fé* y *La Adoración de la Sagrada Forma*, recogidos por Rizzi y Claudio Coello respectivamente.

Esta institucionalización del traje francés se consolidará sobre todo a partir de la llegada del primer Borbón a España, Felipe V. La implantación y las reformas de la nueva dinastía será el objeto del tercer bloque temático donde se analizará el debate de las apariencias –españolas y francesas- y el paulatino triunfo de las francesas en la Corte y en la Villa de Madrid durante la primera mitad del siglo XVIII. Es a partir de la década de los treinta cuando este traje se convertirá en el atuendo dominante en la capital española, tras haberse convertido en sinónimo de prestigio y prerrogativas en el Alcázar. La cuarta parte, de hecho, se dedica a analizar la segunda mitad del siglo cuando el *vestido a la francesa* vivirá su momento de auge y oficialización social. Sin embargo también se verá contrapuesto a la capa española, como legítima imagen de distinción y decoro. Así, a pesar de ser respaldado por nobles y políticos, este atuendo empezará a registrar un ligero descenso en su consumo, acusado también por la entrada de nuevas prendas extranjeras. De esta confusión indumentaria se tratará en el Epílogo, apartado que presentará el panorama vestimentario durante los primeros años del siglo

²⁷ FINE, B., LEOPOLD, E., *The world of consumption*, Routledge, Londres, 1993. p. 93.

XIX. En concreto, se analizará a través del Duque de Berwick y el documento que detalla su guardarropa.

En efecto, esta tesis se completará con conclusiones y un apartado de apéndices documentales procedentes del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, el Ministerio de Asuntos Exteriores y el Archivo General de Palacio Real. Estos textos se han transcrito y representan una muestra de los documentos analizados para este trabajo, siendo algunos de los más significativos.

En resumidas cuentas, se pretende analizar la moda como instrumento y herramienta transversal del sistema artístico y social. Tratando la indumentaria como fuente de información muda y escondida en el comportamiento y en el atuendo social, se propone un trabajo interdisciplinar para comprender los mecanismos de la transición de la sociedad del Antiguo Régimen a la sociedad burguesa. Al aceptar un cambio escenográfico en la evolución histórica de la sociedad burguesa a la capitalista, la indumentaria se habría perpetuado a través de las novedosas influencias culturales, lo que representaría, no sólo las estéticas vanidades de las elites, sino también su reflejo en la distinción estamental y en los cambios en la alta sociedad.

§

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a las personas que me han ayudado a lo largo de la investigación y redacción de esta tesis doctoral. Su asistencia y apoyo han permitido que este trabajo se hiciera realidad. Para ello, el primer agradecimiento lo debo dirigir a mis directores, los doctores Concepción de la Peña Velasco y Antonio Irigoyen López, sin los cuales este estudio no se habría gestado ni terminado. Con su visión, paciencia y dedicación me han iluminado a lo largo de este camino y motivado en las etapas más arduas. Les estoy muy agradecida por convertir mis inquietudes en hipótesis y proponerme nuevos retos.

A Prof. James Casey por hacer de mi visita a Norwich, la base de este estudio centrado en el vestido en las Ciencias Sociales. Al Prof. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de

Ceballos por su sabiduría, atención y disponibilidad en los congresos, así como en los cursos realizados en Blanca. Al Prof. Cristóbal Belda Navarro por su magisterio, brillantez e inmensa *sapienza* con las cuales ha amenizado pasajes de la Historia del Arte de España y abogado en favor de los personajes contradictorios de esta tesis. Al Prof. Juan Hernández Franco por su sensibilidad y su inteligencia, convirtiendo mis dudas en argumentos y mis preguntas en respuestas. Al Prof. Máximo García Fernández, quien se dedica a la historia de las apariencias modernas con intuición y diligencia, las mismas con las que me ha animado a descubrir la imagen del hombre y el consumo indumentario desde el lejano congreso de Málaga en 2006.

Asimismo quiero agradecer los consejos y orientación al Prof. Francisco Chacón Jiménez, director del *Seminario de Familia y Elite de Poder*, así como a los miembros y compañeros que componen este grupo.

A M. Olivier Saillard y al Prof. Gaetano Sabatini quienes me acogieron respectivamente en el Musée de la Mode et du Textile-Palais du Louvre y en la Universidad de Roma Tre durante mis estancias de investigación. Del mismo modo, al Prof. Francisco García de la Universidad de Castilla-La Mancha.

También a los profesores de la Universidad de Roma Tre, donde empecé mis estudios, y del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, donde los finalicé. Muchos de ellos me acompañaron no sólo durante los años de la Licenciatura, sino también del Doctorado “Arte, Mito e Historia”. Entre ellos, el Prof. Manuel Pérez Sánchez por su pionera labor en la investigación de los textiles, como su disponibilidad. Asimismo debo destacar el importante papel desempeñado por los docentes del Máster en *Gestión y Dirección del Patrimonio Histórico-Cultural*.

También quiero agradecer su ayuda al personal de la Biblioteca Nacional de España, del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, de la Biblioteca y Archivo General de Palacio Real, de la Biblioteca Hertziana y de Storia Moderna y Contemporanea en Roma como del Centro de Documentación y Biblioteca de Les Arts Decoratifs. Del mismo modo, los componentes del Museo del Traje-CIPE quienes me acogieron en su institución y especialmente en el seno del Curso de “El hombre. El primer cliente de la moda”.

Y por su apoyo, paciencia y entusiasmo, quiero dar las gracias finalmente a mis padres, la familia Bella Villani, a Esther, Francisco José y Raquel.

**ESTADO DE LA CUESTIÓN Y DEBATE
EPISTEMOLÓGICO**

La moda y el vestido han sido y son objeto de interés para gran parte de las ciencias sociales y humanas. Desde hace años, se han intensificado las diferentes perspectivas que acometen el estudio de la indumentaria desde la relación del ser humano con todo lo que concierne la sociedad y sus manifestaciones. Por esta razón, el francés Barthes afirmaba que el vestido propone un problema epistemológico debido a su naturaleza histórica y formalista²⁸. A lo que hay que añadir el actual debate epistemológico que afecta a la ciencia en general, y a las ciencias sociales y humanas, en particular.

A las ciencias sociales les compete tratar la sociedad desde diversos ámbitos como el artístico, histórico, político, económico, etc. Este enfoque obliga a un estudio integrado de las manifestaciones humanas integradas con diversos elementos culturales. De este modo, las ciencias sociales representan el conocimiento acerca de la sociedad tratado mediante el método científico, fomentando la colaboración de cada materia, pues “las ciencias sociales son una unidad cimentada en la diversidad”²⁹.

La multidisciplinariedad ha fomentado también otra controversia centrada en la correcta denominación de ciencias sociales, las cuales se dedican a estudiar las diversas manifestaciones de la vida colectiva como sus fenómenos sociales. En cambio, las ciencias humanas se dedican al individuo y sus producciones. De este modo la UNESCO diferencia estas dos ciencias. Sin embargo, Piaget y Lévi-Strauss no diferencian estos dos campos investigación. Del mismo modo, otros intelectuales, como Foucault, sólo hablan de las ciencias humanas³⁰.

De cualquier forma, estas ciencias se dedican a estudiar al hombre en su totalidad. Por eso, Wallerstein utiliza la denominación de ‘ciencias sociales’ que engloba disciplinas que, de manera coherente y desde enfoques diversos, se ocupan del ser humano³¹. De este

²⁸ BARTHES, R., *El sistema de la moda*, Barcelona, Paidós, 2003.

²⁹ PRATS, J., “Didáctica de las ciencias sociales”, en VIDAL, J. A., *Enciclopedia general de la educación, vol.III*, Barcelona, 1999, p. 1108.

³⁰ SOBEJANO, M. J., *Epistemología y didáctica de las Ciencias Sociales: estado actual*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Instituto de las Ciencias de la Educación, 1993.

³¹ WALLERSTEIN, I., “Análisis de los sistemas mundiales”, en GIDDENS, A., TURNER, J., *La teoría social hoy*, Madrid, Alianza, 1990.

modo, Heller las define como “ramas del conocimiento que están abiertas a la interpretación y la reinterpretación”³².

Las ciencias sociales surgieron como consecuencias de los procesos culturales que acontecieron en la Europa de los siglos XVIII y XIX. Hijas de la Ilustración, estas disciplinas trataron de ahondar en la realidad mediante las leyes que regían la sociedad y la naturaleza. De este modo las ciencias sociales se introdujeron en este contexto, respondiendo a las preguntas sobre el conocimiento. Paralelamente se gestó también un debate interno acerca de la validez del método naturalista –que hacía referencia a las leyes naturales– o del método interpretativo, que determinaba la comprensión del significado.

1. El vestido en las Ciencias Sociales

Ya Deslandres afirmaba que el traje se puede abordar a través de la cooperación de las diferentes ciencias humanísticas y de sus fuentes indirectas³³. La vestimenta representa un importante corpus histórico que proporciona una relación directa con su contexto social, enmarcándose en la dimensión icónica de la historia.

Sin embargo, numerosos intelectuales rehuyeron esta temática por su aparente frivolidad y su asociación con la vanidad como simple corolario estético de la historia del arte. Por eso, durante gran parte del siglo XX, fueron muchos los historiadores del vestido en España que se dedicaron, sobre todo, a su faceta descriptiva, evitando un análisis de los signos de pertenencia y clasificación. En este sentido, se esforzaban por tratar el valor del textil dentro de su perímetro figurativo, prescindiendo de su reflejo y valor social. Analizado singularmente, y alejado de toda simbiosis cultural, este fenómeno interesaba, sobre todo, por las evoluciones de sus formas y su independencia representativa. El mérito de estos estudios descriptivos del traje es que contribuyeron a enmarcar la indumentaria en períodos históricos concretos.

Gracias a ellos, las recientes publicaciones sobre el vestido han podido situarlo en un contexto más amplio, permitiendo un mayor alcance y observación. En efecto, “la moda refleja el estilo general de la vida de la sociedad; cada hombre en particular está

³² HELLER, A., *Historia y futuro: ¿sobrevivirá la modernidad?*, Barcelona, Península, 1991, p. 26.

³³ DESLANDRES, Y, *El traje, imagen del hombre*, Barcelona, Tusquets, 1988.

sujeto a ella de forma espontánea y con entusiasmo o pasiva e inconscientemente”³⁴, siendo transmisor de las tácitas informaciones que se producen en un sistema de múltiples relaciones en un contexto social. De este modo, actualmente prima el emblema y atributo del traje que, revelando el estatus y los hitos históricos, siguen el camino abierto por la literatura y tratadística del siglo XVIII, que ya revelaba la importancia y la trascendencia del vestido. A pesar de esto, los estudiosos que se ciñen a este enfoque, rastrean rasgos y olvidos característicos de las postrimerías del siglo XIX.

El fenómeno de la moda se refiere a las actitudes y a las conductas que, simbólicamente asumen la vigencia de un procedimiento estético. Esta sensibilidad estilística se integra en el funcionamiento social dentro del cual la ropa acentúa su vínculo con las numerosas manifestaciones de la existencia humana. Al expresar aquellos comportamientos, producto de una época determinada³⁵, este sistema constituye una importante herramienta en la observación de las dinámicas socioculturales. Su valor reside en señalar los patrones que distinguen a un hombre de la colectividad, esto es, de los demás, confiriendo prerrogativas de distinción y privilegio. Es lo que hace que la ropa se establezca como proyección simbólica del mecanismo de características y dimensión social de los procesos históricos. La vestimenta siempre ha sido una importante herramienta en las dinámicas y mecanismos de la conducta humana, de la asimilación y distinción social. Estos fundamentos se entretajan, relacionando la ropa con su entorno y matizando sus dinámicas de las conductas humanas. Este mecanismo contribuye a una confrontación histórica y a una aproximación condicionada por las perspectivas sociales que potencie su representación no sólo textil.

Las imágenes proyectadas a la luz de los diferentes estudios realizados en las ciencias sociales, señalan los aspectos y las manifestaciones desde su significación cultural. Sin embargo, los estudios acerca del vestido se suelen caracterizar por un marcado cariz descriptivo, con lo que perfilan unas imágenes de la moda y del vestir abstractas. Para lograr un estudio correcto del vestido y de su repercusión social hay que

³⁴ KYBALOVÁ, L., *das große bilderlexikon der mode*, Dresde, VEB, 1980, p. 36. Citado en SQUICCIARINO, N., *El vestido Habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Milán, Cátedra, 1990, p. 149.

³⁵ GOFFMAN, E., *Il comportamento in Pubblico*, Turín, Einaudi, 1971, pp. 35-40.

partir de que “un fenómeno como la moda no puede ser objeto de una sola ciencia, dada su complejidad y su amplitud; un estudio de la moda sólo puede ser interdisciplinar”³⁶.

Las ciencias sociales y humanas han allanado el camino para profundizar en el conocimiento de la representación social y cotidiana operada a través de la vestimenta; vienen tratando de identificar las características de esta estética desde su contexto cultural moderno, centrándose en sus múltiples condicionantes. En el último decenio, han proliferado los estudios dedicados a fenómeno del vestido³⁷. Estas nuevas reflexiones han señalado la escenificación de la moda en la actual sociedad de la globalización a través de la experimentación textil. Por todo esto, el interés y objeto de este capítulo es presentar los trabajos acerca de la moda y el vestido, resumiendo aspectos de la información ofrecida y subrayando la transcendencia de su aportación a la literatura ya existente.

Los historiadores han venido amparándose en la construcción de un conocimiento verificable y universal. Actualmente, esta objetividad se encuentra cuestionada por la crítica posmoderna que ha constatado limitaciones de partida que determinan al conocimiento humano³⁸, dado que las disciplinas históricas verifican su carácter científico en la medida de su propio acercamiento al objeto de estudio. La duda ha surgido de la singularidad de la materia histórica, o sea, de la subjetividad que impide abordar el hecho histórico.

También el vestido vive y ha vivido un controvertido planteamiento que todavía no se ha resuelto de manera absoluta. Barthes apunta a una manera confusa de hacer frente a este debate; considera que la historia del vestido se ha interesado, básicamente, de enumerar las formas y diferencias sin prestar atención a “qué cosa podría ser, en un momento dado, un sistema vestimentario, el conjunto axiológico”³⁹. De este modo, reclama que la llamada historia del vestido siempre se ha estudiado desde el punto de vista del folclore regional.

³⁶ GONZÁLEZ, A. M., GARCÍA MARTÍNEZ, N. A., *Distinción social y moda*, Pamplona, Eunesa, 2007, p. 11.

³⁷ CONNOR, S., *Cultura Posmoderna: Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1999; DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Ed. Pre –Textos, 1999; CALINESCU, M., “Postmodernism and some paradoxes of periodization” en *Approaching Postmodernism*, Amsterdam, Douwe Fokkema y Hans Bertens, 1984; WAUGH, P., *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, London, Routledge-Chapman and Hall, 1992; WHEALE, N., *The Postmodern Arts. An Introductory Reader*, London, Routledge, 1995.

³⁸ BRAVO CASTAÑEDA, G., “Limitaciones y condicionamientos de la reflexión historiográfica española”, *Hispania*, 198 (1998), pp. 59-60.

³⁹ BARTHES, *El sistema de la moda*, p. 348.

Es probable que esto se puede achacar a que estas disciplinas se definen por percibir la realidad apoyándose en el *esprit de finesse* más o menos fiable⁴⁰. Por eso, estas materias presentan la percepción de la realidad sobre la base de elementos fiduciaros estratégicos por quien la aborda. Toda ciencia, todo conocimiento, es ideológico, y puesto que es realizado por hombres en sociedad, político⁴¹, aunque de forma obstinada desde algunos sectores se persista en negarlo. Este compromiso con la Ciencia permite verificar de forma coherente los postulados propuestos y construir un discurso histórico coherente⁴². Por lo tanto, es en esta relación donde se construye un método científico que no puede basarse en una causalidad simple, pues es dependiente de sus apriorismos teóricos⁴³. Sin embargo, sobre esta percepción se construyó la crítica postmoderna.

En efecto, la percepción es una característica predeterminada y condicionada por la cultura del sujeto. Estos condicionamientos se deben a la capacidad cognitiva que se forma sobre todo cultural, y no natural. Esta construcción cultural produce las imágenes y formula representaciones conceptuales y sociales. El problema de la objetividad en estas disciplinas se ha manifestado núcleo de esta crítica, frente al rigor con el cual se había defendido durante el siglo ilustrado.

Por ello, en la actualidad se ha propuesto una nueva visión que acepta la científicidad de estas disciplinas. Partiendo de un contexto común y postulados provisionales, se acepta vertebrar este análisis desde la autoconciencia del historiador. A partir de la asunción de un discurso histórico en continuo perfeccionamiento se emprende esta construcción. Este nuevo reto epistemológico se establece como elemento decisivo a la hora de abordar las observaciones historiográficas de las manifestaciones del hombre en la sociedad.

Los cambios de los últimos años han evidenciado el peligro de la disolución de la historia en las ciencias afines y que las objeciones a la utilización de la historia como forma de aproximación a la realidad no son despreciables, pero las posibilidades abiertas a esta generación de historiadores también son mayores, como mayor es su responsabilidad científica, profesional y personal. Estos cambios han contribuido a fomentar el

⁴⁰ CIPOLLA, C. M., *Allegro ma non troppo*, Barcelona Akal., 2001, p. 27.

⁴¹ KOCKA, J., *Historia social. Concepto. Desarrollo. Problemas*, Barcelona, La Isla, 1989, pp. 57-ss. Sobre la imposibilidad de la neutralidad del científico social: GREENWOOD, D., "Posmodernismo y positivismo en el estudio de la etnicidad: antropólogos teorizando versus antropólogos practicando su profesión", *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, 19 (1999), pp. 198-199.

⁴² CIPOLLA, *Allegro ma non troppo*, p. 82.

⁴³ *Ibid.*, pp. 19 y ss.

pluralismo por parte de las materias histórico-artísticas. De hecho el canon adoptado, permite confrontar los imperativos desde las diferentes perspectivas humanistas y mediatizarlo a través del contexto social. Así, en este intento de reglar las ciencias sociales se propone emancipar las disciplinas históricas de la memoria.

2. El Vestido en la Historia del Arte

Las apariencias siempre han sido objeto de estudio e interés por parte del arte y de las disciplinas estéticas. Frente a la imagen del cuerpo que encarnaba lo esencial y verídico, la apariencia se asoció a una imagen engañosa. Conocido es, al respecto, el recelo de los filósofos griegos por estas imágenes que se contraponían a la realidad.

Esta teoría se abrió camino también en el mundo de las artes que, menospreciando a las frívolas vanidades, se distanciaron de la moda en general. A pesar de haber identificado la moda con la ostentación femenina, ésta representa un filtro clave para desentrañar las conductas y las prácticas culturales que remarcaban la distinción social. El vestido se presenta como testimonio y reflejo de las diferentes clases sociales y de los cambios de comportamiento en ellas⁴⁴. En este análisis de la comprensión cultural y social de la realidad, “en el arte de la observación, el vestido adquiere un valor capital en cuanto que la imagen es la presentación pública del sujeto. La manera del vestir debe atender a las circunstancias de rango, tiempo, cuerpo y edad, y buscar siempre la distinción”⁴⁵.

A pesar de la aceptación de numerosos intelectuales y literatos, en general, la moda se vio apartada de los tratados y de los estudios de la evolución humana –por considerar que poseía un cariz frívolo, asociado con la vanidad, sobre todo femenina– y empleada como corolario superficial por la historia del arte. Sin embargo, ya durante la edad moderna, algunos eruditos se interesaron por su historia y evolución. Los estudiosos ilustrados se acercaron al vestido con su enfoque racionalista y lo incluyeron en sus diccionarios razonados como manifestación propia de la época⁴⁶. Los autores de la *Enciclopedia* se centraron en los aspectos más mecánicos del vestido, dedicándose en especial modo a su producción y accesorios⁴⁷. Esta visión industrial se podía apreciar,

⁴⁴ BOURDIEU, *La distinción. op. cit.*

⁴⁵ FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA MIRALLES, *La corte de Isabel I*, p. 116.

⁴⁶ GAY, V. *Glossaire d'archeologie du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, Société Bibliographique, 1887-92.

⁴⁷ DIDEROT, D., *Encyclopedie de Diderot et d'Alanbert: ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Redon, 1998.

sobre todo, en sus planchas donde se reproducían muestras del traje masculino y de sus complementos. Diderot y D'Alambert, de hecho, dedicaron, sus planchas al botón y a los éxitos de la confección.

Desde la Arqueología y la hermenéutica de textos, se procedió al estudio del traje antiguo que, como manifestación de la civilización, se constituía en legado histórico y patrimonio cultural. Al proceder de esta forma, se separaba el estudio de los textos de la observación de los trajes provocando una mayor distancia entre los documentos y las representaciones. Roland Barthes afirmaba que “hasta principio de siglo XIX no hubo historia de la indumentaria propiamente dicha, sino tan sólo estudios de arqueología antigua o reseñas cualitativas de los trajes”⁴⁸. Este sociólogo recordaba que, en esencia, la historia del vestido fue un estudio prevalentemente romántico, con su predisposición a los grabados y su subordinación al carácter moral. De hecho, Harmand fusionó la iconografía con los textos en su estudio acerca de las vestimentas en época de Juana de Arco donde estas técnicas se complementan con el estudio de la indumentaria⁴⁹. Herencia de esta tradición por la geografía del vestido, se publicó *Moment de la monarchie français* donde Montfaucont trata el traje como un vestigio medieval y visual⁵⁰. De la misma época es la obra de Strutt que, con sus grabados, reconstruye la evolución del traje en Inglaterra⁵¹.

Por eso, Barthes consideraba que las primeras aportaciones de carácter científico surgieron alrededor de 1860 de la mano de archiveros e intelectuales⁵², dentro de la corriente historicista dominante. En este panorama técnico se impuso la obra de Quicherat sobre la historia del vestido en Francia publicada en 1875⁵³. Conservando las técnicas de documentación de sus predecesores, este estudioso se dedicó a un más amplio período en el cual el estudio del vestido se subordinaba a un enfoque anticuado y sin método científico. Verdadera enciclopedia del vestido, esta obra constituye un importante primer referente de este género por introducir láminas en color por primera

⁴⁸ BARTHES, *El sistema de la moda*, p. 347.

⁴⁹ HARMAND, A., *Jeanne d'Arc, Ses Costumes, Son Armure*, Paris, Ed. Leorux, 1929. También se debe mencionar: ENLART, E., *Manuel d'archeologie française*, Paris, Picard, 1916.

⁵⁰ MONTFAUCONT, B. de, *Monuments de la Monarchie Français qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a epargnée*, Paris, Gandouin, 1733.

⁵¹ STRUTT, J. *A complet view of the Manners, Costums, Arms, Habits of the People of England, form the arrival of Saxons down to the Present Time*, London, 1775.

⁵² DEMAY, G., *Le costume au Moyen Age*, Paris, Dumoulin et Cie, 1880.

⁵³ QUICHERAT, K. *Histoire de Costume en France*, Paris, Hacette, 1875.

vez. Su principal objetivo era presentar históricamente las prendas y su posterior incorporación al vestido.

El siglo XIX se mostraba receptivo hacia la imagen y el vestido. Con la reimpresión de obras antiguas, se publicó una versión ilustrada del más famoso libro de trajes dedicado a las apariencias en la Venecia del siglo XVI⁵⁴. Editado en francés por Firmin-Didot, esta obra se estableció una primera gran referencia por sus ilustraciones. Debido a su preparación arqueológica, este autor ya había publicado previamente una serie de monografías sobre Egipto, Grecia y Pompeya que le sirvieron de referencia y base para este catálogo del arte vestimentario.

Deudora de este enfoque historicista es la obra del litógrafo Albert Racinet publicada con el título original de *Le Costume Historique*⁵⁵. Originalmente esta obra se publicó periódicamente en revistas y, sólo en 1888, se sistematizó en seis volúmenes que se ocupaban de la historia del vestido a partir de monumentos y escenas de la vida privada en la Francia del siglo XIX. En realidad, esta publicación se centraba sobre todo en la morfología del vestido. Con 500 ilustraciones, Racinet compiló la evolución histórico-tipográfica del traje, haciendo hincapié en las líneas fluidas de la época del Directorio. A pesar de sus prejuicios históricos –procedentes de la cultura colonialista del siglo XIX– este libro se ha convertido en un referente clásico para la historia del vestido, de la cual Racinet se puede considerar un precursor moderno.

A partir de su labor, se realizaron otras monografías que trazaban la evolución histórica, en las que grabados e ilustraciones completaban la información histórica. Una importante referencia en este sentido es la obra de Boucher.⁵⁶ Director de la *Union Française des Arts du Costume*, Boucher utilizó los fondos históricos e iconográficos del actual Musée des Arts Décoratifs de París para su catálogo *Historia del Vestido en Occidente*. Analizando el fenómeno de la historia de la moda en su totalidad, este autor trata no sólo en los aspectos estilísticos sino que se detiene en los matices materiales y las herencias culturales. Reproduciendo los avatares del vestido y haciendo hincapié en la creación de la alta moda francesa, este compendio se centra en ordenar cronológicamente la historia del traje.

⁵⁴ VECCELLIO, C., *De gli Habiti Antichi et Moder ni di Diverse Parti del Mondo*, Venecia, Appresso i Sessa, 1598.

⁵⁵ RACINET, A., *Historia del vestido*. Madrid, Ed. Libsa, 1992.

⁵⁶ BOUCHER, F., *Historia del Traje en Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona, Montaner y Simon, 1965.

Heredera de esta perspectiva es *El Traje, Imagen del Hombre*, escrito por la conservadora de este mismo museo, Yvonne Deslandres⁵⁷. Tras dedicar un primer apartado al vestido como fuente primaria del patrimonio artístico, Deslandres recoge la vocación histórica de Boucher, del cual fue alumna y sucesora en la institución francesa. Del mismo modo, la autora traza la evolución del traje a partir de sus formas que, sueltas o ajustadas, distinguían a su portador por edad, género y clase social. Al igual que Boucher, Deslandres plantea su estudio a partir de las fuentes y su problemática. Reconociendo la ausencia de una bibliografía completa, la autora admite que la dificultad principal de un estudio sobre el vestido se ve obstaculizada por la escasez de textos e imágenes relativas a las piezas vestimentarias. Por eso, Deslandres otorga el protagonismo al traje mismo que difícilmente se han podido conservar. En efecto, los museos actuales casi exclusivamente poseen piezas originales de los dos últimos siglos. Esta desaparición casi completa de la indumentaria anterior al siglo XVIII obliga a la autora a aconsejar la utilización de otras fuentes para un estudio exhaustivo del traje. Así recuerda el empleo de otras fuentes, sobre todo históricas, que verifican el campo de investigación.

El interés por el valor artístico de la indumentaria, con cierta evocación de la obra de Boucher, sigue produciendo trabajos, más o menos notables, en los que los aspectos morfológicos adquieren un papel central en el discurso. Dentro de esta tendencia se pueden citar las obras de Hart o Cosgrave⁵⁸.

Siempre dentro del marco de la historia del arte, se debe mencionar a Quentin Bell, quien remarcó la trascendencia en la evolución histórica del vestido, subrayando el valor y el prestigio que se proyecta en su portador⁵⁹. En su *Mode et Société* partía de los estilos vestimentarios para clasificar y jerarquizar a los miembros de la sociedad. Efectivamente, Bell avanzaba una propuesta personal: la vestimenta representa en parte la ilustración de la historia social, siendo fiel reflejo cultural del proceso de civilización, quizás uno de sus mejores exponentes. Amparada por la jerarquía de las apariencias, la ropa instituye su propia categoría del honor que, fundada en su naturaleza e índole estéticas, se instaura en la representación del rango social. De este modo, la ropa

⁵⁷ DESLANDRES, *El Traje, Imagen del Hombre*, op. cit.

⁵⁸ HART, A., *Englishmen's Fashionable Dress: 1600-1799, Ties and Fans*, Yale, Yale University Press, 1980; HART, A., NORTH, S., *La moda de los siglos XVII-XVIII en detalle*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009; COSGRAVE, B., *Historia de la moda desde Egipto hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.

⁵⁹ BELL, Q., *Mode et Société*, París, Puff, 1992.

permite profundizar acerca de las identidades culturales y materiales que definieron a los miembros de la sociedad del Antiguo Régimen. Debido a los carices políticos y morales, el vestido es el motor de la cultura moderna en sus numerosas esencias y expresiones que ilustran la vida cotidiana.

Ante tales precedentes, Barthes recordaba que “la historia del vestido aún no se ha beneficiado de la renovación en los estudios históricos acontecida en Francia en los último treinta años: la dimensión histórica y social de la Historia, las relaciones entre el vestido y los hechos de sensibilidad tal y como los definiera Lucien Febvre”⁶⁰.

Así las cosas, en los últimos años, la Historia del Arte se está dedicando al estudio del fenómeno de la moda, colmando una laguna histórica. Partiendo de los aspectos textiles y estilísticos, se dedica al vestido a través de un análisis descriptivo para abordar esta temática, tradicionalmente tratada desde distintas ópticas por otras disciplinas humanísticas que han abierto múltiples líneas de investigación: la arqueología, la antropología, la etnografía o la sociología. Probablemente denostada en parte por el tradicional debate generado por las artes liberales y las mecánicas, la indumentaria aglutina actualmente el dispositivo y la herramienta de carácter social que se destina a las observaciones científicas.

A pesar de que el vestido no ingresó en las artes hasta el siglo XIX, la influencia del arte ya se había hecho patente en la evolución estética y estilística del vestido sobre todo a partir de 1625 cuando las correspondencias barrocas validaron el gusto a través de los trazos y de los tratados indumentaria. De hecho, en la edad moderna, el traje se afirmó, no sólo como reflejo decorativo, sino también identificativo. Incrementadas las publicaciones que tienen como objeto de estudio las apariencias de este arte, el estudio de este fenómeno ha superado esta pretérita hostilidad académica y ha permitido perfeccionar el análisis social, por lo que está contribuyendo, sin duda, a la generación de conocimiento.

En España han existido importantes iniciativas desde la Historia del Arte que, desafortunadamente, han obtenido una trascendencia apenas perceptible. En efecto, ya a finales del siglo XIX se comentaban las aportaciones extranjeras en materia de traje civil. Esta reflexión aparecía en la introducción del presidente de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelona, Puggiari, quien en su obra titulada *Monografía histórica e iconográfica del traje*, publicada en 1886, recordaba:

⁶⁰ BARTHES, *El sistema de la moda*, p. 348.

“Los extranjeros en lo que va de siglo han publicado tanto, especialmente desde que la tipografía se auxilia de medios eficacísimos para reproducciones facsimilar, con toda la exactitud y precisión requeridos por la buena crítica, que es ya cosa fácil a los artistas y a cuantos interesa conocer del asunto, dedicarse a un estudio concienzudo, si les sobra tiempo, para formarse clara idea de tiempos pasados y de los pormenores indumentarios a ellos referentes”⁶¹.

De este modo, dio comienzo a su estudio dedicado a la evolución textil desde sus orígenes. En su texto, Puiggiari optó por un cariz decididamente evolutivo, afirmando que la “indumentaria es una sección de la Arqueología, de índole esencialmente artística, comprendiendo la noción de los trajes estilados por hombres y mujeres, desde el origen de las sociedades, bajo cual concepto entra de lleno en la historia”⁶². Este autor señalaba y subrayaba la pertenencia del vestido a la Arqueología:

“He aquí cómo juzgamos dejar demostrado que la indumentaria, además de insertar por un lado a la industria, al comercio, a las artes; por otro a la higiene, a la moral y a la cultura de los pueblos; encierra grandes interés histórico, compenetrándose en su eslabonamiento, y por esencia constituye en lo artístico un elemento vivo y directamente impresionable de la estética dominante en cada época”⁶³.

Esta misma apreciación acerca del “complejo documento traje” vestimenta se podía apreciar en la reseña de Comba⁶⁴. Docente del Real Conservatorio de Música y Declamación, Comba recalcó el importante papel de la vestimenta desempeñado como referencia auxiliar a otras ciencias y así tituló su artículo “La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes”. Actualmente casi desconocido⁶⁵, este estudioso afirmaba que la observación del vestido permitía fechar correctamente obras artísticas sin caer en errores. Recordando que las referencias a la técnica no aseguran la exacta aproximación histórica sin el apoyo de la Indumentaria.

A pesar de ser precursor en esto, sobre todo en el ámbito nacional, Comba no fue el único en considerar la vestimenta como un instrumento en la investigación de la pintura. En efecto, el análisis de las contribuciones a las artes es una de las actuales vertientes del estudio de la moda. Así, algunos sociólogos contemporáneos afirman que la historia de la moda nació de la historia del arte, sirviendo para su autenticación: “La

⁶¹ PUIGGIARI, J. *Monografía histórica e iconográfica del traje*, Maxtor, Valladolid, 2008, p. 9.

⁶² *Ibid.*, p. 13.

⁶³ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁴ COMBA Y LLOBET, J., "La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes" en *Revista Arte Español*, n.2, 1915, p. 310.

⁶⁵ MARQUÉZ, M.B., “Juan Comba y García cronista gráfico de la ‘Restauración’” en *Ambitos*, 15 (2006), pp. 360-404.

historia de la moda surgió de la historia del arte como medio de identificación de los pintores y ellos explica el énfasis que se hace en la cronología y la atención al detalle”⁶⁶.

Dentro de este marco, se colocan también los trabajos dedicados a la historia del arte de Carmen Bernis. Investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ya desde su tesis doctoral *Indumentaria femenina en el reinado de los Reyes Católicos*, Bernis se decantó por un enfoque deudor y descriptivo de las artes figurativas. A finales de los años setenta, se publicó este trabajo, actualizado y ampliado con las modas también masculinas⁶⁷. Empezando con publicaciones acerca de las vestimentas en época medieval y en el tiempo de Pedro Berruguete⁶⁸, dedicó su vida a la investigación de moda. El detallado estudio sobre las vestimentas y las armas descritas en *El Quijote* es su más importante legado histórico⁶⁹. Con una pormenorizada reconstrucción de la historia y evolución de la moda, esta obra se enriquece de una sección de trajes regionales y de ilustraciones basada en los tratados sartoriales de la época. Por estas contribuciones, Bernis se erige en pionera relevante del estudio de la moda y del vestido en la España de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo su único artículo dedicado a la moda francesa ha sido de gran ayuda para la redacción de esta tesis. A pesar de estar más interesada en la moda femenina, en “El vestido francés en la España de Felipe IV”, analiza este vestido compuesto de casaca, chupa y calzón y rastrea sus primeras apariciones madrileñas ya durante el último reinado español de los Austrias⁷⁰. Aunque admite la falta de interés por este atuendo, Bernis comienza esta publicación advirtiendo sobre la gran laguna española acerca de la temática:

“Aunque disponemos de una documentación gráfica y literaria de extraordinaria importancia sobre el traje español del Siglo de Oro, hasta ahora apenas ha sido utilizada. Esta documentación ofrece a la investigación un campo lleno de promesas, que interesa, tanto al Arte y a la Literatura de España, en uno de sus momentos culminantes, como a su Historia”.

A pesar de estas premisas introductorias, no han sido muchos los investigadores que han seguido su interés por el vestido en España y sobre todo por el llamado *vestido a la francesa*. Este atavío es objeto de estudio de su artículo, en el cual se intenta esclarecer su introducción en España durante la segunda mitad del siglo XVII. Con

⁶⁶ ENTWISTLE, J., *El Cuerpo y la Moda. Una visión Sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 94-95.

⁶⁷ BERNIS, C., *Trajés y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez - CSIC, 1978-79.

⁶⁸ BERNIS, C., *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez - CSIC, 1962; BERNIS, C., *Indumentaria medieval española*. Madrid, Instituto Diego Velázquez - CSIC, 1956.

⁶⁹ BERNIS, C., *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, Visor, 2001.

⁷⁰ BERNIS, C., “El vestido francés en la España de Felipe IV”, *Archivo Español de Arte*, 218 (1982), pp. 201-208.

patrones extraídos del libro *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres* publicado en 1640⁷¹, Bernis propone este estudio basado en la comparación de estos diseños y las representaciones de los monarcas españoles, ilustrando las diferencias entre la ropilla francesa y la española.

Alumnas de esta historiadora, Amalia Descalzo y Amelia Leira han seguido la trayectoria pero especializándose en la etapa moderna. Descalzo, dirigida por Pérez Sánchez, en *El retrato y la moda en España (1661-1746)*, dedica su estudio al *vestido a la francesa* en el ámbito regio⁷². Miembro del comité científico del Museo del Traje de Madrid, colaboró con Gómez Centurión en el examen de la economía durante el reinado de Felipe V⁷³. Ocupándose de la Casa Real y también de la Capilla Real, la tercera parte de esta monografía se consagra al estudio del Real Guardarropa y al cambio indumentario en la corte madrileña. Descalzo cuida sobre todo la influencia francesa en la corte española, alegando notas y cuentas de los proveedores franceses. Felipe V, de hecho, prefirió seguir las costumbres francesas también en lo que a la moda se refiere. Siempre perteneciente a esta temática, Descalzo publicó “El traje francés en la corte de Felipe V” en el cual proponía estudiar el cambio indumentario que se produjo “con la llegada del primer Borbón a la Corte de España”⁷⁴. Reconstruyendo la dicotomía identitaria surgida a partir de las representaciones del nuevo monarca, esta investigadora presenta el traje a la española con el cual se propuso a sus nuevos súbditos. Compuesto de golilla, este vestido se oponía al atuendo francés que, aunque no era desconocido en Madrid, sirvió para representar al nieto del Rey Sol antes de su subida al trono de España.

⁷¹ ANDÚXAR, M. *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastre*, Madrid, Imprenta Real, 1640.

⁷² De hecho, su tesis doctoral ha sido una importante fuente de inspiración para la gestación de este trabajo de investigación. De esta autora, véase también: “Modos y modas en la España de la Ilustración”, *Siglo XVIII: España, el sueño de la razón*, Catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2002, pp. 166-191; “Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla” en AA.VV., *Paisajes sonoros en el Madrid del sigl XVIII. La tonadilla escénica*, Catálogo de la exposición, Madrid, Museo de San Isidro: Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 72-91; “Lo español en la moda” en OTUMURO, M., *Genio y figura. La influencia de la cultura española en la moda*, Madrid, Disparo, 2008, pp. 28-39.

⁷³ DESCALZO LORENZO, A., y GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “El Real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V”, en GÓMEZ-CENTURIÓN, C., SÁNCHEZ BELEN, C., *La herencia de Borgoña: la hacienda de las reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1999, pp. 157-87.

⁷⁴ DESCALZO LORENZO, A., “El Traje francés en la corte de Felipe V” en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.4 (1997), pp. 189-210. Acerca de este tema, también publicó: “El arte del vestir en el ceremonial de Felipe V” en TORRIONE, M., *España festejante: en el siglo XVIII*, Málaga, Diputación de Málaga, 2000, pp. 197-203.

Otra alumna de Bernis que se dedica actualmente al vestido y su estudio en época moderna es Leira Sánchez. Colaboradora del Museo del Traje, Leira publicó “El vestido en tiempo de Goya” donde analiza las influencias francesas e inglesas en la segunda mitad del siglo XVIII a través de los cuadros del pintor aragonés⁷⁵. Investigadora de indumentaria, sus publicaciones se construyen a partir de la documentación notarial y en concreto de las cartas de dotes femeninas y de los capitales de bienes masculinos. Sobre todo esta matización documental marcó claramente el corpus de estas páginas que, protagonizadas no sólo por nobles, ofrece un panorama todavía desconocido acerca de los patrones textiles de la población madrileña. Así, en las escrituras del Archivo Histórico Provincial de Madrid pudo observar las prendas que caracterizaron el tránsito de la época rococó al estilo neoclásico y confrontarlas con “representaciones gráficas de ellas, preferentemente de Goya”. Detallando la indumentaria femenina y masculina desde 1770 hasta 1820, Leira propone un acercamiento al traje civil y popular que, compuesto de prendas interiores y exteriores, describía de forma íntima la imagen de la época.

En cambio, la madrileña Ruth de la Puerta Escribano pertenece a la nueva generación de estudiosos del vestido. Especializada en la legislación vestimentaria y la dimensión textil en época moderna, esta autora redactó un notable artículo acerca de la moda culta en la España del XVII⁷⁶. Observando las constantes en la vestimenta española, perfila la evolución de las prendas interiores femeninas y masculinas con la ayuda de diseños de tratados y las definiciones en diccionarios de la época. Esta confrontación le permite construir un corpus documental sólido que la autora utiliza fundamentalmente para la descripción de la moda. Siempre interesada a la producción y a los tejidos⁷⁷, la autora estructura también sus numerosas monografías acerca de las

⁷⁵ LEIRA SÁNCHEZ, A., “El vestido en tiempos de Goya” en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 4 (1997), pp. 157-187. A este tema se dedicó también posteriormente: “El vestido y la moda en tiempo de Goya” en *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución*, Madrid, Universidad Complutense http://www.geiic.com/files/Publicaciones/moda_entiempos_de_goya.pdf [Consulta: 26 de mayo de 2012]. De esta autora, véase: “El traje en el reinado de Carlos III”, *Moda en sombras*, Catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 16-20; “La moda en España durante el siglo XVIII”, *Indumenta*, 0 (2007), pp. 87-94; “La moda española en 1808”, *España 1808-1814: de súbditos a ciudadanos*, Toledo, Sociedad de Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 217-228.

⁷⁶ PUERTA ESCRIBANO, R. de la, “Reyes; moda y legislación jurídica en la España moderna” en *Ars longa: cuadernos de arte*, 9-10 (2000), pp. 65-72; “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, 17 (2008), pp. 67-80.

⁷⁷ PUERTA ESCRIBANO, R. de la, “Producción textil. La introducción en España de las nuevas técnicas” en *Archivo español de arte*, 293 (2001), pp. 45-66. Y también: “Comercio de importación y

trazas donde, comparando los diseños de sastres españoles, describe la evolución de las prendas y del gremio de la sastrería⁷⁸. Sobre todo el gremio de sastres fue el protagonista de su publicación de 1997 en la cual reconstruye su historia en la ciudad valenciana⁷⁹. Este mismo objeto de investigación constituye también materia de un curso enseñanza desde 2009. De esta monografía dedicada a los patrones estilísticos, se instituyó también una asignatura con el título de *Patrones y vestidos en la literatura artística en España del siglo XVI al XX*, impartida por esta estudiosa en la ciudad del Turia⁸⁰.

Otro historiador perteneciente al Museo del Traje es Pablo Pena, quien se ha centrado sobre todo en el estudio del traje en la España del periodo isabelino⁸¹. Este estudio le valió el premio Marqués de Lozoya de esta institución. Dedicado al estudio de la ropa interior y exterior, Pena analiza el vestido romántico a partir del pensamiento decimonónico.

Más recientemente estas prendas han sido descritas por Gómez de Rueda en su estudio dedicado a la vestimenta del pueblo llano en el belén de Salzillo⁸². Centrado en el reinado de Carlos III, este artículo presenta las prendas que formaban el guardarropa femenino a través de las figuras del *inventario de la Colección Riquelme del Museo Salzillo*. Partiendo de estas esculturas, Gómez de Rueda analiza las prendas interiores y exteriores que definían la indumentaria dieciochesca murciana: camisa, cotilla, enaguas, basquiña, guardapiés, delantal. Sin olvidar los accesorios y el calzado, esta historiadora centra sus publicaciones en las modas foráneas que se difundieron en la ciudad de Murcia. Sobre todo la asimilación del gusto francés en la capital murciana es el punto de

exportación de tejidos y complementos de moda en la Valencia moderna” en *Archivo de arte valenciano*, 83 (2002), pp. 53-64.

⁷⁸ PUERTA ESCRIBANO, R. de la, “Los tratados del arte del vestido en la España moderna”, *Archivo español de arte*, 293 (2001), pp. 45-66; *La segunda piel: historia del traje en España: (del siglo XVI al XIX)*, 2007.

⁷⁹ PUERTA ESCRIBANO, R. de la, *Historia del gremio de sastres y modistas de Valencia: del siglo XIII al siglo XX*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1997; “Los avatares del asociacionismo de los artífices del vestir en la Valencia moderna”, en PRATS ALBENTOSA, L., *Estudios en homenajes a la profesora Teresa Puente*, Valencia, Universitat de Valencia, 1996, pp. 481-498.

⁸⁰ PUERTA ESCRIBANO, R. de la, *Patrones y vestidos en la literatura artística en España del siglo XVI al XX*, Servei de Extensió, Valencia, 2009.

⁸¹ PENA, P., *El traje del Romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010. Véase también, *Indumentaria española: El periodo isabelino (1830-1868)*, Madrid, Museo del Traje- CIPE, 2009.

⁸² GÓMEZ DE RUEDA, I., “La indumentaria tradicional femenina a través del belén de Salzillo: la matanza de los inocentes” en *Imafronte*, 14 (1999), pp. 59-70.

partida de “Los límites de la decencia”, donde describe los vestidos franceses y su recepción y la oposición que suscitó en el Cardenal Belluga la nueva moda extranjera⁸³.

En la Universidad de Murcia, abrió el camino Manuel Pérez Sánchez, quien fue pionero con su estudio sobre los bordados y de las telas⁸⁴. Partiendo de esta tesis doctoral, Pérez Sánchez ha centrado sus investigaciones al análisis del ornamento litúrgico⁸⁵; de hecho, observa el aumento de la manufactura textil en España y en especial modo en Murcia. De hecho, recuerda que “la política de los Borbones que tanta significación concedía a la mejora y aumento de las manufacturas textiles, intentará por todos los medios proteger y favorecer esta industria en Murcia”⁸⁶. Al respecto, hay que recordar a Gutiérrez García quien dedicó su tesis de licenciatura a *Literatura y moda: la indumentaria femenina a través de la novela española del siglo XIX* donde observa la tendencia estilísticas a través de los personajes femeninos del romanticismo y costumbrismo español⁸⁷.

Siempre desde Murcia, Belda Navarro ha dedicado sus obras al arte barroco y sus diferentes manifestaciones de poder y grandilocuencia⁸⁸. Sobre todo se debe hacer referencia a su obra dedicada al Conde de Floridablanca en la cual presenta tanto la

⁸³ GOMEZ DE RUEDA, I., “Los límites de la decencia” en BELDA NAVARRO, C., GOMEZ DE RUEDA, I., *Luis Belluga Moncada, la dignidad de la púrpura. Belluga, Obispo de Cartagena*, pp. 105-125.

⁸⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglo XVI-XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

⁸⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto: estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Obispado de Cartagena, Delegación Diocesana para el Patrimonio Cultural, 1997. Véase también sus contribuciones: “Artes textiles: ornamentos para la liturgia”, en ROBLES GARCÍA, C., LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *Real Colegiata de San Isidro: relicario de la monarquía leonesa*, 2007, pp. 264-277; “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII” en *Imafronte*, 12-13(1996-7), pp. 271-292; “Un repertorio suntuario de singular interés: el ajuar litúrgico de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lezuza (Albacete)”, en *Ensayo: Revista de la facultad de Educación de Albacete*, 13 (1998), pp. 119-146; “El patrimonio textil del Museo Salzillo”, *Datatèxtil*, 16 (2007), p. 67; “El siglo XVIII y las artes textiles en las catedrales españolas: una nueva etapa de esplendor”, en RAMALLO ASENSIO, G.A., *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 531-542.

⁸⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Francisco Salzillo... Todo a moda y primor” en *Numen: Revista Trimestral del Arte*, 2 (2008), pp. 98-119.

⁸⁷ GUTIÉRREZ GARCÍA, M.A., “Literatura y moda: la indumentaria femenina a través de la novela española del siglo XIX” en *TonosDigital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 9 (2005).

⁸⁸ BELDA NAVARRO, C., *La 'igenuidad' de las artes en el siglo XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el sabio, 1993; “Arte y fiesta en Murcia con motivo de la beatificación de Andrés Hibernón (1791-93)”, en *Carthagensia, Revista de estudios e investigación*, 2, (1986), pp. 279-302.

faceta pública como las personal⁸⁹. Al igual su estudio dedicado a la realidad gremial durante la modernidad española frente al arte oficial de la academia⁹⁰.

En este apartado es necesario hacer referencia al famoso Yves Bottineau, autor de un libro fundamental acerca del arte cortesano español durante el siglo XVIII⁹¹. Publicado en 1962, este texto planteaba el gusto de la nueva dinastía borbónica y analiza su estética. El estudio de esta cuestión y sus aportaciones fueron inéditas y sentaron las bases para los historiadores modernistas. Como recuerda Bonet Correa: “Hasta ese momento ningún investigador había explorado a fondo los archivos franceses y españoles y había analizado los monumentos, las obras y los objetos artísticos de un capítulo trascendental de la cultura española”⁹². Estudiando las apariencias cortesanas, definió la ceremonia establecida por el nuevo rey español que difundía el poder absoluto y ratificaba su autoridad. Este autor se ha convertido en una referencia no sólo dentro del contexto de los hispanistas franceses sino en el arte español. El mismo Bonet Correa merece ser recordado por destacar las artes aplicadas en España en una obra ya clásica que abrió el camino a los numerosos historiadores interesados por las artes, a veces, consideradas menores⁹³. Del mismo modo, se debe mencionar a la importantísima labor desempeñada por Antonio Cea que desde la antropología se ha dedicado a desentrañar el vestido del hombre a lo largo de la historia.⁹⁴

También Morán Turina ha estudiado la imagen de Felipe V⁹⁵. A partir de las apariencias de los reyes, reconstruye la imagen de las monarquías. Estudia el aparato en la tradición española cortesana y define la dignidad del soberano en la mitología de su representación. Así, Morán Turina, no sólo describe los tópicos de la figura del rey, sino

⁸⁹ BELDA NAVARRO, C., *Floridablanca, 1728-1808: la utopía reformadora*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2008.

⁹⁰ BELDA NAVARRO, C., DE LA PEÑA VELASCO, C., “La visión del mundo en crisis: los gremios frente a la Academia” en *1992: El arte español en época de transición, actas*, Actas del IX Congreso del C.E.H.A., León, 1992, pp. 17-26.

⁹¹ BOTIINEAU, Y., *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

⁹² BONET CORREA, A., “Homenaje a un Gran Estudiosos del Arte Barroco en España. El Hispanista Yves Bottineau”, MORALES, N. QUILES GARCÍA; F., *Sevilla y Corte, Las Artes y el Lustró Real (1729-1733)*, Madrid, Casa Velázquez, 2010, XV-XVII.

⁹³ BONET CORREA, A., *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 2006.

⁹⁴ CEA, A., “El hombre por el vestido: sistema y método para el estudio de la indumentaria”, *Es vestir anti-II Jornadas de Cultura Popular de les Pitiuses*, Conseil Insiluar, Ibiza, 2001, pp. 15-42.

⁹⁵ MORÁN TURINA, J.M., *La Alegoría y el Mito. La Imagen del Rey en el Cambio de Dinastía (1700-1750)*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

que analiza las nuevas imágenes del rey durante el cambio dinástico ocurrido en el siglo XVIII.

Del mismo modo también Víctor Mínguez se acerca a la imagen que los reyes crearon y difundieron desde el Renacimiento⁹⁶. Elabora un libro de iconografía política a partir de las imágenes que fortalecían el discurso oficial de las monarquías modernas. Así, reconstruye este discurso de correspondencias simbólicas e ideológicas utilizadas durante la edad moderna por los monarcas para reafirmar su grandeza. Tomando el ejemplo la metáfora del Sol subrayaba el carácter centralista de las dinastías y de la imagen universal del poder.

Interesado en la imagen real, Fernando Bouza se ha dedicado a la observación y al análisis de la imagen del poder⁹⁷. Desde finales de los años noventa, Bouza se ha constituido un referente en el estudio de la representación del rey y los cortesanos⁹⁸. A través de su mirada, ha tratado de definir el aparato cortesano durante la época moderna, también a través de las fiestas y las actividades lúdico-festivas⁹⁹. Sin embargo, Bouza no sólo se ha dedicado a las apariencias monárquicas sino que ha tratado de abarcar las diferentes formas de representación propias de la edad moderna, como se puede comprobar en su aportación al congreso de *Las élites en la época moderna: la monarquía española*¹⁰⁰.

Carlos Reyero, en cambio, se ha centrado en el estudio de las apariencias durante el siglo XIX¹⁰¹. En especial modo, Reyero constituye un hito en la historia del arte por

⁹⁶ MINGUEZ, V., *Los Reyes Solares. Iconografía Astral de la Monarquía Hispánicas*, Castellón, Universidad Jaume I, 2001.

⁹⁷ BOUZA, F., “La Imagen del Poder”, *La Aventura de la Historia*, n.66, 2004, p. 70-74. Véase también: BOUZA, F., “Retórica da Imagem Real: Portugal e a memória figurada de Filipe II”, *Penélope: revista de historia e ciencias sociais*, n.4, 1990, pp. 19-58.

⁹⁸ BOUZA, F., “El rey y los cortesanos”, *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del París*, n.32, 1996, pp. 77-88.

⁹⁹ BOUZA, F., “El rey en Escena: mirada y lectura de la fiesta en la génesis del efímero moderno”, *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia Moderna*, n.10, 1997, pp. 33-52. Véase también: “Cortes Festejantes: Fiesta y ocio en el *cursum honorum* cortesanos” en *Manuscripts: Revista d'història moderna*, n.13, 1995, pp. 185-206; “Tiempo y espacio en la Corte de Carlos V. Vidas de Palacio”, en SÁNCHEZ, MONTES GONZÁLEZ, F., CASTELLANO CASTELLANO, J. L., *Carlos V europeísmo y universalidad*, Vol.1 2001, pp. 47-56; “Semblanza y Aficiones del monarca: música, astro, libros y bufones”, en ALCALÁ-ZAMORA y QUEIPO DE LLANO, J., *Felipe IV: el hombre y el reinado*, 2005, pp. 27-46; y “Escribir en la corte: la cultura de la nobleza cortesana y las formas de comunicación en el siglo de Oro”, *Vivir el Siglo de Oro: poder, cultura, e historia en la época moderna: estudios homenaje al profesor Angle Rodríguez Sánchez*, 2003, pp. 77-100.

¹⁰⁰ BOUZA, F., “Culturas de élite, cultura de élite. Intencionalidad y estrategias culturales en la lucha política de la aristocracia altomoderna”, en SORIA MESA, E., BRAVO CARO, J.J., DELGADO BARRADO, M., *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, Vol.1, 2009, pp. 29-46.

¹⁰¹ REYERO HERMOSILLA, C., “La Revolución de las apariencias: contraste visual circa 1800”, RAMOS SANTANA, A., y ROMERO FERRER, A., *Liberty, liberté, libertad: el mundo hispánico en la*

su aportación a la imagen masculina¹⁰². Abordando la relación entre el hombre y la creación artística, Reyero realiza un inventario de las imágenes y actitudes encarnadas por el hombre. Parte de la configuración literaria y artística para desentrañar el significado del papel que el hombre encarnaba hasta el decadentismo. Siempre en esta línea de investigación, ha publicado un estudio centrado en la gestualidad tanto física como textil¹⁰³.

La imagen se establece en protagonista también en las obras de Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Sobre todo abocado a la imagen religiosa, Rodríguez G. de Ceballos establece un catálogo de representaciones propias de la primera modernidad española¹⁰⁴. Utilísimo para esta tesis es su estudio sobre el siglo XVIII en el cual observa el arte entre tradición y la modernidad¹⁰⁵.

3. El Vestido en la Historiografía

Fuera de España, la temática del vestido ha producido un ingente número de aportaciones. La historiografía francesa fue pionera en el estudio del traje con la ya obra clásica de Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII-XVIII, siècle)*¹⁰⁶. De gran inspiración, este libro publicado por primera vez en 1989, ha sugerido no sólo la idea creadora sino también la confrontación histórica para el proyecto y desarrollo de investigación. A pesar de las afirmaciones de Roland Barthes, en Francia se ha gestado un grupo de que privilegia un punto de vista nacional. Por eso, no se justifica su crítica a que “las historias de la indumentaria prácticamente no se ocupan más que del vestido real o aristocrático; no sólo la clase social se reduce a una

era de las revoluciones, 2010, pp. 493-520. Véase también “Cambio y crisis en el uso de la imagen política del siglo XIX en España. El papel de la Alegoría, la historia y la realidad”, INIESTA MENA, F., *El arte en tiempo de cambio y crisis*, 2011, pp. 27-52.

¹⁰² REYERO HERMOSILLA, C., *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.

¹⁰³ REYERO HERMOSILLA, C., “Coquetería de moribunda: lenguaje gestual y guardarropía en la heroicidad trágica decimonónica”, *Quintana: revista de estudios del Departamento de Historia del Arte*, n.1, 2002, pp. 101-17.

¹⁰⁴ RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A., “San Francisco de Borja: la formación de una imagen”, *Goya, revista de arte*, n. 337, 2011, pp. 294-311. Véase también “La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo”, *San Francisco Javier en las artes: el poder de la imagen*, Castillo de Javier, abril-septiembre 2006, 2006, pp. 120-153; “Devoción e Imagen Religiosa en la dinastía de los Austrias”, *El mundo de Carlos V: de la España medieval al Siglo de Oro: México*, 3 de noviembre 2000- 25 de febrero 2001, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, pp. 159-183; “Uso y Función de la Imagen religiosa en los virreinos americanos”, *Los Siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Museo de América, Madrid, 1999, pp. 89-106.

¹⁰⁵ RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A., *El siglo XVIII: entre tradición y academia*, Sílex Ediciones, 1992.

¹⁰⁶ ROCHE, *Il linguaggio della moda, op. cit.*

'imagen' (el señor, la dama, etc.) privada de contenido ideológico, sino que, además, para la clase ociosa, nunca se plantean sus relaciones con el trabajo desempeñado por quien la lleva”¹⁰⁷.

Roche ha sido uno de los primeros en observar y analizar los patrones de las apariencias de la sociedad francesa moderna. A través de las pautas vestimentarias de la época, demostró el juego hilado entre cultura, sociedad y arte a través del estudio del *habillement*. A pesar de no estar traducido al español, este volumen constituye, no sólo una referencia para los estudiosos y los historiadores modernos, sino que es un ejemplo por la identificación del valor simbólico del vestido por parte de las clases sociales y su uso. Roche ha sabido demostrar esta relación que determina las reglas y significaciones de las prácticas sociales. En efecto, este historiador se coloca constantemente entre la historia social y la cultura material como ya demostró en *Le peuple de Paris*, donde indicó que la evolución de los individuos se entrelaza con la sociedad¹⁰⁸. De este modo, también en esta obra clave para el análisis de la vestimenta moderna, Roche explica que para estos estudios se deben evaluar los comportamientos textiles basándose en las transformaciones sociales que, se reflejan sobre todo en el medio urbano. Aclarando que para el estudio de los parisinos del siglo XVII sólo se puede hablar de vestidos y no todavía de moda, Roche analiza este consumo desde el enfoque de las jerarquías y de las costumbres. Así reconstruye los avatares sociales y también comerciales de la vestimenta. Hay que recordar que antes de esta publicación han sido escasas las intervenciones de este historiador en el teatro de las apariencias. En concreto, sólo se verificaron dos acercamientos previos: “Apparences révolutionnaires; ou Révolution des apparences” y “Stampa, Moda, Lumi nel secolo XVIII”, trabajos en los que se ocupa de la vestimenta dieciochesca en Francia e Italia¹⁰⁹.

En este último estudio aparece la diferencia existente entre las costumbres del Antiguo Régimen y los valores que, a través del vestido, confirman la pertenencia a un determinado sector social y su identificación. No sólo la descripción del estilo de vida, constituye uno de los resultados obtenidos por Roche sino que sobresale la transmisión de valores –como el aristocrático– a través de la entrega de bienes materiales y vestidos.

¹⁰⁷ BARTHES, *El sistema de la moda*, p. 349.

¹⁰⁸ ROCHE, D., *Le Peuple de Paris: essai sur la culture populaire au XVIIIe siècle*, Paris, Aubier, 1981.

¹⁰⁹ ROCHE, D., “Apparences révolutionnaires; ou Révolution des apparences” en *Costume et Révolution. Catalogue de l'exposition*, París, Puff, 1989, pp. 105-129; ROCHE, D., “Stampa; moda; Lumi nel secolo XVIII” en BUTTAZZI, G., *Giornale delle nuove mode di Francia e d'Inghilterra*, Milán, Umberto Allemondi, 1992, pp. IX-LIV.

Estudiando estas prácticas desde el reinado de Luis XIV hasta la Revolución Francesa, Daniel Roche propone una nueva lectura no solo cuantitativa sino también tipológica de estas tradiciones y comportamientos en la ciudad de París, definida como un incomparable objeto histórico para el análisis de la comercialización del gusto. Roche reencontraba ya en la vigilia de la revolución una movilidad en las apariencias que ya no representaban las jerarquías sociales. Esta nueva realidad cultural y social reflejaba la evolución histórica que ya no buscaba una directa proporcionalidad entre el vestido y el estatus.

3.1. El Caso de España

Los historiadores, en España, han incidido especialmente en la faceta descriptiva de la moda y no tanto en el análisis de los signos de pertenencia y clasificación. Sin embargo, los investigadores que filtran la indumentaria a través del caleidoscopio social, se ciñen a su estudio en el siglo XX, rastreando características y valores en las postrimerías del siglo anterior. De igual manera, algunos estudios dedicados al fenómeno de la moda presentan ciertas lagunas teóricas. En efecto, la gran mayoría de las reflexiones sobre la indumentaria hasta finales del siglo XIX aparecen incompletas y fragmentarias, parcializando su tratamiento y estudio. Al respecto es interesante la visión del Marqués de Lozoya quien hacía un estudio preliminar al siglo XVIII¹¹⁰. Resumía las tendencias de la moda a finales del Antiguo Régimen, señalando la pervivencia de símbolos y elementos de la moda española del siglo anterior. Al mismo tiempo el Marqués de Lozoya remarcaba la relevancia de las modas extranjeras que constituían la distinción y civilización en sus contemporáneos. Su interés por el estilo y la decoración se había comprobado en el estudio acerca del mueble¹¹¹. Sin embargo, anterior a ésta es *La Historia del Lujo*, de Sempere y Guarinos, en la cual partía de un análisis de las leyes suntuarias para defender el lujo y el comercio en España¹¹². Según Herrera Guillén, en esta obra anticipa buena parte de las tesis que mantendrá Sombart en su *Lujo y capitalismo*, señalando que el lujo productivo es la fuente de riqueza de la

¹¹⁰ CONTRERAS, J., *Historia de España*, Barcelona, Salvat, 1968.

¹¹¹ CONTRERAS, J., *Mueble de estilo español desde el gótico hasta el siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.

¹¹² SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del Luxo y de las Leyes Suntuarias de España*, Valladolid, Maxtor, 2008.

nación: el burgués ha de trabajar para que el juego de las apariencias sociales no finalice nunca, aportando novedades continuamente que muevan la voluntad de consumo¹¹³.

Como ya se ha adelantado en las páginas anteriores, el vestido ha suscitado escaso interés en las publicaciones nacionales, si se compara con otros temas. Junto a las investigaciones que se centraban en los aspectos económicos y materiales, se han desarrollado trabajos que inciden más en la cuestión cultural. Estos matices historiográficos han determinado un ingente aumento de publicaciones acerca del tema durante las últimas décadas.

Actualmente este enfoque sigue siendo relativamente novedoso, a pesar de la existencia de nuevos grupos de investigación, en especial en el extranjero. Sin embargo, en España se ha iniciado una línea de trabajo dedicada al consumo textil en determinadas clases sociales. En especial modo es de destacar la investigación dirigida por Gloria Franco Rubio y su Seminario *Entre lo público y lo privado: formas de la vida cotidiana en la España Moderna*. Vinculando las aspiraciones profesionales al consumo material, Franco Rubio analiza la difusión de las apariencias en España a partir de las pautas culturales y de los mecanismos sociales¹¹⁴. Del mismo modo, esta investigadora sugiere una aproximación cotidiana a la historia modernista a través de las nuevas formas de sociabilidad durante el Antiguo Régimen¹¹⁵. Mediante el estudio de los espacios habitables y de su mobiliario, se puede emprender el análisis de la cultura material que, parte del patrimonio personal y familiar, se perpetúa a través de los ritos y de los hábitos sociales. Así, Franco Rubio se propone observar la España moderna a partir de estas referencias materiales “en un juego cada vez más sutil entre necesidad y apariencia, ya que muchos de ellos no tienen como finalidad el servir mediante un uso concreto sino el aparentar, o sea, mostrar su propiedad ante los demás, para ser reconocidos, y juzgados socialmente, de una determinada manera”¹¹⁶.

Máximo García Fernández se ocupa de esta temática desde la perspectiva material y cotidiana de la historia, prestando atención a la transmisión hereditaria y a la

¹¹³ HERRERA GUILLÉN, R., “Juan Sempere y Guarinos. Vida, Obra y Cronología Biobibliográfica”, en <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/RESPUBLICA/HISPANA/DOC0001-RHG.pdf>

¹¹⁴ FRANCO RUBIO, G.A., “Tradición y Modernidad: la Construcción de nuevos Modelos Culturales en la España del siglo XVIII” en SERRANO MARTÍN, E., *Felipe V y su Tiempo: Congreso Internacional*, Zaragoza, 2004, pp. 659-708.

¹¹⁵ FRANCO RUBIO, G.A., “Formas de Sociabilidad y Estrategias de Poder en la España del Siglo XVIII” en MARTINEZ RUÍZ, E., *Poder y Mentalidad en España e Iberoamérica*, Madrid, 2000, pp. 389-416.

¹¹⁶ FRANCO RUBIO, G.A., “Introducción: Historiar la Vida Cotidiana en la España Moderna” en *Cuadernos de Historia Moderna*, 8 (2009), pp. 11-30.

demanda textil en Castilla durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Así, en “Entre cotidianidades: vestidas para trabajar, de visita, para rezar o de paseo festivo”¹¹⁷, cruza fuentes y métodos para relatar una nueva historia de la vida cotidiana y de la moderna cultura material de finales del siglo XVIII. Centrándose en el estudio de la ropa femenina, reconstruye la necesidad de unas apariencias que, no solo burguesa, se basa en las cartas de dote y las testamentarias. Estas escrituras constituyen su herramienta más preciada junto a los textos literarios de la época que permiten comprender los hábitos de vida cotidianos en el tránsito a la época liberal. En concreto, en “El consumo manufacturero textil en las ciudades castellanas, siglos XVI-XVII y XVIII”¹¹⁸, presenta el análisis de los protocolos notariales por su información abundante sobre los movimientos y la transmisión familiar en el Antiguo Régimen. Así, estas observaciones le permiten estudiar los nuevos valores sociales a través del consumo textil que, presente también en los ajuares dotales, confirman la demanda y el consumo de bienes procedentes del extranjero.

Estos exámenes, relativos al área de Valladolid y León, describen los comportamientos textiles que implican la consideración de un aumento del consumo material, también de prendas de lujo, a la luz del cambio cultural. En efecto, García Fernández ha trabajado el consumo textil a partir de la misma base documental sobre la cual se ha constituido esta tesis doctoral. En “Herencias y particiones de bienes en Valladolid durante el siglo XVIII: Testamentos e inventarios post-mortem”¹¹⁹, analiza la documentación testamentaria de la capital castellana y observa las apariencias de los diversos grupos sociales, en concreto de aristócratas y magistrados del Consejo de Castilla. A través de los mecanismos de endeudamiento, García Fernández define una identidad patrimonial rastreada en las testamentarías que evidenciaban el valor de los patrimonios materiales legados.

La representación del poder ha sido estudiada también por Nuno Gonçalo Monteiro. Referente importante para esta tesis doctoral es el artículo “Ethos aristocrático y estructura de consumo”, en el cual observa los comportamientos de la

¹¹⁷ ROCHE, D., “Entre cotidianidades: vestidas para trabajar; de visita; para rezar o de paseo festivo” en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 8 (2009) págs. 119-150.

¹¹⁸ GARCÍA FERNÁNDEZ, M., “El consumo manufacturero textil en las ciudades castellanas, siglos XVI-XVII y XVIII” en *Torre de los Lujanes*, 45(2001), pp. 173-191.

¹¹⁹ GARCÍA FERNÁNDEZ, M., “Herencias y particiones de bienes en Valladolid durante el siglo XVIII: Testamentos e inventarios post-mortem”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 8 (1988), págs. 73-108.

primera nobleza portuguesa¹²⁰. La temática del gasto y el consumo es también el tema de su libro *O Crepúsculo dos Grandes* donde se centra el valor del patrimonio entre la aristocracia portuguesa¹²¹. Sobre todo destacan sus estudios acerca de las élites nobiliarias durante la Edad Moderna portuguesa¹²².

Igualmente resulta un pilar importante para este trabajo los estudios realizados por Juan Hernández Franco en el seno de la Universidad de Murcia¹²³. Sus investigaciones se centran en grupos minoritario pero, al mismo tiempo, influyentes que remarcan el poder y al estatus en la España moderna. Especialmente se debe mencionar su artículo “Estudio sobre las familias de las elites en la Castilla Moderna”, en el cual propone un estado de la cuestión partiendo de la historia social y política y utilizando las herramientas de la historia de la familia¹²⁴. Del mismo modo hay que mencionar sus estudios acerca el Conde de Floridablanca en los cuales desentraña su figura pública al hilo de las reformas emprendidas durante el reinado de Carlos III¹²⁵.

Así, esta historia del vestido y de su consumo se convierte en un hecho social y en un testimonio de la civilización. Este enfoque ya había sido utilizado por Norbert Elias para estudiar la coacción que, también a través de los trajes, vivían los cortesanos

¹²⁰ MONTEIRO, N., “Ethos aristocrático y estructura de consumo: la aristocracia cortesana portuguesa a finales del Antiguo Régimen” en *Historia Social*, 27 (1998), pp. 127-141.

¹²¹ MONTEIRO, N., *O Crepúsculo dos Grandes - A Casa e o Património da Aristocracia em Portugal (1750-1850)*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

¹²² MONTEIRO, N., *Elites e Poder. Entre o Antigo Regime e o Liberalismo*, Lisboa, Imprensa das Ciências Sociais, 2003; “Aristocratic estates in Portugal and their management, 1600-1834”, en *European aristocracies and colonial elites -Patrimonial Management Strategies and Economic Development, 15th-18th centuries*, England, Ashgate, 2005, pp. 99-113; “Nobility and aristocracy in Ancient Régime Portugal (seventeenth to nineteenth centuries)” en SCOTT, H. M. (Ed.), *The European nobilities in the seventeenth and eighteenth centuries*, London, Palgrave- Macmillan, 2007, pp. 256-284.

¹²³ HERNÁNDEZ FRANCO, J., “El reencuentro entre historia social e historia política en torno a las familias de poder: notas y seguimiento a través de la historiografía sobre la Castilla moderna”, en *Studia Histórica. Historia Moderna*, 18 (1998), pp. 179-200. Véase también: “Consolidación y continuidad de las oligarquías castellanas (siglo XVII-XVIII)”, en CHACÓN JIMÉNEZ; F., MONTEIRO, N., *Poder y movilidad social: cortesanos, religiosos y oligarquías en la península ibérica (siglo XVI-XIX)*, Madrid, 2006, pp. 215-246.

¹²⁴ HERNÁNDEZ FRANCO, J., “Estudio sobre la familia de las elites en la Castilla moderna: estado de la cuestión: del influjo de la historia política al de la historia social”, en *Penélope: revista de historia e ciencias sociales*, 25, 2001, pp. 151-167.

¹²⁵ HERNÁNDEZ FRANCO, J., Aspectos de la política exterior de España en la época de Floridablanca, Murcia, Real Academia Alfonso X el sabio, 1992; “Pasado y presente de Floridablanca como objeto de la Historia”, en *Melanges de la Casa Velázquez*, 39 (2009), pp. 163-186; “Diplomacia y diplomáticos a través de la correspondencia reservada de sus embajadores con Floridablanca en *Contraste: Revista de Historia Moderna*, 2 (1986), pp. 121-140; “Relaciones entre Cabarrús y Floridablanca durante la etapa de aquél como director del Banco Nacional de San Carlos (1782-1790)” en *Cuadernos de Historia moderna y contemporánea*, 6 (1985), pp. 81-92.

en la época del Rey Sol¹²⁶. García Martínez utiliza esta perspectiva para su estudio de los hábitos y de las prácticas durante la época moderna; ayudado por el vestido, analiza la Corte y su imagen como reflejo de las manifestaciones sociales y de las costumbres¹²⁷.

Actualmente, el interés de las publicaciones dedicadas a la historiografía del vestido se centra en su valor cultural, no sólo atendiendo a los múltiples estilos y tendencias, sino también a las plurales perspectivas y actitudes que permiten engarzar el vestido con estudios de naturaleza diferente. Los últimos años han sellado el eslabón que enlaza la moda a la modernidad. Parte de este fenómeno se debe a la repercusión de la obra del célebre sociólogo René de Kōnin quien, en 1969, decía que la moda “tiene raíces en las ideas filosóficas, la arquitectura, el arte...”¹²⁸. Según este autor, la moda representa una materia interdisciplinar en la cual se pueden cruzar diferentes perspectivas y materiales, ahondando en el desconocido discurso de la elocuencia vestimentaria. Actualmente, se están llevando a cabo importantes trabajos que tienen como objeto la observación de esta manifestación estética y el estudio de su significación en la civilización. Ya desde hace algunos años, la intensificación de estas publicaciones constituye el eje central de las reflexiones y debates que se proponen desentrañar actitudes y aspectos intrínsecos a la cultura. De esta manera, se está asistiendo a un importante aumento de proyectos dedicados a la polisémica realidad moderna y a sus numerosos reflejos; lo cual suscita consideraciones acerca de aspectos inéditos que, consustanciales a la sociedad misma, han sido obviados y olvidados por el mundo académico.

A pesar de no haber despertado interés en el pasado, las publicaciones españolas acerca del vestido han sido inconstantes y poco perceptibles en el ámbito histórico y cultural. Es posible que este desinterés por el vestido se haya justificado sociológicamente por su dependencia de las artes. Así, historiadores se han dedicado a justificar esta dinámica irregular que ha apartado a la moda en el campo artístico. Concretamente, el estudio de las artes indumentarias y del vestido puede considerarse una temática apenas esbozada por los historiadores del arte quienes “hemos permanecido incomprensiblemente ajenos a las investigaciones sobre las artes de la

¹²⁶ ELIAS, N., *El Proceso de Civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; *La Sociedad Cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

¹²⁷ GARCÍA MARTINEZ, A. N., *El Proceso de Civilización en la Sociología de Norbert Elías*, Pamplona, EUNSA, 2006.

¹²⁸ DE KONIN, R., *Sociología de la Moda*, Barcelona, 1969.

indumentaria en general y remisos a adentrarnos en este campo hasta hace relativamente poco tiempo”¹²⁹. Entre las últimas investigaciones llevadas a cabo, cabe mencionar a la historiadora del arte Tejada Fernández, con un estudio dedicado a la vestimenta regia y cortesana, donde observa el desarrollo de las prendas a partir de los documentos conservados en el Archivo General de Palacio¹³⁰.

De matriz lingüística es la tesis doctoral de Mercedes Pasalodos Salgados, *El Traje como reflejo de lo femenino: evolución y significado en Madrid (1898-1915)*, defendida en 2003. A partir de la prensa y de los memoriales, Pasalodos Salgados trata la vestimenta femenina en el contexto social de la mujer durante el cambio de siglo: educación, familia, religión, etc.

Con un enfoque histórico, en cambio, se presentan los últimos trabajos de investigación realizados en la Universidad de Valencia. En ella, Cantos Fogoaga parte del planteamiento de Roche para establecer el vestido como insignia del cambio social y económico: *La indumentaria, indicador económico y sociocultural*¹³¹. Centrado en la ciudad de Torrent, este estudio se ha basado en la vestimenta femenina en el siglo XVIII. Partiendo de un exhaustivo trabajo de campo, Cantos Fogoaga analiza el vestido y el consumo de telas y tejidos. También hay que mencionar a Pérez Abril con su trabajo *La influencia de la moda en la construcción de las identidades de género en las postrimerías del Antiguo Régimen*, donde se acerca a la temática vestimentaria desde la perspectiva de género¹³². Por último, se debe hacer referencia a las murcianas Albaladejo Martínez y Elena Martínez quienes defendieron sus tesis en la Universidad de Murcia.¹³³

¹²⁹ TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de Términos de la Indumentaria Regia y Cortesana en España*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, p. 9.

¹³⁰ TEJEDA FERNÁNDEZ, M., “Léxico de indumentaria regia y cortesana en los siglos XVII y XVIII”, en *Boletín de arte*, 26-27 (2005-2006).

¹³¹ CANTOS FAGOAGA, M., “La indumentaria, indicador económico y sociocultural. Torrent, siglo XVIII”, *Estudis: revista de historia moderna*, 33 (2007), pp. 287-298.

¹³² PÉREZ ABRIL, D., “La influencia de la moda en la construcción de las identidades de género en las postrimerías del Antiguo Régimen”, *Estudis: revista de historia moderna*, 33 (2007), pp. 313-322. De esta misma autora, véase también: “Lujo, moda y modernidad en la prensa española del siglo XVIII”, *Res publica: revista de filosofía política*, 22(2009), pp. 249-256; “Renovar el lucimiento: la aparición de la moda como fenómeno moderno”, *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 16 (2006), pp. 187-216.

¹³³ ALBALADEJO MARTÍNEZ, M., *Apariencia y representación de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en la corte de Felipe II*, tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 2011; MARTÍNEZ, E., *En el umbral de lo cotidiano: ritos de pasño, atuendo y pertenencias en Murcia (1759-1808)*, tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 2012.

METODOLOGÍA Y FUENTES

Capítulo 1. Metodología

El estudio de la representación y del vestido requiere de una metodología rigurosa y de una perspectiva diacrónica, pero también necesita de una perspectiva interdisciplinar por sus implicaciones ideológicas, sociales, económicas y culturales. A través de las herramientas teóricas y metodológicas de la Historia del Arte y de la Historia se vertebra un estudio de este fenómeno moderno y de sus implicaciones sociales. En efecto, la comprensión de la indumentaria dentro de un más amplio marco temático debe reflejar el manejo de estas herramientas metodológicas como expresión de la época moderna.

La comprensión de la conciencia indumentaria en la historia moderna contribuye metodológicamente a la percepción de este fenómeno como representación del prestigio que tiene lugar dentro de las esferas del poder social.

Desde el marco histórico cultural, este proyecto se apoya en las ciencias sociales y humanas para vertebrar el análisis de los reflejos vestimentarios que engendraron el sistema de la moda. En efecto, las nuevas formas interdisciplinarias de hacer historia, se necesitan de una consideración sobre la metodología de esta investigación. Con los presupuestos de las Ciencias Sociales y el planteamiento de la investigación científica, se interpreta el vestido como herramienta y símbolo de las clases sociales modernas. A partir de su representación e imagen, se contextualizan sus reflejos en la Villa y Corte de Madrid, estudiando la proyección de este privilegio “en las relaciones sociales que se entretejen a su alrededor”.

Como ya se mencionaba anteriormente, la historiografía actual se encuentra inmersa en plena debate epistemológico, cuestión que afecta sobre todo a la Historia del Arte y a la Historia social. La mejor manera de enfrentarse a esta situación es utilizando una serie de métodos comunes a toda la investigación científica y, por tanto, a la investigación histórica.

A nivel epistemológico, hay que recurrir al método analítico, con el objetivo de utilizar las descripciones de las prendas y los grupos sociales que las lucen.

Para el estudio de la sociedad, en cambio, se empleará el método empirista con el fin de verificar las hipótesis de trabajo que obtendremos preferentemente del cruce de

fuentes. En especial modo, se partirá de las imágenes, y de las fuentes de naturaleza notarial, cuya información se completará con documentos bibliográficos, literarios y de prensa.

El método comparativo permitirá refrendar nuestras hipótesis de trabajo. En primer lugar, se podrán establecer las diferencias y las semejanzas con lo sucedido en otros tiempos y lugares, lo cual supondrá establecer la peculiaridad del modelo explicativo con que trabajamos

Así, nuestra metodología se enmarca dentro de la historia que tiene como objetivo la observación de la sociedad y de los grupos que la constituyen en la larga duración, compartiendo los últimos métodos que han transformado las manifestaciones sociales en uno de los elementos explicativos de la organización social. Manifestaciones que, por otra parte, tienen al vestido y su imagen como eje vertebrador. Por consiguiente, esta metodología se va a valer de las técnicas empíricas, inductivo-deductivas y comparativas como vía de análisis heurístico.

Para ser coherentes con los objetivos planteados, se parte de un análisis que sirve para establecer las bases que permiten explotar el paradigma ‘vestido’, revalorizado con las actuales perspectivas que lo privilegian.

Una primera fase de identificación del traje se vinculará al cruce de fuentes con el fin de explicar el reflejo social en la vestimenta. Hay que considerar que la indumentaria está sujeta a las diversas circunstancias espacio-temporales por las que atraviesa. De tal modo se presentará el vestido y el valor que encierra desde múltiples factores, puesto que no se limita sólo a su acción protectora. Así, pues, individualizar los vestidos masculinos durante el siglo XVIII es uno de los pasos metodológicos básicos.

Partiendo de ciertas imágenes vestimentarias, esto es, el *vestido a la francesa* y la casaca, se emplearán técnicas tomadas de la Sociología, pero adoptadas por las investigaciones históricas. De este modo, nos aproximamos a la caracterización y definición del vestido y del cambio social, a través del análisis individual con el fin de señalar la trayectoria del vestido durante el Antiguo Régimen. A partir del seguimiento del modelo militar, se permitirá comprobar la evolución del vestido y sus mecanismos de asimilación como práctica y conducta en el Madrid del siglo XVIII.

Una vez efectuado el análisis y la trayectoria, se procederá a establecer los nexos y ramificaciones que distinguieron el *vestido a la francesa* como distintivo indumentario, lo que permitirá comprobar el triunfo de las apariencias en las postrimerías del Antiguo

Régimen. El traje será el complemento perfecto para la definición de un nuevo *habitus* del comportamiento de las nuevas élites que se caracterizaban por ‘vivir noblemente’ en su proceso de civilización y sus dinámicas de representación.

También se utilizarán las metodologías inductivo-deductivas y comparativas con el fin de proceder a la caracterización vestimentaria de los personajes del Madrid del siglo XVIII. Este enfoque se propone fundamental para el análisis de la imagen social que permite contemplar largas secuencias estilísticas que tienen en cuenta los cambios profundos en la sociedad de su gusto y comportamiento.

Por todo esto, se tendrá presente la teoría del espíritu del tiempo, que defiende que la moda responde a cambios sociopolíticos y que refleja tales cambios¹³⁴. Sin embargo, esta visión plantea muchos problemas, a pesar de que Beward es consciente de que hemos de ser precavidos al vincular el traje con la cultura del momento¹³⁵. A esto nos ayudarán las más recientes aportaciones teóricas de la metodología de la Historia del Arte siguiendo, por ejemplo, las reflexiones de Borrás Gualís y Pizza¹³⁶. Así, sin perder nunca de vista el enfoque clásico propuesto por Peter Burke acerca la historia cultural¹³⁷, se tratará de poner en evidencia la vinculación de la vestimenta y la sociedad moderna.

En la planificación de este trabajo se ha insistido en la utilización de las fuentes notariales, los protocolos custodiados en el Archivo Histórico Provincial de Madrid. Esta documentación utilizada en los diferentes campos de la historia, se configura como uno de los pilares de este estudio interdisciplinar que se centra en el análisis de las oligarquías urbanas y de las élites de poder madrileñas. Los protocolos notariales proporcionan todo un fresco de la realidad social, donde se pueden detectar cuestiones tales como el prestigio o la influencia económica y social de los diferentes colectivos. Así, por ejemplo, son fundamentales para el estudio de las nuevas profesiones liberales. De igual modo, estas fuentes trazan las dinámicas de la historia de las mentalidades contribuyendo a revelar las mutaciones a partir de los bienes considerados de lujo.

¹³⁴ Esta teoría responde a la formulación alemana del *zeitgeist* difundida por Hegel en su filosofía de la historia y que hace referencia a un determinado clima intelectual y cultural. HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 2004.

¹³⁵ BREWARD, C., *The Culture of Fashion*, Manchester, Manchester University Press, 1994.

¹³⁶ BORRÁS GUALÍS, G. *Cómo y qué escribir en Historia del Arte. Una crítica parcial a la historiografía española*. Madrid, 1999. PIZZA, M. *La construcción del pasado*. Barcelona. 2001.

¹³⁷ BURKE; P. , *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995. Del mismo autor se reseña también *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001 y el más reciente *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 2010.

Conociendo la situación y evolución de los diferentes grupos profesionales en esta época de mudanza, se observan sus distintas formas de vida, y se examinan los comportamientos que, dentro de la misma sociedad madrileña, definen y simbolizan la identidad de esta nueva clase dirigente.

Empero, el enfoque pluridisciplinar de este proyecto respalda la revisión historiográfica de la moda en España, cruzando las fuentes y las perspectivas que, propias del planteamiento teórico y metodológico de las Ciencias Sociales, explicitan la elocuencia vestimentaria descrita en las monografías antiguas y modernas. Comparando cuantitativa y cualitativamente esta evolución histórica con la diseñada por los habitantes de Palacio Real, se caracterizan los *habitus* estamentales de la población madrileña durante los siglos XVIII-XX. Debido a su enfoque interdisciplinar y sus amplias coordenadas temporales, este proyecto necesita no sólo de consulta, análisis y comparación de las fuentes notariales y literarias sino también de un considerable trabajo de campo en el Museo del Traje de Madrid, ya que uno de los principales problemas al que hay que enfrentarse es la sistematización de la ingente información proporcionada por las fuentes. Una de las opciones elegidas ha sido observar a lo largo de este período el nivel de renta total y el título del oficio comparado con el espesor del inventario de vestido con el valor de cada prenda y, en concreto, de la casaca.

Siguiendo las directrices de Amalia Descalzo y Álvaro Molina, se observa la moda española durante el Antiguo Régimen¹³⁸. A pesar de lo cual, el estudio no pretende centrarse sólo en el ámbito artístico, sino que trata de llevar a cabo una comparación de modelos y soluciones. Para ello, se usará un método integrado de análisis en la investigación, abordando las distintas disciplinas humanísticas que faciliten la reconstrucción artística e histórica del propio marco en el cual se engendraron y se acogieron. En consecuencia, el marco teórico de la investigación será establecido a partir de dos pensamientos: el primero interpreta el vestido como instrumento y herramienta de la contextualización de los grupos sociales y, el segundo lo analiza como reflejo de las relaciones sociales. Así este método integrado se complementará con el análisis historiográfico utilizado actualmente por Daniel Roche y Renata Ago¹³⁹.

¹³⁸ DESCALZO, A., “El arte de vestir en el ceremonial cortesano: Felipe V”, en M. TORRIONE (coord.), *España festejante: el siglo XVII I*, 2000, pp. 197-204; MOLINA, A.; VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia, op.cit.*

¹³⁹ ROCHE, *Il linguaggio della moda, op. cit.* AGO, R. *Il Gusto delle Cose. Una Storia degli Oggetti nella Roma del 600*, Roma, Donzelli, 2006.

Sobre la base de un consistente patrimonio documental se llevará a cabo una observación del vestido masculino integrada de cuentas y de inventarios *post-mortem* relativos a la indumentaria con el fin de evaluar la confusión de las prácticas textiles y la consolidación de su distinción. Se ha creado una base de datos relativa a la indumentaria. Se trata de la recopilación, catalogación y valoración de las prendas vestimentarias masculinas presentes en los documentos. De forma paralela al sistema de vaciado de fuentes, se ha realizado un glosario de colores y de telas con las cuales se confeccionaron las vestimentas; además, se recogieron todos los tejidos y prendas que aparecieron en los protocolos y que constituyen la muestra sobre la cual se ha realizado esta investigación.

La documentación notarial sirve para conocer y verificar la incidencia de los acontecimientos más importantes de la sociedad moderna ya que ofrece una información abundante tanto desde la perspectiva cualitativa como desde la cuantitativa. La documentación notarial proporciona detallada información sobre las posesiones, los bienes y el estilo de vida. En efecto, el vestido se encuentra catalogado sobre todo en esta documentación en los apartados de “Ropa de la casa y del difunto”. De hecho, en las más antiguas voluntades testamentarias, el notario se dedicaba a describir los bienes, mencionando la presencia de prendas y vestidos en arcones y baúles. A partir del siglo XVIII, en cambio, estos artículos textiles se han ido clasificando en “Ropa de Lana y Seda”, debido a su creciente importancia social, consecuencia del generalizado consumo suntuario que obligaba a un más pormenorizado afán de rigor. Por eso, el estudio de estas relaciones se constituye una fuente privilegiada para el estudio de la sociedad durante el Antiguo Régimen.

En especial modo se han observado los Inventarios de bienes que se caracterizan por ser “la relación de los bienes debidamente identificada”¹⁴⁰. Compuesta por bienes muebles e inmuebles, esta relación constituye la voluntad de legar y transmitir este patrimonio. De igual modo, se redactaban con el fin de evitar posibles litigios entre los herederos. A menudo, estos inventarios se completan también con un resumen de las deudas y de los créditos, de ahí que estas escrituras sean las preferidas de los modernistas¹⁴¹. A este respecto recordaba Eiras Roel que “entre todas las fuentes de que

¹⁴⁰ CANO TELLO, C.A., *Esquemas Civiles, Manual de Derecho Civil en tablas Sinópticas*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 1998, p. 931.

¹⁴¹ SOBRADO CORREA, H., “Los Inventarios *Post-Mortem* como Fuente Privilegiada para el Estudio de la Historia de la Cultura Material en la Edad Moderna”, *Hispania*, 215 (2003), pp. 825-862.

dispone el historiador de la época moderna, pocas habrá que hayan sido formadas tan en contacto con la vida real como las escrituras de protocolos”¹⁴².

Al hacerse al final de la vida, los inventarios representan una fuente primordial para la observación del consumo y de las tendencias del gusto durante la Edad Moderna. Esta característica remarca los factores sociales de un determinado grupo de la población en edad avanzada. Por eso, los inventarios registran su mayor incidencia en grupos masculinos de edad avanzada. La menor representatividad de las mujeres indica su menor dinamismo y su casi total subordinación a la economía del marido.

Esta misma observación se puede aplicar también a las capitulaciones matrimoniales que consisten en un pacto entre las dos personas, generalmente antes del matrimonio.

En concreto, para estudiar esta documentación se han requerido más de dos años de trabajo de campo. Catalogar y analizar esta fuente ha sido un labor bastante complicada debido a la propia naturaleza de estas escrituras. Al ser escrituras públicas, estos documentos requerían su formalización ante la presencia de un jurista que, debido a los prejuicios históricos, podía esconder o aportar información incompleta puesto que esta fuente muestra sólo los datos que los otorgantes querían se reflejasen en ella.

Por eso se ha utilizado una base de datos que ofrece una visión detallada de las prendas y su incidencia durante los dos siglos en examen. Organizadas en estructuras temporales de cincuenta años, esta sistematización se establece como un modelo organizador para la comprensión del gusto vestimentario en la postrimerías de la Edad Moderna. Aprovechando el carácter y peculiaridad de estas fuentes, esta base de datos permite numerosas “posibilidades de análisis e información variada y diversa”¹⁴³. De hecho, muestra la importancia del guardarropa en la época moderna demostrando la importancia del atuendo masculino frente al más observado femenino. Así, se justifica la hipótesis relativa al hombre y su papel indumentario durante la época moderna. De este análisis resulta interesante también el valor de las piezas textiles inventariadas a pesar de que las aparecen en un número inferior en los protocolos.

De este modo, se trata de observar el cambio de la apariencia y de la identidad masculina a través de las referencias indumentarias presentes en los protocolos notariales. Señalando las diferencias y las pervivencias del gusto masculino durante el

¹⁴² EIRAS ROEL, A., “Presentación”, en *La Historia Social de Galicia en sus Fuentes de Protocolos*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1981, p. 9.

¹⁴³ *Ibidem*.

Antiguo Régimen. Así, se propone utilizar la morfología vestimentaria para determinar la representación del hombre moderno y su prestigio, de tal modo que se podría identificar la posición social a partir del atuendo, en tanto que código de los cambios estéticos y comportamentales que se produjeron en la España moderna¹⁴⁴. Estas transformaciones cotidianas de las apariencias y del consumo determinaban el vestido como suntuosa manifestación de la nueva imagen de la capital española. En efecto, una nueva morfología de prendas y colores marca una nueva forma de aparecer. Así, se trata de reconstruir una geografía urbana del vestido masculino interrogando las fuentes notariales e iconográficas que describieron las transformaciones estilística y estética del Madrid dieciochesco. El triunfo de esta cultura de las apariencias se comprueba a través de la documentación notarial, en la cual se percibe la recepción del nuevo código vestimentario entre los grupos urbanos y su manifestación y difusión de este modelo que les diferenciaba y distanciaba en la sociedad. De esta forma, un nuevo grupo social asumió representar la nueva cultura española y reflejar fielmente este estatus en su realidad indumentaria hallando su naturaleza, a través de las representaciones oficiales cuando el Antiguo Régimen tocaba a su fin y una nueva sociedad empezaba a dar sus primeros pasos.

Capítulo 2. Fuentes

El vestido resulta menos anecdótico de lo que siempre se ha considerado, tal y como afirma Daniel Roche. De hecho implica la constante correspondencia de las materias históricas, desde la historia del arte hasta la historia cultural, pasando por la historia de la vida cotidiana y de las mentalidades. Del mismo modo se nutre de la interrelación de las múltiples fuentes a las que suelen hacer referencia estas disciplinas.

Estas circunstancias han marcado esta investigación para la cual se ha necesitado ampliar la tipología de fuentes a utilizar. Debido a la constante relación del vestido con la sociedad y sus diferentes manifestaciones, se ha optado por alargar la formulación de estos límites, aprovechando la documentación y la literatura bibliográfica, artística y hemerográfica. Es un temática que se muestra al mismo tiempo atrayente como

¹⁴⁴ GARCÍA FERNÁNDEZ, M., “Percepciones de la apariencia castellana dentro de España y en Roma: imagen, cultura material y estilos de vida comparados a finales del Antiguo Régimen”, *Cuadernos Dieciochistas*, 9 (2008), pp. 119-151; FRANCO RUBIO, G.A., *Cultura y Mentalidad en la Edad Moderna*, Sevilla, Mergablum, 1998.

compleja por los difícil trabajo que unido a otros permiten seguir la evolución del espacio madrileño entre los siglos XVII-XIX. Una de las razones que obligan a tales consultas es la realidad social en la que la asistencia al escribano permite rastrear no sólo a los individuos mejores situados en la escala social. En efecto, desde hace años, el historiador se balancea entre diferentes fondos documentales que, con opciones técnicas y analítica propias, obligan a el desarrollo mismo y por ende, también los propios resultados. Sobre todo, las restricciones cronológicas y temáticas han orientado el método de trabajo que –cultural, historiográfico, cuantitativo, contextualizado, etc.- se refleja en la evolución del discurso.

Por eso, la localización y la gestión de esta documentación necesaria a una investigación relativa al arte del vestido es una tarea larga y difícil¹⁴⁵. De hecho, estos documentos constituyen una fuente preciosa no sólo como punto de partida sino que condicionan los rasgos formales del vestido y la distinción.

Este estudio de la vestimenta se ha basado en el atuendo y comportamiento masculino en el Madrid moderno, obligando a un pormenorizado estudio de las fuentes manuscritas como de las impresas. Privilegiar estas referencias no impide completar este apartado con los recursos informáticos y de páginas web.

Para ello, un *corpus* de esta investigación lo constituyen las fuentes documentales que, con una catalogación e inventario de la cultura textil madrileña, constituyen el polifacético pilar sobre el cual se cimenta esta investigación y que proceden de:

- el Archivo General de Palacio Real
- el Archivo de Protocolos Históricos de Madrid
- el Archivo Histórico Nacional

Las fuentes impresas son representadas por diccionarios, memorias, invectivas y sobre todo la normativa relativa al uso y abuso de determinadas prendas. También los noticiarios y periódicos editado a finales del S.XVIII son una importante herramienta para delimitar socio y culturalmente el vestido en la capital. Este material se ha recopilado prevalentemente en Hemeroteca de la Villa y la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España.

En cambio el esqueleto bibliográfico que sustenta esta tesis se asienta en estudios monográficos concernientes a la Villa y Corte de Madrid, la Historia de la

¹⁴⁵ BERNIS, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, op. cit.

Cultura, a la Historia Social del Arte, a la Moda –europea y española. El corpus de esta sección se recogió en:

- la Biblioteca Nacional de España,
- la Bibliothèque des Arts Décoratifs, Palais du Louvre,
- Centro Documental del Museo del Traje-CIPE,
- Centro Documental del Musée de la Mode et du Textile, Palais du Louvre,
- la Biblioteca General de Palacio Real,
- Biblioteca di Sutoria Moderna e Contemporánea de Roma.

Verdadero fundamento son las fuentes iconográficas que, objeto último de investigación, se componen de dibujos, pinturas, grabados de artistas no solo regios. Importantes han sido también las plantillas y diseños de las vestimentas que con el repertorio gráfico de los libros de sastrería y patronaje de la época. Estas imágenes se recogieron en:

- el Museo del Prado,
- el Centro Documental del Musée de la Mode et du Textile, Palais du Louvre,
- la Biblioteca Nacional de España,
- la Bibliothèque des Arts Décoratifs, Palais du Louvre,
- el Archivo General de Palacio Real,
- el Centro Documental del Museo del Traje-CIPE.

1. Archivos

La escritura notarial, desde su descubrimiento por la escuela de *Annales*, ha sido uno de los tipos documentales sobre el que se ha vertido más literatura. En otros muchos lugares se ha hablado de sus defectos y de sus virtudes –que en algunos momentos parece que no son tantas visto su bajo índice de utilización–, en estas líneas solamente se entrará a valorar su significado dentro del contexto de la investigación sobre el vestido.

Actualmente esta documentación es la más utilizada en la labor investigadora del historiador puesto que aprovecha de informaciones concretas y puntuales sobre la vida y los procesos que caracterizaban la vida cultural y social en la época moderna. En efecto “los documentos de cada archivo pueden tener diferente valor, administrativo, legal,

fiscal. Todos ellos, además de tener su valor histórico y pierden su efecto al cumplir los plazos que las normas señalan, salvo el histórico cuya vigencia es permanente”¹⁴⁶.

La utilización de la documentación privada como la notarial arroja luz sobre hábitos y pautas culturales que permiten un conocimiento profundo de los patrones comportamentales del Antiguo Régimen a pesar de no poder desvelar situaciones cotidianas que no se han reflejado documentalmente. En efecto, ofrece detalles del comportamiento y sobre todo la procedencia social.

La certificación ante notario de estas realidades es huella y testigo de la cotidianidad material de sus clientes. De hecho, en estos actos notariales, se percibe un panorama más real de la sociedad madrileña en las postrimerías del Antiguo Régimen. Cargado de significación cultural, al margen de estudios jurídicos e institucionales, este material esclarece la historia cultural y material moderna estructurando hipótesis que se han perpetrado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX¹⁴⁷.

La utilización de la documentación notarial madrileña ha implicado unas pautas de trabajos exigidas por la misma naturaleza de estos documentos. En efecto, las referencias notariales al vestido se vio fuertemente condicionado por factores de naturaleza diversa: política, económica, social y cultural. Así se ha tenido en cuenta el importante crecimiento demográfico que interesó la capital española, incrementando el número de escrituras otorgadas ante escribanos. Debido a la afluencia grupos socialmente privilegiados a la Villa y Corte, se ha tenido que considerar la potenciación de la realidad económica revelada no sólo por la adopción de oferta y demanda suntuaria propiamente generada por *urbs regia*¹⁴⁸. A finales del siglo XVII, estos elementos condujeron a un incremento de los textos notariales otorgados por los dependientes de la Casa Real y a una más importante acentuación a mediados del siglo XVIII cuando las mejores condiciones del mercado se reflejaron en un más intenso muestreo. De hecho, se han localizado datos relativos a una mejora del estilo de vida evidenciados en el detallado análisis de estos contenidos temáticos. A lo largo del

¹⁴⁶ DUPLÀ, A., *Madrid en el Archivo Histórico de Protocolos, que contiene la Guía del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, además de ciertas noticias sobre el pasado de la Villa y Corte de Madrid y su Comunidad, con algunos documentos de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX de interés para el erudito y el curioso lector*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1990, p. 3.

¹⁴⁷ MARURI VILLANUEVA, R., “Archivos de protocolos: la memoria de la sociedad”, en GARCÍA de CORTAZAR, J.A., RUÍZ de AGUIRRE, *La memoria histórica de Cantabria*, 1996, pp. 169-181.

¹⁴⁸ Estas necesidades se reflejan y analizan en: del RÍO BARREDO, M.J., *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, y sobre todo LÓPEZ GARCÍA, J.M. (dir.), *El impacto de la Corte en Castilla. Madrid y su territorio en la época moderna*, Madrid, Madridm, 1998.

periodo en examen se ha verificado también un crecimiento demográfico de la villa que tuvo influencia la cifra de escrituras que se otorgaron desde mediados del siglo XVI en adelante. De este modo se refleja en los archivos:

“Es conocido el impacto producido en Madrid del asentamiento de la corte, que la convirtió en una de las ciudades más importante de la Europa el momento. Tal impacto, traducible en un aumento demográfico considerable a fines del siglo XVI, tuvo contrapartida la necesidad de alimentar, vestir, y dotar a este crecido bloque de la población (...)”¹⁴⁹.

Sin embargo, la observación del vestido en estos documentos no implica necesariamente un rico ‘capital de hacienda’ o nivel de vida. Así, algunas familias disfrutaban de bienes propios del ‘vivir noblemente’¹⁵⁰ –casas y lujosos palacetes, coches, servidumbre- sin ostentar ‘ropa de color y seda’ a pesar de que los vestidos son propios de la vida cotidiana y la actividad profesional.

1.1. Archivo Histórico Nacional.

Los fondos documentales relativos al Madrid moderno que se albergan en el Archivo Histórico Provincial de Madrid son abundantes y variados¹⁵¹. La amplitud cronológica y sobre todo su condición de villa y corte le confieren una multiplicidad de fuentes¹⁵². Su objetivo no reside en la documentación administrativa procedentes de otras instituciones, sino en la documental de instituciones, favoreciendo así su conservación y estudio. Esta documentación se divide en apartados, siendo el de Antiguo Régimen el mayormente utilizado para este estudio. Con documentos de los Consejos, Juntas y Secretarías de Estado y del Despacho se ha podido acceder a bandos y normativa pública vigentes en el siglo XVIII. Por ejemplo, “el aviso público para el paseo a pie en los jardines del Buen Retiro” de 1767 en el cual se permitía la entrada solo a hombres vestidos de casaca, chupa y calzón.

Referencias a las pautas y patrones de la vida en Madrid existen prácticamente en todas sus Secciones. Por esa polivalencia puede competir con otros centros culturales

¹⁴⁹ DUPLÀ, A., *Madrid en el Archivo Histórico de Protocolos, que contiene la Guía del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, además de ciertas noticias sobre el pasado de la Villa y Corte de Madrid y su Comunidad, con algunos documentos de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX de interés para el erudito y el curioso lector*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1990, p. 691.

¹⁵⁰ HERNÁNDEZ, A *la sombra de la Corona, op. cit.*

¹⁵¹ Informaciones más detalladas acerca de la institución en ALVÁREZ-COCA GONZÁLEZ, M.J., “El Archivo Histórico Nacional, presente y Futuro” en *Red de Archivos Municipales*, 2006, p. 16-47.

¹⁵² CRESPO NOGUERA, C.; “Madrid en el AHN”, Equipo de Madrid Estudios Históricos, *Primeras Jornadas sobre Fuentes Documentales para la Historia de Madrid*, Conserjería de Madrid, Madrid, 1990; pp. 27-37.

ofreciendo no solo a través de sus actividades un acercamiento a la sociedad madrileña con pergaminos medievales y documentos digitalizados.

1.2. Archivo General de Palacio

El Archivo General de Palacio (Madrid) conserva la documentación producida por la Real Casa y Patrimonio desde el siglo XVII. De carácter prevalentemente administrativo y se divide en secciones que se pueden identificar Administración General, Reinados, Histórica, Administraciones Patrimoniales, Reales Patronatos, Jurídico, Personal, Registros.

En Histórica se han podido encontrar el Listado de Etiquetas relativo al reinado de Felipe IV acerca de los Oficios del Guardarropa y Escribano de la Real Cámara. En cambio en la sección de Administración General, en el apartado de Contabilidad y Tesorería se ha podido contar las Cuentas de los Maestros de la Cámara (1571-1746) y sobre todo las Cuentas de los Proveedores.

Procedente de los antiguos Archivos de la Corona que se custodiaron en las Oficinas del Grefier y Controlador. La labor de archivo se encargó al Sumiller de Corps que, a su vez, encuentra su antecedente directo en el Camarero Mayor en Castilla. Ya en las *Partidas* de Alfonso X, se especificaba que a su cargo estaban los aposentos privados del Monarca y todo lo tocante a la documentación confidencial, pertenencias personales y los vestidos¹⁵³. Con la subida al trono de Carlos V se impuso el ceremonial borgoñón y este cargo dejó de existir.¹⁵⁴ Con el nuevo ceremonial, se relegó el cargo al Sumiller, evitando problemas de rango y conflictos.

La clasificación de las escrituras depende en especial modo de la sección de origen de la documentación. En efecto, la actual sistematización es heredera del método del siglo XIX cuando las categorías se asignaban por materias. Desde Noviembre 2002, se está llevando a cabo la identificación de gran parte de los fondos ubicados en el depósito.

¹⁵³ ALFONSO EL SABIO, *Las siete Partidas*, Madrid, Imprenta Real, 1807.

¹⁵⁴ Según las investigaciones llevadas a cabo parece que la causa de este cese se deben buscar en las diferencias de su traducción castellana y borgoñona. GÓMEZ CENTURIÓN, C, *La herencia borgoñona: la hacienda de las reales casas durante el reinado de Felipe V*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998.

Importante es también su colecciones artística que, bajo el cuidado del Área de Conservación, está siendo catalogada y estudiada. Con más de ciento sesenta mil obras que pertenecen a la base de datos Goya.

1.3. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid

El Archivo Histórico de Protocolos de Madrid es el centro que custodia los documentos producidos por los notarios madrileños desde 1504¹⁵⁵. Esta institución alberga la documentación notarial de los diversos distritos de Madrid, con un número total de 44.225 protocolos, aproximadamente. La migración a la Corte produjo un incremento de las escrituras por parte no solo de personajes naturales y vecinos de ella sino también por los simples residente. Este dato determina que en la Villa de Madrid se dio testimonio público de los numerosos acuerdos, convenios, testamentos, y otros actos jurídicos. La información se integra con documentos procedentes prevalentemente del Archivo de la Villa y de Palacio Real. Ello viene a demostrar que, en la actualidad, el número de protocolos que hacen referencia a la época en examen asciende unos 22.065. Pero, no sólo por eso, la labor de localización ha sido ardua y dificultada de sus fondos expurgados. De este modo, investigadores madrileños consideran los datos extraídos más pertinentes con el azar que métodos objetivos¹⁵⁶.

Este archivo carece de documentos informatizados y su sistematización se refiere solo a la labor llevada a cabo en la década de los setentas por Antonio Matilla Tasación y por eso, algo obsoleta. También fue importante la aportación de D^a Teresa Baratech quien organizó las categorías –sobre todo nobiliarias- sobre las cuales se estructuran los registros de los fondos documentales. Aún así, en este archivo se atesoran todos los documentos esenciales de la vida de los actores urbanos del Madrid moderno.

¹⁵⁵ DUPLÀ, *Madrid en el Archivo Histórico de Protocolos, que contiene la Guía del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, además de ciertas noticias sobre el pasado de la Villa y Corte de Madrid y su Comunidad, con algunos documentos de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX de interés para el erudito y el curioso lector*, p. 5.

¹⁵⁶ ZOFÍO, J.C., *La cultura del trabajo en Madrid, 1500-1650. Familia, ocio y sociabilidad en el artesanado preindustrial*. Madrid, 2002. (Tesis Doctoral). Véase también: PRIETO, T., ZOFÍO, J.C., “La investigación histórica y los protocolo notariales: líneas metodológicas”, en RIANSAIRES SERRANO, MARTÍN GALÁN, M., *Fuentes documentales y bibliográficas para la historia de Guadalajara, siglos XVI-XIX*, Guadalajara, 1997, pp. 21-26.

La documentación notarial española es amplia y rica de informaciones sociales. Sobre todo la relativa a las familias aristocráticas. Empero los documentos que otorgaron personajes sin títulos nobiliarios representa, con alguna excepción, la menos catalogada y por eso, una gran incógnita protagonizada por perteneciente a los oficios no referenciados.

De este modo, durante dos años dedicados al trabajo de campo se ha procedido al análisis de 1282 protocolos comprendidos entre 1650 y 1850, con la siguiente distribución:

1650-1700: 220

1701-1750: 400

1751-1800: 552

1801-1850: 110

Franco Rubio afirmaba que esta documentación es rica de informaciones útiles para la observación de las apariencias durante la época moderna. De hecho, afirmaba que

“En relación al cuerpo sin reveladores de la importancia de la vestimenta y la indumentaria, del aumento o retroceso de las leyes suntuarias, tan típicas de la sociedad estamental, del fenómeno de la moda ante la que sucumben hombres y mujeres, y del refinamiento en la apariencia y el atavío personal”¹⁵⁷.

Este material se presenta muy poco accesible y fragmentado en su localización, aportando informaciones incompletas que deforman la visión histórica general distorsionando la imagen de la propia sociedad y cultura. Sin embargo, el estudio de la aristocracia a través de estas fuentes constituye un rico material de estudio que se ha utilizado para definir la evolución de su gusto, su mentalidad, etc.

Constituidos por escrituras formalizadas, los protocolos se distinguen por un propio orden secuencial que obedece a criterios del escribano. Comúnmente, esta disposición y ordenación es la cronológica que, a pesar de agilizar el trabajo de localización del investigador no resulta ser totalmente viable¹⁵⁸. Desde comienzos del siglo XVII se difunde una metodología de protocolización que incluye índices tipológicos al principio del documento¹⁵⁹, facilitando de este modo la localización del material documental. Así, principal herramienta de este estudio son las Testamentarias

¹⁵⁷ FRANCO RUBIO, G., “Introducción. Historiador de la vida Cotidiana en la España Moderna” en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 8 (2009), p. 11-30.

¹⁵⁸ ZOFÍO, *La cultura del trabajo en Madrid, 1500-1650. Op. cit.*

¹⁵⁹ Para el empleo del material notarial y sus aportaciones: pueden verse en PRIETO y ZOFÍO, “La investigación histórica y los protocolos notariales: líneas metodológicas”, *op. cit.*

realizadas entre 1650-1850 con especial interés en los Inventarios *Post-mortem* y Tasaciones en los cuales se refleja la incidencia real del consumo vestimentario por parte de la población masculina en Madrid. Esta tipología de material encierra considerables limitaciones que dificultan no solo el desarrollo sino también los resultados del estudio: errónea transcripción, carencia de datos y elementos. A pesar de esto, la posesión de determinadas prendas o su legado implica una revalorización cultural en la definición de la mentalidad de la época que diametralmente opuesta a la propiedad de libros. De hecho, el análisis del vestido aproxima a la persona mientras que la lectura es un fenómeno social que desafortunadamente no permite registrar datos concretos: tener libros no implica leerlos y la fruición de sus contenidos e ideología¹⁶⁰.

El estudio de la documentación notarial delata el estilo de vida y representa una de las más importantes variables de análisis para comprender la época moderna. Así, la observación del vestido y su representación del cambio social se ha reflejado también en la documentación notarial compuesta en especial modo por los inventarios de bienes, cartas de dotes, testamentos, capitales y liquidaciones. La diferente naturaleza de estos documentos permite arroja luz sobre las costumbres materiales de la población madrileña, subrayando su compromiso con el lujo y la estética. De esta manera, los documentos que hemos utilizado con mayor profusión han sido los inventarios de bienes, que representan las tres cuartas partes de la muestra.

Cruz Valenciano se ha dedicado al estudio de diversos grupos estamentales en el Madrid de la época liberal. Con su investigación llevada a cabo en este archivo, Cruz determinó las características y la identidad de las llamadas profesiones liberales. A través del análisis de los inventarios *post-mortem*, mostró el estilo de vida de estos madrileños que, por el aumento de sus guardarropas, profesaban su conducta de vida que delataba una tendencia a vivir noblemente. Como se puede constatar de esta documentación, esta época se definía por múltiples imágenes que se sometían a diversos significados y mecanismos de representación. La sociedad del Antiguo Régimen estaba sujeta a prácticas y conductas simbólicas que funcionaban como indicadores de la posición social¹⁶¹.

¹⁶⁰ PEDRAZA GARCÍA, M.J. “La documentación notarial: fuente para la investigación de la historia del libro, la lectura y los dispositivos documentales” en *Documentos de las Ciencias de la información*, 24 (2001), pp. 79-103; CRUZ, J., “Hidalgos, Burgueses, Libros y Libreros en Madrid 1751-1823” en *Villa de Madrid*, 97-98 (1988), pp 116-140.

¹⁶¹ BARBER, B., *Estratificación Social. Análisis Comparativo de Estructura y Proceso*, Madrid, Visor, 1991.

Sin embargo, estas escrituras esconden también limitaciones y carencias. A finales del siglo XVII al vestido se le incluye con los bienes hallados en arcones y baúles. A partir del siglo XVIII, en cambio, estos artículos textiles se catalogan en “Ropa de Lana y Seda”. Sobre todo, no hay que olvidar la riqueza de estas fuentes en los archivos españoles.

El segundo grupo documental en importancia han sido las liquidaciones, particiones y divisiones que representan el 12 por 100 del material consultado. Es lógico que sea así puesto que no dejan de ser una consecuencia de las escrituras de inventarios *post-mortem*.

Finalmente, existen toda una serie de documentos que nos han servido para completar las informaciones recogidas pero que, de ningún modo, han constituido nuestro objetivo ya que las informaciones que pueden proporcionar sobre el vestido masculino son muy puntuales. Por esta razón, los testamentos sólo representan el 2 por 100 de los documentos utilizados, las cartas de dote, el 4 por 100, y las escrituras de capitales, el 7 por 100.

1.4. Archivo de la Villa de Madrid

El archivo de la Villa tal y como hoy lo conocemos se organizó en 1748 aunque ya aparece citado en la real Provisión de Carlos I de 1525. Actualmente en proceso de actualización, sus fondos se abrieron a los investigadores solo partir de 1844.

Su catalogo se caracteriza por diferentes secciones dedicadas en especial modo a la vida interna de la capital. De los 98 volúmenes dedicados a “Secretaría” fundamentales han sido los dedicados al siglo XVII, XVIII y XIX. Estos documentos constituyen un material preciado para la investigación y aportan informaciones esenciales para la observación tanto del colectivo como del individuo. Los datos obtenidos de estas fuentes manuscritas, importantes para constituir una historia social de la Villa de Madrid, revelan una desproporcionada relación entre riqueza y título.

Actualmente cuenta con un mayor número de publicaciones digitalizadas que facilitaron la labor de investigación.

2. Bibliotecas y centros de documentación

El apoyo bibliográfico en los estudios formales es un aspecto fundamental que puede condicionar el éxito o fracaso del mismo. La misión de las referencias es por tanto esencial de cada a la publicación y aceptación de un documento, resultando crucial de cara a su éxito o fracaso. Es por ello muy importante una elección y un tratamiento escrupuloso de las mismas. Las fuentes impresas que representan instrumentos útiles en la definición y seguimiento de las prendas que componían el traje en los siglos XVII, XVIII y XIX. Esta documentación se basa primordialmente en textos que pueden considerarse como la crónica cultural de la sociedad moderna. Centrándose en revisión de las este material histórico se han podido comprender los mecanismos internos de la cultura del Antiguo Régimen. En efecto, se han perfilado los contrastes sociales que se reflejaron en estas obras entre las cuales prima la de D. Manuel Romero de Alamo¹⁶². Casi contemporáneamente a esta se publicó la *Invectiva contra el Luxo*¹⁶³ que subrayaba las impresiones sobre la difusión de las pautas textiles y la difusión del vestido a la francesa como comentaban el modelo de imitación de la vida aristocrática.

Estas descripciones acerca del vestido masculino protagonizaban también las páginas de periódicos desde la segunda mitad del ochocientos: se han podido rastrear sus más antiguas apariciones, en concreto, en el *Correo de Madrid* de 1787. De hecho, la moda del vestido ya se había convertido en un fenómeno que se difundía de visualmente a través de anuncios e insertos en estas publicaciones periódicas. Estas publicaciones, de hecho, permiten un acercamiento a la realidad y a la percepción de la imagen vestimentaria desde finales del Antiguo Régimen. De este modo, se lleva a cabo un análisis de esta visión en especial modo dentro del marco de la sociedad madrileña en las postrimerías de la edad moderna. En este sentido, se trata de observar la impronta de los vestidos en la prensa de la época. Así, se trata de comprobar no sólo la evolución sino también la presencia del vestido masculino y de sus complementos. Para ello, hay que analizar las trazas que de ellos se percibían en los aspectos más concretos de la vida cotidiana. El *Diario de Madrid* dedicaba una sección a los avisos de particulares que anunciaban la venta y pérdida de prendas en Madrid.

¹⁶² ROMERO DE ALAMO, M., *Efectos perniciosos del lujo: las cartas de De. Manuel Romero de Alamo al Memorial Literario de Madrid (1789)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1985.

¹⁶³ ROXO DE FLORES, F., *Inventiva contra el luxo, su profanidad y excesos por medio de propias reflexiones, que persuaden su inutilidad: descripción circunstanciada de los trages y adornos de diversas naciones*, Madrid, Imprenta Real, 1794.

Este periódico se dedicó también a difundir las tendencias de la moda, a imitación de los grandes *journals* europeos. Así, el *Diario de Madrid* divulgaba en España las novedades estilísticas de Francia e Inglaterra. En efecto, una de las series más famosa de la época fue *Colección de trajes y muebles decentes y de buen gusto* que anunciada en el *Diario de Madrid*, indicaba el canon estético y vestimentario a seguir el 5 de enero de 1791¹⁶⁴.

Sin embargo, no sólo la prensa constituye este bloque documental ya que diccionarios y glosarios¹⁶⁵ ofrecían la definición de este consumo y los mecanismos de su ampliación o la composición de la demanda de determinados sectores sociales, con especial atención a estas nuevas prendas.

Al respecto es una herramienta valiosa el *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos* editado en 2004¹⁶⁶. En esta obra se recogen más de 2000 voces que sitúan en su contexto histórico la documentación privada manejada inherente sobre todo al Antiguo Régimen. Dedicado a términos materiales y técnicos de hasta mediados del siglo XIX, este diccionario ordena alfabéticamente su contenido que se apoya en las fuentes documentales.

El Diccionario se dedica no sólo limita sólo a deshilvanar la riqueza lingüística que rodeaba del vestido moderno sino que permite relacionar el mundo de los tejidos con su contexto social. De hecho, este trabajo remarca la vinculación de los bienes textiles al cambio social y la creciente demanda de producción y consumo de géneros nacionales y extranjeros.

2.1. Biblioteca Nacional de España

La heterogeneidad de las colecciones aletargadas en la Biblioteca Nacional es la principal característica de los fondos conservados en ella. La Sala Cervantes Desde su establecimiento en 1712 como Real Librería la sección de manuscritos

¹⁶⁴ VIÑES, C., “La difusión de la moda a través de las publicaciones periódicas”, en MONTROYA, M. I., (ed.), *Las referencias estéticas de la moda. II Jornadas Internacionales sobre moda y sociedad*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 355-362.

¹⁶⁵ COROMINAS, J., *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*; Gredos, Madrid, 1987.

¹⁶⁶ DAVILA CORONA, R.M^a, DURAN PUJOL, M., GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos. Castellano-Catalán*, Salamanca, Junta de Castilla y León/ Caja Duero, 2004.

La Biblioteca Nacional tiene su más remoto precedente en la Librería Real de El Escorial, fundada por el Rey Felipe II, pero su verdadera constitución es del siglo XVIII. Fue fundada por Felipe V en 1712 como Biblioteca Pública de Palacio. Por un privilegio real, precedente del actual depósito legal, los impresores debían depositar un ejemplar de los libros impresos en España. En 1836, la Biblioteca dejó de ser propiedad de la corona y pasó a depender del Ministerio de la Gobernación, y recibió por primera vez el nombre de Biblioteca Nacional. Durante el siglo XIX ingresaron por incautación, compra o donativo la mayoría de los libros antiguos y valiosos que posee la Biblioteca. En 1.960 contenía ya 1.500.000 volúmenes, 21.062 manuscritos, 2.596 incunables, 46.958 raros, 125.000 folletos (varios), 26.958 grabados, dibujos y retratos.

Para el desarrollo de esta investigación se han consultado los manuscritos conservados en la Sala Cervantes. De gran transcendencia es la obra acerca de la golilla, atribuida a Felipe V. Según Sempere y Guarinos, de hecho, el monarca se unió al debate con un decreto latín en el cual: “Fingía, que habiendo convocado Júpiter a los Dioses, les propuso, si convendría quitar la *Golilla* y tomar en su lugar la corbata: y que todos unánimes acordaron que la *Golilla* hacia serio, y respetable a los hombres: y que esto convenía a los Jueces, Letrados y Médicos; pero no a los Militares: y que así quedó declarado en aquella Junta”¹⁶⁷. Del mismo modo, hay que mencionar la *Carta pastoral contra los trajes y adornos profanos* del Cardenal Luís Belluga Moncada en la cual arremete contra las mosas extranjeras que corrompían la imagen y el alma de sus fieles durante el siglo XVIII¹⁶⁸. Con esta carta, Belluga se proponía reducir los excesos de las modas femeninas que contaminaban el pensamiento y la moralidad en la Murcia del siglo XVIII.

La Biblioteca Nacional alberga numerosos manuscritos y obras antiguas también en la Sala Goya, especializada en Arte y Bellas Artes. Algunos de éstos son retratos y diseños que describen su evolución histórica y su adhesión al mundo de las artes. No sólo la imagen sino también el vestido es objeto de interés de numerosos opúsculos que ensalzaban su representación y forma.

¹⁶⁷SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del Luxo*, op. cit.

¹⁶⁸BELLUGA y MONCADA, L., *Carta pastoral, que el Obispo de Cartagena, escribe á los fieles de su Diócesis á cada uno en lo que le toca, para que todos concurran á que se destierre la profanidad de los trajes, y varios, è intolerables abusos, que aora nuevamenta se han introducido*, Murcia, por Jayme Mesnier, impressor, y librero, en la Calle de la Plateria, 1711. Sobre la persona y la obra de este personaje: IRIGOYEN LÓPEZ, A., *Un obispo, una dicócesis, un clero: Luis Belluga, prelado de Cartagena*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2005.

En la Biblioteca Nacional se conservan también las series de la *Colección Completa de Documentos Inéditos para la Historia de España (CODOIN)* y la *Nueva Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España (N-CODOIN)*. Estos volúmenes han permitido apreciar la documentación relativa a la faceta administrativa y política de la Corte Madrileña.

2.2. Real Biblioteca de Palacio

La Real Biblioteca de Palacio alberga numerosas secciones que deshilvanan la vida y la política de la corte a lo largo de la historia. En la constitución del fondo original de la Real Biblioteca es perceptible el afán por reproducir un Gabinete de Bellas Artes en el que diferentes colecciones, no solo bibliográficas, compartiesen el mismo espacio. Así, instrumentos musicales, medallas y monedas, utensilios de dibujo y aparatos empleados para la investigación científica y matemática, convivieron con manuscritos, impresos, mapas y partituras musicales. Se constituyó a partir de colecciones privadas como, entre otros, la del Conde de Gondomar, de la Infanta Paz, y los libros de Mayans y Siscar. Su trayectoria histórica fue organizada por el Conde las Navas quien redactó la introducción al catálogo de la Real biblioteca.

2.3. Bybliothèque des Arts Décoratifs (París)

Este centro se fundó en 1894 por la Union centrale des beaux-arts appliqués à l'Industrie, antecedente institucional del actual Arts Décoratifs. Ubicada en el ala Marsans del Palais du Louvre, esta biblioteca constituye una importante referencia para especialistas e investigadores sobre todo para estudios artísticos y estilísticos. Su fondo se caracteriza por un número aproximado de 234.000 volúmenes entre los cuales destacan 15000 editados entre XV y XIX. Especializada sobre todo en las artes del mueble, conserva la Collection Maciet constituida por el mismo Jules Maciet para satisfacer las necesidades de la industria de las artes decorativas del siglo XIX¹⁶⁹.

Cuatro mil obras son las dedicadas al arte de la moda albergando las monografías ofrecidas por François Boucher. Los volúmenes referentes al sistema de la moda y las exposiciones realizadas por el Instituto de la Indumentaria de Kyoto

¹⁶⁹ COIGNARD, J., *Le Vértige des images. La Collection Maciet*, Paris, Puff, 2010.

representaron un importante punto de partida a la hora de delimitar el objeto de este trabajo de investigación. Sobre todo el libro *Mode et Peinture*¹⁷⁰ esclareció el arte del vestido como nueva bisagra cultural representando una estilística proyección social elaborada a partir de las artes figurativas. Reconstruyendo la historia de la vestimenta a través de las imágenes y de las artes figurativas

2.4. Centre de Documentation del Musée de la Mode et du Textile (París)

Del Museo des Arts Décoratifs forma parte también el Musée de la Mode et du Textile que, desde su fundación, se ha ido enriqueciendo de vestidos y accesorios, con sedas. Al día de hoy, de hecho, cuenta con más de 19.000 trajes que describen la evolución histórica desde el siglo XIV hasta la época contemporánea. Este museo es heredero de la Union franjease des tras du costume creada por el investigador François Boucher. Fundando este centro, Boucher legó sus estudios y cuadernos a este Centro de Documentación que actualmente conserva. Con más de 4000 obras impresas y 280 revistas, el centro posee todas las publicaciones de la revista *L'Art et la Mode* que, desde 1881 hasta 1972, fue el primer gran *journal* que trataba la estética del vestido en los eventos sociales. En cambio, más modernas resultan las publicaciones de las ediciones Jalous, entre las cuales destaca *L'Officiel* que constituye una verdadera fuente iconográfica para los especialistas de la moda occidental.

La verdadera riqueza documental de este centro son los 2000 estudios dirigidos por la conservadora Yvonne Deslandres acerca del análisis de los vestidos. Parte de estos apuntes sirvieron a la redacción su *Vestido, imagen del hombre*¹⁷¹.

Este centro se caracteriza por estar especializado en Moda Masculina y también en Accesorios. Legados museográficos de estos temas de investigación son las exposiciones organizadas en la década de los 90 y los primeros años del siglo XXI. Durante esta etapa, el Musée se dedicó a muestras monográficas dedicadas a complementos necesarios de la indumentaria como los bolso en *Le cas du Sac y la más curiosa* protagonizada por las perchas en *Au Vestiaire. Une Histoire de centre* – realizada entre 13 de junio hasta 15 de septiembre de 2002. La exposición que cerró esta

¹⁷⁰ SIMON, M., *Mode et Peinture*, Paris, Puff, 2002.

¹⁷¹ DESLANDRES, *El traje, imagen del hombre, op. cit.*

época dedicada al vestido como objeto artístico y de investigación fue *L'homme paré* organizada por JP Leclerq (30 de octubre de 2005- 30 de abril de 2006).

2.5. Bibliothèque du Musée Galliera (París)

Otra importante institución es la Bibliothèque del museo de la moda de París: le Musée Galliera. De carácter municipal, actualmente está dirigido por Olivier Saillard quien tras trayectoria en Marsella fue Director de las Exposiciones temporales del Musée de la Mode et du Textile. Esta biblioteca se perfila como más estilística por sus 7700 volúmenes de los cuales 400 son revistas periódicas, 5000 catálogos. Como el Centro de Documentation también esta biblioteca conserva antiguos *periódicos*, sobre todo los que editaron a principios de 1900; por ejemplo *Le Journal des dames et des modes* (1912-1914) o la *Gazette du bon ton* (1914-1925), entre otros.

2.6. Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea (Roma)

Situada en pleno centro de la capital italiana, esta biblioteca se encuentra ubicada en el renacentista Palazzo Mattei di Giove en el cual los vestigios arqueológicos se casan con los frescos seicentistas de Pietro da Cortona, Francesco Albani e Antonio Pomarancio. Constituida sobre la base de la Sezione Risorgimento de la Biblioteca Nacional de Victor Manuel II, este centro pasó a su denominación actual durante la II Guerra Mundial durante la cual se emplazó en su sede actual.

Su patrimonio bibliográfico consta de manuscritos del resurgimiento italiano y monografías también contemporáneas. En esta última sección destaca el estudio de la cultura de las apariencias de Roche.¹⁷² Publicado por primera vez en 1989, este libro observa y analiza los patrones de las apariencias en la sociedad francesa con el fin de definir las pautas textiles de la sociedad moderna. Roche de hecho demostró cómo observando las pautas vestimentarias de la época se podía analizar la cultura y sus componentes sociales. A través del estudio de la vestimenta, el francés propone las prácticas y los usos sociales durante la transición del Antiguo Régimen a la época liberal.

¹⁷² ROCHE, *Il linguaggio de la moda, o.cit.*

Del mismo modo, ha resultado útil también el estudio acerca de los objetos en la Roma del siglo XVII titulado *Il Gusto delle Cose*¹⁷³. Centrado en el consumo de los bienes materiales, este libro observa el gasto del grupo medio como también sus costumbres y hábitos. De hecho, Ago estudia sus habitaciones que reflejaban fielmente los anhelos de respetabilidad y prestigio. Emulando a la elite romana, éstos coleccionaban bienes que evidenciaban la riqueza, como testimonio y base de una riqueza identitaria que definía a sus propietarios. Este estudio basado en las fuentes de archivo reconstruye las apariencias de un grupo social que se componía, en especial modo, por abogados, médicos y mercaderes. Identificados sobre todo a través de sus bienes materiales, estos actores sociales se reconocían por medio de esta emulación suntuaria de vestidos, libros y mobiliario.

2.7. Biblioteca del Museo del Traje-CIPE

Albergada en un ala del centro de investigación del patrimonio etnológico, se sitúa en la primera planta. Este centro se caracteriza por publicaciones prevalentemente dedicadas a la antropología y sociología con especial interés a las diversas disciplinas museológicas como la conservación, la restauración. Sus fondos son mayoritariamente relativos a la moda y a la Historia del traje. En efecto, esta biblioteca cuenta con un amplio fondo moderno que ha enriquecido esta tesis sobre todo con tratados y libros de patrones. Utilísimos han sido los volúmenes de Ruth de la Puerta Escribano dedicados a la legislación y la literatura moralizante de la época moderna. Relevante es sobre todo su estudio acerca de los tratados de sastrería que perfila la evolución del patronaje en época moderna.

2.8. Hemeroteca Municipal de Madrid

La hemeroteca de la Villa se fundó en 1916 bajo el patrocinio del secretario del ayuntamiento Ruano y los periodistas Fuentes y Ajenjo. Este bautizó marcó su identidad con publicaciones relativas no solo a la Villa y su historia, de acuerdo al propósito de sus fundadores. Las publicaciones periódicas antiguas constituyen la documentación más valiosa del centro, junto a colecciones iberoamericanas y francesas. Las donaciones

¹⁷³ AGO, *Il Gusto delle Cose*, op. cit.

de instituciones y particulares enriquecieron sus fondos que a principio de los años ochenta se trasladaron al antiguo cuartel de Guardia de Corps.

En efecto, la prensa histórica constituye la memoria y el patrimonio mismo de la villa. Por ejemplo, *El diario de Madrid* -fue motor de propaganda francesa a principios del siglo XIX- se encuentra conservado en este centro. “Realidad y símbolo de una época”¹⁷⁴, como cita el mismo título de un ensayo, este periódico representa un fiel reflejo de la sociedad y de sus formas de vida, definiendo la personalidad de los actores sociales. Del mismo también la *Gaceta de Madrid* que siempre se caracterizó por ostentar una clientela cultural y socialmente muy bien definida.

3. Fondos Iconográficos

Actualmente, las ciencias históricas otorgan mayor importancia a las imágenes y su valor como herramienta para estudiar el pasado. Fuente propagandística y recurso ideológico, las artes figurativas constituyen un significativo acercamiento a la historia/vida cotidiana, ofreciendo su tácito testimonio de la sociedad y de la cultura moderna. Además de la documentación ya mencionada, las fuentes iconográficas representan una ilustración todavía poco empleada por los historiadores modernos que suelen utilizarlas como mero apoyo.

Se trata sobre todo de reconstruir con las fuentes documentales e iconográficas el punto de vista de los actores sociales cuando el mundo antiguo se vio marcado por la imagen vestimentaria influenciada por las tendencias extranjeras. Las artes figurativas aquí incluidas están representadas por un conjunto documental compuesto por las colecciones de los mayores museos y pinacotecas. Estos fondos muestran su naturaleza plural debido a la diversidad de técnica con la que se presenta: dibujos, cuadros, esculturas, grabados.

En efecto, no existe otra época histórica que se haya servido de la imagen como la Edad Moderna. Sus representaciones resultan tan variadas como sus significados y funciones. Las imágenes, de hecho, siempre se han utilizado en la representación del aparato y del prestigio cortesano, desde la primera modernidad hispánica. Las apariencias, de hecho, se manifestaban en prácticas y comportamientos que ensalzaban

¹⁷⁴ BARRERA DEL BARRIO, C., *El diario de Madrid. Realidad y Símbolo de una época*, Madrid, Visor, 1995.

la grandilocuencia barroca¹⁷⁵. Esta etiqueta estética y estilística se estableció en la sociedad española mediante la ostentación de hábitos y comportamiento que apuntalaban el dispositivo de las apariencias modernas. Por eso, resulta casi imposible comprender esta época sin analizar estas manifestaciones que se produjeron y que representaron el orden social de estos siglos¹⁷⁶. Así, estas colecciones iconográficas muestran y detallan la realidad del Antiguo Régimen, ofreciendo datos importantes para la identificación del poder y de los grupos sociales modernos.

En efecto, en estas representaciones se reflejan las convenciones y los significados sociales que se constituyen documentos importantes. Esta representación de la vestimenta adquiere un propio valor específico no sólo por la teatralización de estos significados sino también por los aspectos culturales que encarnan. En efecto, el cuadro como fuente es el vehículo de un acercamiento sistemático y no cuantitativo a la época moderna.

Este arte, de hecho, encarna y representa el Antiguo Régimen a través de sus apariencias y colores. El historiador Roche afirmaba que “il panno e l’uomo fanno l’uomo d’onore”¹⁷⁷. En efecto la calidad del hombre se medía no sólo a través del tejido sino sobre todo mediante los colores. Esta función se puede apreciar en retratos y cuadros de géneros donde el color es otra clave de lectura e interpretación puesto que era designaba la posición, el rango y hasta el oficio.

Así, el material de esta sección se configura como un apartado especialmente relevante en este trabajo de investigación. Con características peculiaridades, esta documentación ha requerido un estudio más técnico como también su análisis. De hecho, se pretende profundizar la imagen y su significado desempeñó durante la transición a la época liberal a partir de las transformaciones sociales

A pesar de que los documentos son susceptibles de ser utilizados para el estudio del vestido en el período moderno, la indumentaria. Repasando la diversidad de documentos se observa su sensibilidad hacia la imagen, en especial por las tarjetas postales, donde la selección fue tan personal que del análisis se desprenden determinados gustos, incluso comportamientos.

¹⁷⁵ MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986.

¹⁷⁶ CASTELLÁN, A., *Algunas preguntas por lo moderno*, Buenos Aires, Tekné, 1986.

¹⁷⁷ ROCHE, *Il linguaggio della moda*, p. 11.

3.1. Museo del Prado

Representante de las ideas ilustradas europeas, esta pinacoteca gravita alrededor de un único eje y elemento fundamental que es la monarquía española. Esta institución fue creada en 1785, materializando los cambios culturales que condujeron del Antiguo Régimen a la época liberal. Compartiendo los valores que definían las vestimentas de este estudio, este museo está compuesto prevalentemente por obras de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Su colección la constituyen las obras maestras de las diferentes escuelas europeas (española, flamenca, inglesa, francesa, italiana, holandesa) adquiridas por el gusto artístico de los monarcas. En efecto, su núcleo procede de las colecciones de los Reyes Católicos y enriquecidas por sus sucesores.

Así el museo del Prado alberga obras tan representativas para esta investigación, por ejemplo, *La familia de Felipe V* de *Luis Michel Van Loo* quien no sólo fue el retratista principal de corte sino que fundó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo nombrado su director en 1752. No se puede no mencionar su sección dedicada a los pintores españoles que representa la más importante en el mundo.

El Prado cuenta con numerosas obras que procedentes de la colección real describen la imagen y el protocolo de la vida cortesana, como las representaciones de Carreño de Miranda, Coello. Aproximadamente 5000 pinturas configuran esta colección que refleja la sociedad de la España moderna sobre todo retratada por Bayeu y Francisco de Goya. En efecto, la obra del pintor aragonés destaca en la colección del museo. De este autor, el museo conserva casi ciento cincuenta obras entre cuadros y cartones para tapices. Sobre todo éstos fueron adquiridos por Madrazo y destacan por reseñar la imagen del Madrid del Antiguo Régimen. En efecto para esta tesis se utilizan sobre todo sus obras que describen la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVIII. A través de una selección de cincuenta pinturas, Goya representa la lente principal a través de la cual se observa la ciudad de Madrid a las postrimerías del Antiguo Régimen. Al respecto, interesante es la visión del autor en el cartón *El cacharrero*, donde los lacayos del coche de caballos, aquí en segundo plano, visten uniforme de casaca.

3.2. Academia de Bellas Artes de Madrid

Fundada en 1752, la Academia de San Fernando se ubica en la céntrica Calle Alcalá de Madrid. Creada oficialmente en 1752 por Fernando VI, la misión de este centro era reglamentar la enseñanza de las artes. Importantes miembros excelentes de esta academia fue Francisco de Goya quien, como se muestra en sus autorretratos, se identificaba con el vestido compuesto por casaca, chupa y calzón. Las obras de artistas españoles, italianos y flamencos protagonizan sus colecciones entre las cuales se han podido apreciar las pinturas de Paret y Alcázar.

2.3. Colecciones particulares

Durante los siglos pasados, las pinturas fueron el único instrumento que consentía transmitir noticias acerca de los familiares lejanos residentes en otros países. Sobre todo la corona y los nobles adquirieron este hábito, poniendo a su servicio a los grandes artistas del renacimiento y del barroco. Ejemplo magistral es el *Retrato Conjunto de Carlos II y Mariana de Austria* que actualmente forma parte de los fondos un privado. Fechado aproximadamente en 1671, Herrera Barnuevo retrata al joven heredero no sólo con sombrero a la *chamberg* y espadín, sino también casaca y calzón de rojo carmesí¹⁷⁸.

2.4. Museo del Traje-CIPE

Anteriormente ya se ha reseñado la transcendencia del vestido en el estudio de las disciplinas históricas y sociales. Su carácter simbólico pone de manifiesto el punto de vista no sólo personal sino también cultural de la vestimenta que proporciona informaciones múltiples de la sociedad y de la cultura. De hecho, a través de los vestidos se subraya el significado intrínseco del hábito como la confección, su hechura, la ejecución y sus fabricantes. Difícilmente estas informaciones proceden de documentos y de cuadros que, ofreciendo una información cercana, se muestran distantes de esa realidad. Por eso el estudio de los vestidos permite un acercamiento

¹⁷⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Retrato de Estado y Cuestión Política: Carlos II (en el centenario de su muerte)” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12 (2000), pp. 93-110.

directo con este pasado que revive a través de estos trajes. Con detalles acerca de del gusto artístico, el traje se constituye una fuente primordial para el estudio de la época moderna.

Aprovechando el centenario de 1898 en España se organizaron algunas exposiciones que brindaron un acercamiento a estas piezas de indumentaria del Antiguo Régimen. Procedentes del fondo del Museo Nacional de Antropología de Madrid, el Museo del Traje propone exposiciones que reconstruyen la historia de la España moderna a partir de estas piezas. Sus vitrinas dedicadas a la moda cortesana y al vestido burgués rescatan al vestido de su limitación física y permiten contemplarlo en su contexto histórico.

También el Museo Antropológico de Madrid realizó importantes eventos monográficos en los cuales las piezas de vestimentarias se proponen como catálogo artístico de la moda de fin de siglo. La exposición *Vida Cotidiana en tiempos de Goya* celebrada en 1996 reconstruía la imagen textil -tanto femenina como masculina- de la sociedad del Antiguo Régimen.

2.5. Webgrafía y fondos virtuales

La palabra *webgrafía* hace referencia a una recopilación de enlaces portales de internet. A modo de bibliografía, este listado permite complementar las fuentes con informaciones filtradas por la herramienta de Internet.

Desde hace años, la archivística se ha hecho eco de la creciente importancia de los documentos digitales¹⁷⁹. Al respecto, Fernández Izquierdo recuerda que representación histórica que durante mucho tiempo fue exclusiva de cronistas e historiadores, actualmente pertenece a las plataformas digitales¹⁸⁰. En efecto, desde 1999 Archive.org representa una de las más importantes herramientas para acceder a documentos relativos a la Historia de España. Con más de tres millones de textos, este catálogo representa una herramienta y fuente de recursos para la historia y los investigadores en la actualidad. Accediendo a informaciones diferentes, los historiadores completan su trabajo de campo con la ayuda de catálogos temáticos de recursos web. A través de nuevos soportes, las ciencias sociales se apoyan en

¹⁷⁹ FERNÁNDEZ IZQUIERDO, F., “Investigar, escribir y enseñar historia en la era de Internet”, *Hispania*, 222 (2006), pp. 11-30.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 11-30.

documentos electrónicos que constituyen una nueva fuente a disposición del historiador.

Al respecto, Carlos Barros abría el foro de *Historia Digital* del siguiente modo:

“Las nuevas tecnologías están revolucionando el acceso a la bibliografía y a las fuentes de la historia desbordando las limitaciones del papel para la investigación y la publicación; posibilitando nuevas comunidades globales de historiadores. Internet es una poderosa herramienta contra la fragmentación de la saber histórico si se utiliza de acuerdo con su identidad y posibilidades.”¹⁸¹

De hecho, actualmente la informática representa un importante recurso que ha ampliado los perímetros del conocimiento científico. Ya Shorter aportaba sus primeras experiencias a la historiografía, tomando conciencia de su valor durante la década de los setentas. Sin embargo ha sido sobre todo con su introducción en la Universidad española cuando se ha podido verificar un real cambio a este nuevo proceso. Así este panorama se ha ido modificando paulatinamente al siempre mayor contenido informático. A pesar de resultar extrañamente excesiva para el principiante, la información contenida en estos portales constituye una piedra miliar en el proceso de investigación. En efecto, Internet representa un potente complemento a las fuentes ya clásicas que se emplean comúnmente. Facilitando la localización de datos que geográficamente se podían considerar vetadas y de difícil alcance, Internet se ha convertido en un imprescindible instrumento de recurso de investigación.

De hecho, los servicios y aplicaciones que ofrece ya no se limitan a contenidos de comunicación sino que brinda una amplia red de recursos electrónicos que permiten hallar informaciones considerables como catálogos de bibliotecas, acceso a terminales remotos, etc. Destacan los buscadores que se han revelado esenciales en esta tarea de recopilación de la información. Sobre todo sobresalen algunos buscadores especializados en la localización de determinada información que a veces resultan limitados en comparación con los más generalistas que se muestran a menudo más actualizados. También los índices constituyen una importante agrupación jerarquizada – en especial modo por disciplinas- que requieren una búsqueda manual por palabras clave o descriptores. Por lo tanto Internet constituye un importante soporte donde el texto y las imágenes se ponen al servicio de la investigación.

A pesar de la dificultad de encontrar información fiable, han proliferado los

¹⁸¹ TORNEL COBACHO, C., *Internet, los Archivos y la Escritura de la Historia*, Discurso de Apertura del Curso Académico 2011-2012, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2011, p. 18.

recursos dedicados a la representación y a la época moderna durante los últimos años¹⁸². Las páginas de las instituciones ayudan a discernir estos contenidos y su fiabilidad. A este respecto, sobre todo *Google books* ha desempeñado un papel relevante durante la última década. Este portal representa un catálogo virtual de libros con el fin de facilitar el acceso y la difusión de textos antiguos como contemporáneos. Sin esta colaboración con bibliotecas y e instituciones, muchos libros editados descatalogados serían casi imposible de consultar u obligarían a un forzoso desplazamiento a centros de investigación, sobre todo de Estados Unidos.

Al respecto, el Musée de la Mode et du Textile selecciona y comenta los estudios acerca del vestido y prendas y accesorios masculinos. Sobre todo se ha revelado útil el portal de acceso al Museo del Prado que ofrece su colección permanente descrita y comentada detallado. Con importantes obras de referencia, la web del Museo del Prado constituye una de las mejores herramientas para abordar este trabajo. También el Museo del Romanticismo de Madrid facilita el acceso a su catálogo de obras acerca del Madrid del siglo XIX. Muchos de los grabados y diseños se han extraído prevalentemente del proyecto *Biblioteca Digital Hispánica* de la Biblioteca Nacional dedicado sobre todo a retratos españoles del siglo XV al XIX.

Los modernistas también han aportado facilidad de acceso a *la vida cotidiana* a través de revistas especializadas, sus catálogos *on-line* y la reproducción de documentos originales. Se debe mencionar la página web del CSIC y en especial modo a la *Revista de Historia Moderna*, *Anales de la Universidad de Alicante*, y la revista electrónica *Tiempos Modernos*. Respecto a la difusión de investigaciones de índole moderna (MODERNITAS) o de carácter humanista (JSTOR), significativo es el catálogo de la *Hemeroteca Digital* de la Biblioteca nacional en el cual se incluyen títulos de prensa y revistas. Los diarios proceden del siglo XVII aunque se han podido encontrar títulos de revistas y prensa bastante posteriores, como *Nuevas Ordinarias de los sucesos del norte* desde su primer número de 1683. Esta gaceta se considera sucesora de la conocida como Gaceta de Madrid que, primer periódico español, fue impulsada por Don Juan José de Austria.

Igualmente, ha resultado precioso el uso de datos que proceden del mundo digital que facilitan el acceso a los documentos generados por los hombres del Antiguo

¹⁸² ALIA MIRANDA, F., “La Nueva Historia. Fuentes y documentación digitalizadas para la Historia de España en Internet”, *Cuaderno de Historia de España*, 83 (2009), pp. 275-284.

Régimen y que se conservan en centros e investigación y archivos. En concreto, el Portal de Archivos Españoles (PARES) permite una rápida localización de los documentos a pesar de la escasa digitalización de los mismos. Pares constituye uno de los proyectos más completo del Ministerio de Cultura para la difusión de documentos de naturaleza pública y privada. En efecto, es un catálogo abierto de documentos de archivos históricos provinciales. Sobre todo, este catálogo recoge mucha información legislativa que representa la temática más completa en estos proyectos digitales. El Portal de la Legislación Histórica Española (LHE) es una base de datos de leyes, impresas o manuscrita. LHE ha permitido facilitado la observación y el estudio de las leyes Suntuarias dictaminadas durante la época. De hecho su reiterada promulgación, ha remarcado la necesidad de salvaguardar reiteradamente las apariencias modernas.

Consiguientemente, Internet representa una imprescindible herramienta de trabajo paralelamente a otros recursos de apoyo. Utilizado también en los centros universitarios exige una orientación y selección de sus contenidos. Por eso, a continuación se incluye una breve relación de páginas web relativas a la temática en examen, en castellano y en idiomas extranjeros. Previamente, se han sometido a crítica, como todas las fuentes utilizadas para esta tesis doctoral. Se adjuntan también el recurso más avanzados son los blogs que se nutren de las aportaciones, sobre todo del profesorado y de los profesionales de las instituciones científicas.

Webgrafía utilizada

- <http://www.artehistoria.jcyl.es/>
- www.wlsitio.de/h^a
- www.archive.org
- www.bne.es
- www.BVPB.mcu.es
- www.ceeh.es
- www.csic.es/web/guest/bibliotecas
- www.metmuseum.org
- www.unifi.it/riviste/cromohs/bibliot/catalog
- www.artehistoria.com
- www.dialnet.uniroja.es
- <http://earlymodernhistory1.blogspot.com>
- <http://earlymodernweb.org>
- <http://blogs.ua.es/eltiempodelosmodernos>
- www.elios.unifi.it
- <http://enlahistorioteca.blogspot.com>
- www.ftmlondon.org
- <http://bdh.bne.es/bnearch/HemerotecaAdvancedSearch.do#>
- www.historiogtafia-org.org
- www.costume-committee.org
- www.recolecta.net
- www.uniovi.es/fejoo
- www.c18.net
- www.forham.edu/halsall/mod
- www.jstor.com
- <http://www.boiteaoutils.info>
- <http://lavidacotidianaenelmundohispanico.blogspot.com>
- www.cervantesvirtual.com/ha/monarquia/bor
- www.jovellanos.net
- <http://mercuriuspoliticus.wordpress.com>
- www.moderna1.ih.csic.es/modernitas
- www.cc-argenton.fr
- www.paris.fr/portail/culture/galliera
- www.museodeltraje.mcu.es

- www.pares.mcu.es
- www.prensahistorica.mcu.es
- www.rebiun.crue.org
- www.rediris.es
- www.refdoc.fr
- www.rediris.es/list/info/siglo-xviii.es
- www.siglo18.org
- <http://bibliotecas.csic.es>
- www.vos.ucsb.edu
- <http://www.tiemposmodernos.org>
- <http://historiaeuropa.wordpress.com/>
- <http://clio.rediris.es/>
- <http://sobrehistoria.com/>
- <http://www.guerradesuccessio.cat>
- <http://www.upf.edu/bibtic/recursos/diposits/gsuc.html>
- <http://www.vadehistoria.com/>
- <http://posiblehistoria.blogspot.com/>
- <http://lahistoriaconmapas.blogspot.com/>
- <http://societasmaris.blogspot.com/>
- <http://acubillas.blogspot.com/>
- <http://blogs.ua.es/eltiempodelosmodernos/category/historia-moderna-universal-i/>
- <http://clionautas.blogspot.com/>
- <http://envueltoenhistoria.blogspot.com>
- <http://lecostume.canalblog.com/archives/p14-4.html>

PARTE I.
MODA, MODAS Y VESTIDO

Capítulo 1.

Problemas de precisión conceptual

Para la ciencia estadística, la moda es el valor que con mayor frecuencia absoluta se repite en un sistema. Sin embargo, estamos más familiarizados con la definición que la asocia al vestido. De igual manera, con moda solemos hacer referencia a una costumbre en un período y espacio determinado. A este significado recurría también Terreros en el siglo XVIII: “suélese decir la gran moda por aquella que es mui sobresaliente y nueva, o que la siguen los de mejor capricho, o más apasionados de modas”¹⁸³. Aunque muchas veces no seamos conscientes, hay mucho de la medida matemática en estas acepciones de la palabra moda.

Esta designación de modo o medida, vincula la palabra moda a su correspondiente francesa *mode* que según muchos historiadores se remonta etimológicamente a la latina *modus*. Y con este valor, según relata Rivière, en España adquirió vigencia a finales del siglo XV¹⁸⁴. A pesar de estas dispares definiciones, los intelectuales no se ponen de acuerdo sobre su significado. Tampoco se ha decidido si al utilizar 'moda', se hace referencia a un modo de la época moderna o a la producción serial creada en la Francia del siglo XIX. Los anglosajones son partidarios de la primera opción: con moda se hace referencia a una manifestación y consecuencia de la modernidad¹⁸⁵. De esta teoría se hicieron eco los sociólogos, quienes fueron los primeros en vincular su nacimiento a sociedades dinámicas. Actualmente esta hipótesis es la más aceptada entre los estudiosos de la modernidad que sitúan su origen en las cortes renacentistas de Italia y Borgoña. Por el contrario, los franceses utilizan esta palabra para referirse al sistema serial de producción que surgió en su país a finales del

¹⁸³ TERREROS Y PANDO, E., *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesas, latina é italiana*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1786.

¹⁸⁴ RIVIERE, M., *El diccionario de la moda*, Barcelona, Paidós, 1996.

¹⁸⁵ BELL, *Mode et société*, *op. cit.*; BREWARD, C., *The cultura of fashion*, Manchester, Manchester University Press, 1994; ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda*, *op. cit.*; LAVER, J., *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 2008; WILSON, *Adorned in dreams*, *op. cit.*

siglo XIX¹⁸⁶. Por eso, prefieren utilizar 'las modas' cuando aluden a la sucesión de las tendencias que han marcado el gusto en el pasado.

A pesar de estas aproximaciones, todavía no se ha disipado esta confusión teórica que hasta el momento ha alimentado un debate sobre el significado de la palabra moda y su vigencia. En cualquier caso, esta confusión conceptual muestra la trascendencia de este fenómeno puesto que según Frédéric Monneyron, “il termine ‘moda’, qualunque sia la maniera di intenderlo, ha molti significati e ciò che dà già un’idea della sua importanza”¹⁸⁷. Por eso, este capítulo tratará de forma circular el fenómeno del vestido y los cambios de la moda con el fin de aclarar las dificultades existentes a la hora de establecer precisiones de definición y de método.

El fenómeno de las modas ha despertado el interés de numerosos eruditos que se han preocupado por colmar estas lagunas que le caracteriza. No hay intelectual moderno o contemporáneo que no haya sido tentado por el tema del vestido y sus evocaciones moralizantes o sociales: desde Fray Hernando de Talavera, pasando por el Padre Feijoo y Mesonero Romanos hasta llegar a Gregorio Marañón¹⁸⁸. Ya, a mediados del siglo XVIII, proliferan las obras que critican “los abusos con que la Profanidad adultera con nombre de Moda los límites de la decencia”¹⁸⁹. Sobre todo en España, la palabra moda equilibraba el debate existente acerca el lujo que, fomentado también a través de las invectivas¹⁹⁰; se extendía a la literatura costumbrista y tratadística, donde se utilizaban de forma indiscriminada términos que componen y confunden su léxico, como vestido,

¹⁸⁶ POLHEMUS, T., PROCTOR, L., *Unpacking the fashion industry: gender, racism, and class in production*, Londres, Routledge, 1990; CRAICK, J., *The face of fashion*, Londres, Routledge, 1993; STEELE, V., *Paris fashion: a cultural history*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

¹⁸⁷ MONNEYRON, F., *Sociologia della moda*, Roma, Editori Laterza, 2008, p. 3.

¹⁸⁸ TALAVERA, H. de, *Reforma de los trajes*, Baeça, Imprenta de la Cuesta Pastor, 1638; FEIJOO Y MONTENEGRO, B., *Teatro Critico universal o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, T. II, discurso 6, Pamplona, Benito Coscullela, 1784, p. 169; DIEGUEZ, M., *Espejo de Luz, que deshace las tinieblas de la ignorancia, y hace ver con su luz los engaños de la vanidad y soberbia : descubre, y enseña a las mugeres, y todo genero de personas entregadas loca, y ciegame a trages, y vanidades profanas, el camino mas solido, y verdadero para seguridad de sus conciencias : compuesto de las doctrinas mas sanas, claras y verdaderas de la Sagrada Escritura ..., dispuesto en estylo escriptuario y theologico, moral, y ascetico: provechoso para todo prelado eclesiastico, y seglar*, Mexico, Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1748; LÓPEZ, T., *Privilegios y policia de Madrid en los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II*, [MSS/18205]; MARAÑÓN, G., “Piscología del vestido y del adorno”, en *Vida e Historia*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1941, pp. 121-154; MESONERO ROMANOS, R. de, “Usos, trajes, y costumbres de la sociedad madrileña de 1826” en *Memoria de un setentón*, Madrid, BAE, 1967, pp. 1-155.

¹⁸⁹ CRUZ, F.I., *Hombre de Moda, 1755*. Citado ALAVAREZ de MIRANDA, P., *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Plaza edición, 1992, p. 658.

¹⁹⁰ UZTÁRIZ, G., *Teoría y práctica de comercio y marina*, Madrid, Alianza, 1742, p. 296.

traje, indumentaria, vestimenta, etc.¹⁹¹. Sin embargo, los críticos de la época ya coincidían en su poder de atracción, hablando de “la gran moda, porque las maneras libres de esta nación han desterrado de la nuestra aquellos aire de servidumbre y de esclavitud que, constriñéndose la libertad, no nos hacían honor”¹⁹². Y tampoco dudaban del origen francés de las modas tanto que en el siglo XVIII se extendió la convicción que todo lo que procedía de Francia era un objeto de moda, como afirmaba Solarzano “siendo moda y viviendo de París”¹⁹³.

Esta claridad meridiana escasea en la actualidad no sólo en lo referente a su significado sino también en su ámbito estricto. En un intento de facilitar su comprensión, las disciplinas sociales se dedican a su estudio para descifrar la complejidad que la caracteriza, aunque pueden fomentar esta ambigüedad que no desvanece con la larga lista de publicaciones sobre este fenómeno. Así, Alison Lurie dedica un capítulo entero al ‘vocabulario de la moda’ en el que admite cándidamente que “al menos en teoría, este vocabulario es tan amplio o más que el de cualquier lengua hablada, pues incluye cualquier prenda, cualquier peinado y cualquier tipo de adorno corporal que se haya podido inventar jamás”¹⁹⁴. También Ruth de la Puerta Escribano considera que la moda del vestido adquiere diferentes nombres y valores debido a sus perímetros pocos definidos¹⁹⁵. Recientemente, Díaz Marco ha indicado que en la compleja naturaleza de la moda reside la causa de esta confusión existente que atañe también su vertiente lingüística¹⁹⁶. No obstante, Daniela Calanca está convencida que la elección y utilización de algunas de estas palabras, define diferentes realidades sociales e históricas que determinan la metodología y, por consiguiente, su interpretación¹⁹⁷.

¹⁹¹ Recientemente se han publicado también: LAPESA, R., “Palabras y cosas: el vocabulario de la vida social y la indumentaria durante el Romanticismo”, en *Estudios. Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989, pp. 397-412; GARCÍA JURADO, F., “Los hábitos inudmentarios extranjeros y la lengua latina”, *Giornale italiano di filologia*, XLV, 2, 1993, pp. 253-261; PASALODOS SALGADO, M. *El Traje como reflejo de lo femenino: evolución y significado en Madrid (1898-1915)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003; DIAZ MARCO, A.M. *LA edad de la Seda, 1728-1926*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006; RCKEN, V., “Termes vestimentaires, dénominatios de couches sociales” en *Cahiers de lexicologie*, Paris, III, 1968, pp. 21-26.

¹⁹² ISLA, J.F., *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes*, T. III, Madrid, Gabriel Ramírez, 1787, p. 151.

¹⁹³ SOLORZANO Y SOTOMAYOR, C., *Madrid por dentro*, Tenerife, Aula de cultura del Excmo. Cabildo de Insular de Tenerife, p. 119.

¹⁹⁴ LURIE, A., *El leguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 22.

¹⁹⁵ PUERTA ESCRIBANO, E. de la, “La moda civil en la España del siglo XVIII.”, art.cit.

¹⁹⁶ DIAZ MARCO, *La edad de la seda*, op. cit.

¹⁹⁷ CALANCA, D., *Storia Sociale della Moda*, Milán, Bruno Mondadori, 1992.

Como es evidente, es difícil desentrañar la confusión lingüística que se produce por la utilización de los numerosos vocablos que hacen referencia a la ropa como son moda, vestido, traje, etc. Sin embargo, los especialistas diferencian entre vestido y moda. Partiendo de la separación que estableció Saussure entre lengua y habla, luego aplicada por Barthes¹⁹⁸, Entwistle arguye que la moda es un mecanismo de elecciones mientras que el vestido es la elección individual de esta práctica¹⁹⁹.

Por eso, podemos afirmar que en el sistema de la vestimenta, la ropa está representada por dos entidades distintas pero igualmente importantes: la industria de la indumentaria que produce los atuendos y el conjunto de prendas que viste al ser humano; o lo que es lo mismo, la moda y el vestido. Numerosos son los trabajos que se han dedicado a este debate, a pesar de que son relativamente escasas las publicaciones que se han traducido al español, a excepción de *El cuerpo y la moda*. A pesar de este volumen dedicado al cuerpo y al vestido desde la perspectiva de la sociología, numerosos son los trabajos que se realizan al extranjero, entre los que destacan *Embodyin Enlightenment*²⁰⁰ y, sobre todo, *La culture des apparences*²⁰¹. Actualmente en España se publican algunos ensayos relativos a esta temática, que no siempre reparan en que la moda no existe en un marco general y fuera de su dimensión histórica. De hecho, éstas hacen referencia a una visión absolutista del fenómeno mediante la búsqueda acrítica de descripciones de las imágenes en novelas y cuadros. Díaz Marcos considera que esta aproximación resulta sesgada por no reflejar de forma fidedigna el vestido en un momento. Partiendo de una revisión de su definición, se pretende aquí desentrañar la problemática de la moda y definir los enfoques específicos a través de los cuales se ha abordado hasta el momento, algo que ya habíamos adelantado en la introducción.

Con unos orígenes franceses que aluden a las costumbres, el fenómeno de la moda es objeto de numerosas investigación de carácter social que pretenden arrojar luz sobre sus principios y, consiguientemente, sobre sus funciones y límites. Si queremos alcanzar su valor, debemos entender su origen, sus causas y evolución puesto que no

¹⁹⁸ SAUSSURE, F. de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1964; BARTHES, *El sistema de la moda*, op. cit.

¹⁹⁹ ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda*, op. cit.

²⁰⁰ HAIDT, R., *Embodying Enlightenment: knowing the body in XVIIIth century Spanish literature and culture*, Nueva York, St. Martin Press, 1998.

²⁰¹ ROCHE, *Il linguaggio della moda*, op. cit.

sólo en Francia del siglo XVIII “todo lo que es de moda es bueno, y todo lo que no es de moda es malo”²⁰².

Por lo tanto, antes de centrarnos en el origen del vestido moderno, nos ocuparemos de las visiones postuladas sobre la moda, o sea, en palabra de Díaz Marcos “qué se pensaba, discutía, criticaba o adoctrinaba sobre las modas al uso” durante y después del Antiguo Régimen²⁰³. Las visiones subjetivas constituyen un pilar importante puesto que la moda es un fenómeno que necesita al colectivo social para afirmarse y consolidarse. La naturaleza plural de este tema justifica este capítulo introductorio que trata de desentrañar el vestido como medio esencial de regulación y de expresión de los seres humanos que viven en sociedad²⁰⁴.

Se trata de no separar el vestido del cuerpo social y de presentar su moda del vestido como objeto multidisciplinar de estas disciplinas. Poco usual es este enfoque también en la historia del arte que, a través del estudio de la confección, sobre todo se ha detenido en analizar los detalles suntuarios²⁰⁵. Si bien las primeras publicaciones adoptaban una óptica meramente descriptiva, facilitada por la naturaleza del objeto de estudio, habría que esperar al siglo XX para encontrar trabajos que realizaban un cierto esfuerzo de comprensión de la relación entre vestido e identidad, entre moda y contexto histórico²⁰⁶.

Recientemente numerosos estudios están abordando la moda con este enfoque como ya había puesto de manifiesto, Daniel Roche²⁰⁷. Este historiador había afirmado que la moda del vestido resulta ser menos episódica de lo que se ha pretendido mostrar hasta el momento y que necesita un acercamiento más crítico. En efecto, Roche especifica que no trata la moda sino el vestido por observar y analizar las costumbres vestimentarias del Antiguo Régimen. Justifica esta elección, alegando que se trata de una época en la cual la indumentaria no pertenecía al sistema de confección y consumo impuesto desde finales del siglo XIX y vigente también actualmente. En la cultura del Antiguo Régimen se hacía referencia a los vestidos que no sólo cubrían el cuerpo sino que lo revestían de significados sociales. En cambio, considera que la moda es un

²⁰² LUZAN, I., *Respuestas*, Madrid, 1743, p. 46.

²⁰³ DÍAZ MARCOS, *La edad de la seda*, p. 18.

²⁰⁴ KONIN, *Sociología de la moda*, p. 11.

²⁰⁵ GORSLINE, D., *A History of fashion: a visual survey of costume from Ancient Times*, Londres, Fitzhouse Books, 1991; LAVER, *Breve historia del traje*, op. cit.

²⁰⁶ GARCÍA BOURELLIER, R., “Identidad y apariencia: aspectos históricos”, en GONZÁLEZ GONZÁLEZ, A.M., GARCÍA MARTINEZ, A.N., *Distinción social y moda*, 2007, pp. 25-49.

²⁰⁷ ROCHE, *Il linguaggio della moda*, op. cit.

fenómeno contemporáneo que se encuentra en la encrucijada de dos sistemas: el individuo adquiere la tendencia del grupo mientras que el grupo consagra el vestido como un elemento formal por y para la sociedad. De ahí que el semiólogo Ugo Volli defina la moda como: “Il fenomeno sociale del mutamento ciclico dei costumi e delle abitudini, delle scelte e del gusto collettivamente convalidato e reso quasi obbligatorio”²⁰⁸.

Así se explica que en la *Ecole du Louvre* no se haga referencia a la moda sino a las modas. Comúnmente se ha considerado que las modas surgen a finales de la Edad Media y en concreto en el seno de las cortes del siglo XIV, coincidiendo con el comienzo de la modernidad. Por contra, los franceses remarcan el carácter efímero que ha caracterizado este proceso de producción desde finales del siglo XIX²⁰⁹. Por este continuo cambio de tendencias, ellos hacen referencia a *les modes*²¹⁰. Patrick Mauries afirma categóricamente que se trata de modas que caracterizan un período concreto y que se suceden la una a la otra por la continua búsqueda de la novedad²¹¹. De este modo, este escritor señala a modista Worth como el origen de la moda, fijando su visión al sistema existente e imponiendo la estandarización de la producción en dos temporadas. Frédéric Monneyron es uno de los fautores de esta teoría para quien no constituye una sorpresa “si la nascita della moda in quanto fenomeno sociale coincida con quella delle società borghesi occidentali che si affermano nel XIX secolo”²¹². También Caleffatto se expresa defendiendo esta postura: “Possiamo parlare di mode anche in riferimento alle diverse linee e tendenze que nel tempo hanno influenzato il cambiamento di abiti e stili dell’apparenza relativi a funzioni rituali, religiose, politiche, militari”²¹³.

Esta contingencia espacial y geográfica es el punto de partida de numerosos estudios anglosajones que la interpretan como mecanismo comercial en la sociedad y sus valores: la moda es la “encarnación de los valores sociales y culturales que

²⁰⁸ ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda, op. cit*; VOLLI, V., *Contro la Moda*, Milán, Feltrinelli, 1988, p. 50.

²⁰⁹ ASH, J., WILSON, E., *Chic thrill: a fashion reader*, Londres, Pandora Press, 1992.

²¹⁰ BAILLEUX, N., REMAURY, B., *Modes et vêtements*, Paris, Galiimard, 1995; MONNEYRON, F., *La frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris, Presse Universitaires de France, 2001; NETTA, M.Ch., *La mode*, Paris, Antrhropos, 1996; ROSELLE, B., *LA mode*, Paris, Imprimerie Nationale, 1980. De Monneyron, véase también: *La mode et ses enjeux*, Klincksieck, Paris, 2005.

²¹¹ MAURIES, P., SAILLARD, O., *Christian Lacroix, autrement*, París, Union Centrale des Arts Décoratifs, 2007.

²¹² MONNEYRON, *Sociologia della moda*, pp. 11-12.

²¹³ CALEFFATO, P., *Mass moda*, Génova, Consta & Nolan, 1996.

prevalecen en un momento y lugar específico”²¹⁴. Por eso, Mauries habla de modas que aluden a constantes y dicotomías históricas: las modas se encuentran entre lo nuevo y lo viejo, entre el presente y el pasado, entre lo estático y lo móvil.

En este contexto, se sitúa el debate epistemológico que hace referencia a la moda y al vestido. Se puede afirmar que existen tantas definiciones de moda y vestido como disciplinas que se dedican a su estudio. Por ejemplo, se comentaba anteriormente que los filólogos se han dedicado a las palabras: su definición, auge, evolución, etc. De hecho, la literatura sobre el vestido suele separar su significado de su función para tratarla como si de un sistema abstracto se tratase²¹⁵. Por el contrario, los lingüistas se han especializado en el signo del vinculado que, de forma semiológica, interpreta la moda como un sistema²¹⁶. La antropología también ha observado el cuerpo como un objeto exento dentro de la cultura y los estudios sociales. Turner interpreta este interés como consecuencia de sus estudios ontológicos que se han preocupado por señalar las necesidades y preocupaciones básicas del hombre primitivo, como el pudor, la protección, etc.²¹⁷. Al respecto es famosa la afirmación de Van der Leeuw “la filosofía del vestido es la filosofía del hombre, tras el vestido se oculta toda la antropología”²¹⁸.

La transcendencia de este fenómeno ha sido remarcada también por Menneyron quien opina que “la moda, nel suo significato ristretto o piú largo, non é stata trattata con el’interesse che merita da parte delle scienze umane e sociali”²¹⁹. Las contribuciones teóricas que han tratado el vestido y la moda se originaron a finales del siglo XIX; sin embargo, ha sido en los últimos años cuando se ha producido un incremento de estos estudios.

²¹⁴ FINE, B. y LEOPOLD, E., *The world of consumption*, p. 192.

²¹⁵ ENWISTLE, *El cuerpo y la moda*, *op. cit.*; BARTHES, R., “Histoire et sociologie du vetement”, *Annales*, 3 (1957); BARTHES, R., “Pour une sociologie du vetement”, *Annales*, 2(1960).

²¹⁶ BARTHES, *El sistema de la moda*, *op. cit.*; HEBDIGE, D., *Subculture: the meaning of style*, Londres, Meuthen, 1979; WRIGHT, L., “Out-grown clothes for grown-up people: constructing a theory of fashion”, en ASH J., WILSON, E., *Chic Thrill*, *op. cit.* Entre éstos hay que destacar los que se han centrado en el vestido masculino: KUCHTA, D., “The making of the self made-man: class, clothing and English masculinity”, en DE GRAZIA, V., FURLOUGH, E., *The sex of things: gender and consumption in historical perspective*, Londres, University of Chicago Press, 1996; MORT, E., “Unwrapping masculinity”, Londres, Routledge, 1996; NIXON, S., “Have you got the Look? Masculinities shopping spectacle”, en SHIELDS, R., *Lifsetyle shopping: the subject of consumption*, Londres, Routledge, 1992; TRIGGS, T., “Framming masculinity: Herb Ritts, Bruce Weber and the body perfect”, en ASH, J., WILSON, E., *Chic Thrill*, *op. cit.*

²¹⁷ TURNER, B., *The body and the society. Explorations in the social theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1985. De este autor véase también: “Recent development in the theory of the body”, en FEATHERSTONE, M., HEPWORTH, TURNER, B., *The body. Social process and cultural theory*, Londres, Sage, 1991.

²¹⁸ VAN DER LEEUW, G. Citado en SQUICCIARINO, *El vestido habla*, p. 9.

²¹⁹ MONNEYRON, *Sociologia della moda*, p. 4.

Por eso, se hacía necesario este capítulo introductorio en el cual se define la moda y se hace hincapié en el valor del vestido. Sobre todo se debía hablar de lo que significa el vestido dentro del contexto de la cultura moderna y cómo las ciencias sociales y humanas se han ocupado de su estudio, superando el enfoque de las teorías acerca del constructivismo físico²²⁰. Estos estudios se basaron en el cuerpo como un elemento de la cultura que analizan y separan del vestido puesto que contemplan al ser humano “como un creador de signos y significados”²²¹. Partiendo de la historia, numerosos investigadores se han dedicado a analizar el cuerpo como objeto de teorías históricas que han trabajado la larga duración del vestir y de la moda en *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*²²² y *Il linguaggio della moda*²²³. En la misma línea, se ha situado recientemente también Craick afirmando que “el sistema de la moda occidental va a la par con el poder”²²⁴. También la sociología ha considerado sus aspectos sociales del cuerpo que interpreta como una base “presocial sobre la cual se fundan las superestructuras de yo y de la sociedad”²²⁵. Tras el texto pionero de Flügel de 1930²²⁶, la sociología ha vuelto a descubrir su interés por el cuerpo y sus manifestaciones, gracias a la relectura de Mauss, quien sostenía que la cultura daba forma al cuerpo a través de técnicas y prácticas²²⁷. Marcel Mauss, de hecho, se detenía en observar cómo la cultura plasma el cuerpo deteniéndose en “el modo en que de sociedad en sociedad los seres humanos saben cómo usar sus cuerpos”²²⁸. No muy lejos de este punto de partida, se debe colocar el clásico *El proceso de civilización* en el cual Norbert Elias propone un estudio sociológico del cuerpo vestido como conducta y distinción de la sociedad de las apariencias. Elias presenta el vestido como uno de los elementos civilizadores sobre todo para la nobleza cortesana de la Francia del siglo XVI.

²²⁰ FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, Madrid, siglo XXI, 2000; DOUGLAS, M., *Simbólos naturales: exploraciones en cosmología*, Madrid, Alianza, 1988; GOFFMAN, E., *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Madrid, Martínez de Murguía, 1987. De este último autor, véase también: *Relaciones en público: microestudios del orden público*, Madrid, Alianza, 1979; *Gender Advertisements*, Londres, Macmillan, 1976. Mientras que de Michel Foucault, “Body/ Powe”, en GORDON, C., *Poer/knowledge: selected interviewes and the other writings, 19172-1977*, Nueva York, Pantheon Books, 1980.

²²¹ BARREIRO MARTINEZ, A., “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas”, en *Papers*, 73 (2004), pp. 127-152.

²²² PERROT, P., *Le dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Bruxelles, Complexes, 1984.

²²³ ROCHE, *Il linguaggio della moda*, op. cit.

²²⁴ CRAICK, J., *The face of fashion*, p. 10.

²²⁵ SHILLIN, C., *The body and social theory*, Londres, Sage, 1993, p. 41.

²²⁶ FLUGEL, *Psicología de la moda*, op. cit.

²²⁷ MAUSS, M. “Techniques of the body”, *Economy and society*, 1 (1973), pp. 70-89; FOUCAULT, *Vigilar y castigar*, op. cit.

²²⁸ MAUSS, M. “Techniques of the body”, art.cit., p. 70.

También debemos recordar que el vestido se ha visto absorbido por la moda y su historia desde finales del siglo XIX. Sobre todo, este enfoque sigue vigente aún hoy en día y en concreto en las teorías de George Simmel y Herbert Spencer quienes muestran una visión universal del fenómeno moda desde su perspectiva del siglo XX. Estos enfoques han determinado las aportaciones de Pierre Bourdieu, quien se ha revelado la personalidad de la sociología más influyente durante los últimos años. A través del estilo de vida, el filósofo francés ha propuesto un análisis de la distinción y de la estratificación social a través del vestido²²⁹. La interpretación francesa del cuerpo como portador de una posición social, despertó el interés en la escuela historiográfica francesa más próxima a los *Annales*; destacó, de modo especial, Philippe Ariès con su estudio acerca la vestimenta en la infancia y su representación artística²³⁰.

Siempre dentro del ámbito de la sociología se sitúan los estudios protagonizados por el cuerpo como objeto social²³¹. Los sociólogos modernos siguen las ideas planteadas por George Simmel y Thorstein Veblen, quienes enfocaron sus teorías desde la perspectiva del consumo que les impuso la contemplación de la moda como un sistema de representación social²³². Como sociólogos, se definen por su forma transnacional de abordar la problemática y por vincular el punto de partida con unas nuevas clases medias preocupadas por ampliar el capital simbólico y adquisitivo.

Este enfoque ha sido también retomado por el historiador Fernand Braudel, quien utilizó el consumo para explicar la movilidad moderna ya que, según él, este proceso coincide con el surgimiento de una capa intermedia en la sociedad mediterránea de la Edad Moderna. A pesar de compartir este interés por las clases medias, preferimos centrarnos en el estudio del vestido y su evolución en el Antiguo Régimen, como ya hizo en su día Daniel Roche. Sin eludir las teorías sobre la moda y su modernidad, nos inclinamos por las que se centran en el traje y su significado, o sea, del conjunto exterior con el cual se cubre el cuerpo. Con esta precisión, nos alejamos de muchos historiadores que tratan de modas puesto que compartimos la opinión de Mauriès y su definición de

²²⁹ BOURDIEU, P. , “Le couturier et sa griffe: contributions à une théorie de la magie” en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(1975).

²³⁰ ARIES, P. , *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus, 1987.

²³¹ BENTHAL, J. *The bodyelectric: patterns of western industrial culture*, Londres, Thames and Hudson, 1976; BERTHELOT, “Sociological discourse and the body”, en FEATHERSTONE, HEPWORTH, TURNER, *The body social, op. cit*; FEATHERSTON, M., TURNER, B., “Introduction”, *Body and society*, 1, 1995; FRANK, A.W., “Bringing bodies back in”, *Theory, culture and society*, 1 (1990); POLHEMUS, T., PROCTOR, L., *Fashion and anti-fashion: an anthropology of clothing and adornment*, Londres, Penguin, 1978.

²³² SIMMEL, G., *De la aventura*, VEBLEN, T., *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Hyspamerica, 1988.

sistema de confección. Sin embargo, no podemos olvidar que ya desde el siglo XVII se empleaba la palabra ‘moda’. Aunque sea en un sentido despectivo, encontramos este término en la formulación de las primeras críticas que se le hicieron²³³. De hecho, ya en la *Enciclopedia* se podía leer: “Le mode si succedono e si distruggono vocendevolmente, senza la minima parvenza di ragionevolezza; spesso, ciò che bizzarro viene preferito a ciò che é bello, per il semplice motivo che é piú nuovo”²³⁴. En este mismo contexto se inserta el Padre Feijoo quien empezaba su duodécimo discurso, invitando al lector a descubrir “los gravissimos inconvencientes que trahe consigo la inconstancia que cada dia se palpa en las Modas”²³⁵. Esta inconstancia de la moda fue también criticada por Sempere y Guarninos quien concluía que “las que en todo rigor se llaman modas son de cortas duración, y no tiene más subsistencia, que mientras permanece la sorpresa de la novedad”²³⁶.

Por lo tanto, no podemos prescindir de utilizar esta palabra ni tampoco excluir las teorías decimonónicas que trataron de justificar sus cambios y novedades. En la actualidad también Davis hace hincapié en este aspecto y arguye que “es evidente que cualquier definición de moda que intente captar lo que distingue del estilo, de la costumbre, del traje convencional o aceptable, de las modas más generalizadas ha de hacer hincapié en el elemento del cambio que con frecuencia asociamos al término”²³⁷.

Así, partiendo de la evolución del término ‘moda’ y de su importante vinculación a la modernidad europea, nos centraremos en el vestido y sus primeras interpretaciones antropológicas puesto que no se puede separar la moda del vestido. Este planteamiento será clave para presentar las teorías decimonónicas que presentaban el consumo suntuario como el vínculo entre la sociedad y el individuo.

1. Moda: la historia de un vocablo

Como recordaba Braudel, el sistema de la moda, tal y como lo entendemos hoy, surgió a finales del siglo XVI y se difunde e impone socialmente durante el siglo XVIII, existiendo plena conciencia del fenómeno. El Padre Feijoo en sus discursos, ya utilizaba el término con su significado actual. De hecho, había titulado uno de ellos *Las Modas*

²³³ SBARRA, F., *La moda. Favola morale. Con la verità raminga, 'el disinganno. Drammi musicali dell'istesso dedicata all'illustrissimo ssig. Adriano Gaetano*, Lucca, Francesco Marendoli, 1654.

²³⁴ Citado en ROCHE, *Il linguaggio della moda*, pp. 450-451.

²³⁵ FEIJOO, *Teatro Crítico*, p. 154.

²³⁶ SEMPERE y GUARINOS, *Historia del lujo*, p. 208

²³⁷ DAVIS, R., *Fashion, Culture and identity*, Chicago, University Chicago Press, 1992, 14.

en el cual observaba que “aunque en todos tiempos reinó la moda, está sobre muy distinto en éste”. En efecto, durante los dos siglos anteriores, las modas ya habían producido cambios en la vestimenta. Sin embargo, es el siglo XVIII cuando la moda se propone modificar el gusto y crear así la necesidad de cambiar los estilos tal y como lo describe el teórico:

“Ahora la moda manda en el gusto. Ya no se deja un modo de vestir porque fastidia, ni porque el nuevo parece, o más conveniente, o más airoso. Aunque aquel sea, y parezca mejor se deja, porque así lo manda la moda”²³⁸.

El padre Feijoo se detenía sobre el gusto y su variación y precisaba al respecto lo siguiente:

“Piensan algunos que la variación de las modas depende de que sucesivamente se va refinando más el gusto, o la inventiva de los hombres cada día es más delicada. ¡Notable engaño! No agrada la moda nueva por mejor, sino por nueva. Aún dije demasiado. No agrada porque es nueva, sino porque se juzga que lo es, y por lo común se juzga mal”²³⁹.

A pesar de estas famosas observaciones, la palabra moda no es una palabra antigua sino que apareció en Europa y también en España, prestada del francés, *mode*. Calanca estima que su utilización moderna no está vinculada a la palabra latina sino a la francesa que se utilizaba sobre todo en los tratados de galanteos del siglo XVII²⁴⁰. En 1613 un anónimo francés proclamaba su universalidad y su despotismo imperante que obligaba a aceptar su carácter y sus leyes. En este *Discours nouveau sur la mode*, la propia moda declara su tiranía:

“I Francesi, il cui nome é temuto e riverito in ogni contrada del mondo abitato, vengono a sottomettersi al mio imperio, perché io sistemo gli uomini che mi pare”²⁴¹.

En Italia, en cambio, su empleo fue más tardío y coincide con la aparición de *La Carozza a nolo*, de Gio Sonta Pagnalmino. En esta obra de 1646, el autor utilizaba la palabra moda y, sobre todo, hacía referencia a sus seguidores con el vocablo de ‘modanti’. Según este escritor, cuyo verdadero nombre era Agostino Lampugnani, los ‘modanti’ eran los fanáticos admiradores de los gustos y de las elegancias francesas²⁴². Por tanto, en la Italia de la época, la palabra ya estaba ampliamente utilizada y se refería al gusto elegante que mutaba según las novedades francesas. En efecto, muchos historiadores indican que *moda* se trasladó a la península itálica. Paul Hazard advierte este significado de la palabra que se adoptó en la Italia del siglo XVII como galicismo y

²³⁸ FEIJOO, *Teatro crítico*, pp. 169-170.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ CALANCA, *Storia Sociale della moda*, op. cit.

²⁴¹ Citado in PAZZAGLIA, M., *Letteratura italiana*, Boloña, Zanichelli, 1993, pp. 450-451.

²⁴² LEVI PISETZKY, R., “Moda e costume” in *Storia d’ Italia*, Turín, Einaudi, 1973, pp. 973-978.

recuerda que “los franceses están à la moda. Este galicismo se implanta en Italia a fines del XVII [...]. Los ingleses no lo emplean menos: las damas se arreglaban el cabello *as the mode*”²⁴³.

Pedro Álvarez de Miranda señala que Cortellazo Zolli utilizaba esta palabra en 1648²⁴⁴. Álvarez de Miranda también advierte que el *Diccionario de Autoridades* hace referencia un personaje que vestía ‘a la moda Phrygia’ en la obra de Quinto Curcio Rufo *De la vida y de las acciones de Alejandro el Grande*²⁴⁵. Sin embargo el *Oxford English Dictionary* anticipa este empleo ya a 1645 cuando se utilizaba como “a direct adoption of mod(ern) F(rench) *mode* in the sense of fashion, prevailing fashion or custom”²⁴⁶.

Tabla 1:
Incidencia de la palabra *Moda* en obras editadas en España, 1600-1700

Año	<i>Moda</i>	<i>A la moda</i>
1640	-	1
1641	-	1
1646	1	1
1650-1660*	3	2
1657	-	3
1670	-	2
1677	1	-
Total	5	10

* La referencia corresponde a la obra *Ocios del Conde de Rebolledo* editada en Amberes en 1650 y reeditada, ampliada, diez años después, por eso en la base de datos del *Corpus diacrónico del español* la obra aparece fechada como 1650-1660.

Fuente: RAE²⁴⁷

Estas fechas también se aproximan a las de la primera aparición en España. De hecho, la Real Academia documenta la existencia de este término ya en 1640 en los

²⁴³ HAZARD, P. *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*. Citado por ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Palabras e ideas*, p. 655.

²⁴⁴ ÁLVAREZ de MIRANDA, Pedro, *Palabras e ideas, op. cit.*

²⁴⁵ *Diccionario de Autoridades*. Citado en ÁLVAREZ de MIRANDA, *Palabras e ideas, op. cit.*

²⁴⁶ *Oxford English Dictionary*. Citado por ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Palabras e ideas*, p. 655.

²⁴⁷ RAE: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 27/03/2012].

Avisos de Pellicer. Al año siguiente, en *El diablo cojuelo* de 1641²⁴⁸, se hace referencia a “dos cavalleros soldados vestidos à la Moda”, por seguir la moda francesa que estaba muy en boga y había penetrado en las costumbres vestimentarias de los españoles. Pese a este primer caso, la incidencia de esta palabra se mostraba bastante escasa hasta el siglo XVIII. Como se puede apreciar en la tabla 1, sólo se encuentran quince ejemplos, diez de los cuales se refieren estrictamente a la expresión ‘a la moda’.

Junto a estos pocos ejemplos contamos con el de un anónimo de finales de siglo XVII, especialmente relevante para este estudio. Se trata de la obra *Respuesta de un gentilhombre español retirado de la Corte a un ministro del Consejo de Estado sobre la sucesion de España*, fechada en 1700. Este autor desconocido se interrogaba sobre las consecuencias indumentarias que pudiera acarrear la subida al trono español de Felipe V, mostrándose especialmente contrariado:

“La gravedad española se truncará en la ligereza francesa; la moda castellana, que tantos siglos se ha mantenido durable, quedará reducida al olvido, lo serio de la nación se verá despreciada a la volubilidad francesa, introduciendo la suya perjudicial; y los pueblo hablando la Corte, acabarán de arruinar las cabezas en la mudanza de vestidos, la lengua castellana, quedará corrupta con la introducción de la francesa”²⁴⁹.

El uso de la palabra moda se generaliza nada más empezar el siglo XVIII. Ya en 1709 encontramos una importante referencia en la comedia de José Cañizares, *La más ilustre fregona*²⁵⁰. Inspirada en la obra de Lope de Vega, el autor propone una parodia de la novela barroca. En ella el personaje del mesonero afirma que “Jamás le supe la moda de leerle, porque las letras no encajan unas con otras”²⁵¹. El empleo de la palabra moda encontró más consenso durante el siglo XVIII, por lo que se generalizó rápidamente, llegando a una incidencia de 351 casos en 113 textos (Tabla 2).

Con esta difusión, de nuevo entra en discusión su significado. Según Álvarez de Miranda no sólo se limitaba a indicar una persona que iba vestida. Tal y como se aprecia en la tabla nº 2, aunque la locución ‘a la moda’ es más común durante este nuevo siglo, es numéricamente inferior al empleo de ‘moda’. Por eso, el *Diccionario de Autoridades* de 1734 da la siguiente definición:

²⁴⁸ ÁLAVAREZ de MIRANDA, *Palabras e ideas, op. cit.*

²⁴⁹ *Respuesta de un gentilhombre*, 1700, p. 189. En Citado por ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Palabras e ideas*, p. 655.

²⁵⁰ CAÑIZARES, J., *La ilustre fregona*, Rimini, Panozzo, 2001.

²⁵¹ *Ibidem*.

“Uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos, principalmente los recién introducidos”²⁵².

Este matiz se puede encontrar en otras obras de la misma década como en *Morir viviendo* de Muzón. Editado en 1737, este autor extiende el significado de la palabra a las nuevas costumbres y pasatiempos que se pusieron *de moda* en la España de la primera parte del siglo XVIII. Así, uno de sus personajes declaraba a sus compañeros: “Señores, por mí convengo a todo, y así soy contento de jugar (a las cartas) a la moda de ustedes”²⁵³.

Tabla 2:
Incidencia de la palabra *Moda* en obras editadas en España, 1700-1800

Año	Moda	A la moda
1700-1709	-	-
1710-1719	-	1
1720-1729	59	5
1730-1739	15	1
1740-1749	15	-
1750-1759	30	3
1760-1769	60	9
1770-1779	67	10
1780-1789	36	7
1790-1800	30	3
Total	312	39

Fuente: RAE²⁵⁴

Esta misma utilización, la podemos encontrar también en 1750 para hacer referencia a los nuevos juegos: “consistiendo la mayor dificultad en el introducir una vez la moda (de las loterías)”²⁵⁵.

²⁵² RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de la RAE por los herederos de Francisco del Hierro, 1734, p. 583.

²⁵³ MUZÓN, *Morir viviendo*, 1737, p. 20. Citado en ÁLVAREZ DE MIRANDA, 1992, p. 658.

²⁵⁴ RAE: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 27/03/2012]

En 1737, encontramos que también Ignacio de Luzán afirmaba en su *Poética* la moda del amor en la poesía:

“De todas las pasiones, la más querida de los poetas y la más frecuente en sus obras es el amor, ya sea porque es la pasión más grata y más conforme a nuestra naturaleza, ya sea porque el uso y el abuso de casi todos los poetas de todas las naciones la han traducido y establecido como moda en los versos”²⁵⁶.

No obstante, sólo un año más tarde, Campillo ampliaba este término a las buenas maneras que en América del sur se reservaban a la vestimenta y a la lengua española y explicaba que “pero una y otra moda se deberá introducir con toda la dulzura y suavidad posible”²⁵⁷.

La utilización de moda como sinónimo de modo o manera resulta menos frecuente durante el siglo XVIII como se puede comprobar en la comedia *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora donde apreciamos uno de los personajes decir que “Luego si hállamos moda / de entrar cuando ella se ha ido”²⁵⁸. Este significado de la palabra ya podía haberse utilizado en precedencia y en concreto en la antigüedad clásica. Juan de Nájera encuentra esta concordancia en Aristóteles y precisamente en la Carta de Francisco Palanco donde el filósofo define la religión y el culto a los dioses como una moda para reprimir al pueblo²⁵⁹.

En este apartado debemos considerar también el valor de la palabra moda como equivalente a uso o costumbre reciente. Este significado ya lo hemos encontrado en las primeras apariciones de esta palabra cuando se hacía referencia a las apariencias ‘a la moda’. Con esta frase se hacía referencia ‘a estar a la última’ que era una locución muy en boga que procedía siempre del francés ‘à la dernière’²⁶⁰. También esta construcción francesa se había extendido ampliamente durante el siglo XVIII y se utilizaba

²⁵⁵ WARD, B., *Obra pía y eficaz modo para remediar la miseria de la gente pobre de España*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1767, p. 70.

²⁵⁶ LUZÁN, I., *La Poética: o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, por Francisco Revilla, 1737, p. 20.

²⁵⁷ CAMPILLO, J., *Nuevo sistema económico de gobierno para la América: con los males y daños que le causa el que hoy tiene de los que participa copiosamente España, y remedios universales para que la primera tenga considerables ventajas y la segundas mayores intereses*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1789, p. 139.

²⁵⁸ BONAVENTURA, C., *Biblioteca de Autores españoles*, V. 49, Madrid, Atlas, 1951, p. 442.

²⁵⁹ Juan de Nájera escribió esta obra con el seudónimo de Alejandro de Avendaño: AVENDAÑO, A., *Diálogos filosóficos en defensa del atomismo y respuesta a las impugnaciones aristotélicas del R.P. M. Fr. Francisco Palanco*, Madrid, s.i., 1716.

²⁶⁰ ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Palabras e ideas*, op. cit.

indistintamente en España. En la década de los cincuenta, aparece en la pieza *El Aldeano crítico* en el cual “todo buen físico à la derniere”²⁶¹.

A mediados de siglo, la palabra moda ya se había difundido plenamente y se utilizaba en los diferentes aspectos de la vida cotidiana y que se describía como “Una señora muy poderosa en el mundo, que llaman la señora Moda”²⁶². De este modo Luzán lo aplicaba a las ciencias y su difusión siempre más masiva:

“El espíritu y la moda (digámoslo assí) de las Matemáticas, y especialmente de la Astronomía, de la Algebra de otros Tratados más abstractos reyna aora con tanto poder en París que casi me parece excesivo”²⁶³.

Este uso siempre más común de la palabra puede también ser consecuencia de la traducción que el mismo Luzán hizo de *La Prejugé à la mode*, de La Chussée²⁶⁴.

La palabra moda, de hecho, se utilizaba para referirse a las novedades importadas del extranjero, como también al consentimiento que encontraban nuevas disciplinas y corrientes más afines a los dictámenes de la Ilustración, como Codorniu confirma:

“No es justo hacer esclavo [al país] de agenas Modas. Demasiado, poseen estas tiranas y no hay para qué estender su dominio al Estado de las Letras, ya que lo tienen tan despótico en los vestidos”²⁶⁵.

Lógicamente, también se seguía utilizando para referirse a los vestidos y así lo atestigua el Padre Sarmiento que interpretaba la moda como:

“Un sastre fantástico de París, quitando y poniendo según su capricho, inventa una Moda. Viste según ella una muñeca. Repátese por toda la Europa, y casi todos concuerdan en admitir gustosos la moda nueva, que sólo dura una temporada”²⁶⁶.

2. Principios de modernidad en los fundamentos de la moda

Como ha puesto en evidencia Álvarez de Miranda, ‘a la moda’ no es la única locución que se compone de la palabra moda. En efecto, podemos encontrar una gran utilización de la expresión ‘de moda’ que se había extendido también a otros campos, como el literario²⁶⁷, que superaba las referencias al vestido²⁶⁸.

En el ámbito histórico, de hecho, se ha tratado de subrayar el carácter presente que la moda comparte con la modernidad que el *Diccionario de Autoridades* definía como:

²⁶¹ MUNIBE, X., *Los aldeanos críticos ó cartas críticas sobre lo que se verá*, Madrid, en las librerías de Pascual López, 1758, p. 373b.

²⁶² FEIJOO Y MONTANEGRE B., *Cartas eruditas, IV*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 382.

²⁶³ LUZÁN, I., *Memorias Literaria de París*, Madrid, 1751, p. 138.

²⁶⁴ LUZÁN, I., *La razón contra la moda*, Madrid, Imprenta del Mercurio por Joseph de Orga, 1751.

²⁶⁵ CODORNIU, A., *Dolencias de la críticas: uqe para precaución de la estudiosa juventud, expone a la docta madura edad y dirige*, Madrid, Oliva, 1760, p. 2.

²⁶⁶ SARMIENTO, *Apuntes caminos*. Citado en ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Palabras e ideas*, p. 660.

²⁶⁷ MAYANS, G., *Acción de gracia.*, Alianza Editorial, 1751, p. 210.

²⁶⁸ MAYMÓ Y RIBES, J., *Defensa del Barbadiño en obsequio de la verdad*, Madrid, Ybarra, 1758.

“Lo que es o sucede de poco tiempo a esta parte. Es del latino *modernus*, que en la baja latinidad significa lo mismo”²⁶⁹. Así, se describía una nueva manera de entender un nuevo comienzo que inauguraba el escenario social moderno²⁷⁰. Con este significado se empezó a utilizar a partir del siglo XVI para definir la conciencia de una nueva época que sustituía “la Antigüedad, o algún otro período tenido por clásico, es decir, tenido por digno de imitarse”²⁷¹. Bovero contrapone el presente al pasado clásico por su “idea de algo que posee validez actual, que existe y está vigente en el tiempo presente, o en torno a elemento, limitadamente a un arco temporal que va del pasado más próximo al más presente”²⁷². En esta continua celebración de lo presente, la modernidad encuentra la necesidad de renovarse constantemente y de perseguir su porvenir.

Y, sin embargo, sólo a partir del siglo XIX se pudo diferenciar entre “modernidad” y “moderno”. Si se llegó a ello fue en parte gracias al importante debate epistemológico conocido como la *Querelles des anciens et des modernes*. Tema de gran complejidad, se puede simplificar señalando que se inició a finales del siglo XVII en Francia, alcanzado su pleno desarrollo durante el siglo XVIII, desde donde se extendió a otras naciones europeas, lo que propició el carácter romántico de esta nueva conciencia. El sociólogo Habermas ha sido deudor de esta herencia y se ha convertido en uno de los principales defensores de esta forma entender ‘lo moderno’:

“Puesto que hay que romper con la tradición que alcanza hasta la actualidad, el espíritu 'moderno' no tiene más remedio que descalificar esa prehistoria inmediata y ponerla a distancia a fin de poder fundarse normativamente a partir de sí mismo”²⁷³.

Es en esta vigencia del momento actual donde reside la esencia de “lo moderno”, que se desvincula de su pasado, desacreditado por lo nuevo.

Sin embargo, los orígenes del término 'moderno' se remontan a mucho más atrás. Concretamente, en el siglo V, hace referencia a lo nuevo y actual y servía para identificar el presente cristiano y distanciarlo del pasado pagano²⁷⁴. No obstante, se comenzó a difundir durante el último cuarto del siglo XV con el valor de lo reciente que se contraponía a lo antiguo y clásico. Ya en el sustantivo latino se aludía a su acción rupturista de separar la tradición antigua de la nueva como afirmaba Feijoo: “Siempre la

²⁶⁹ RAE, *Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos, 2001, p. 584.

²⁷⁰ DELANTY, G., “Modernidad” en RITZER, G., *Blackwell Enciclopedia de Sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

²⁷¹ HABERMAS J., *Fundamentos de la sociología según la teoría del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2011, p. 404.

²⁷² BOVERO, M., “Modernidad” en CRUZ, M., *Individuo, Modernidad Historia*, Madrid, Technos, 1993, pp. 97-112.

²⁷³ HABERMAS J., *Fundamentos de la sociología*, p. 404-405.

²⁷⁴ JAUSS, H.R., *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.

moda fue moda; quiero decir que siempre el mundo fue inclinado a los nuevos usos”²⁷⁵.

Esta nueva percepción de la realidad se subraya en la definición de Bovero:

“No sólo es lo nuevo, esta realidad inédita que tiende y pretende su emancipación de los vínculos tradicionales, sino que es también principio de lo nuevo, o sea, fuente de innumerables y potencialmente infinitas innovaciones en todos los ámbitos de la experiencia humana”²⁷⁶.

Así las cosas, el rasgo más peculiar de la moda es su cambio, tal y como sostiene

Monneyron:

“Non dura mai e si rinnova perennemente, si basa su una concezione lineare del tempo propia dell’Occidente moderno, ossia differente dalle società tradizionali –passate o contemporanee- fondate sul tempo ciclico dei miti e sul tempo immobile del sacro”²⁷⁷.

Como es evidente en la raíz latina, ‘moderno’ alude no sólo a lo ‘nuevo’ sino sobre todo a ‘lo diferente’. Berman subrayaba esta diversidad intrínseca:

“Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta”²⁷⁸.

A partir de esta diversidad intrínseca, Bovero construyó su teoría acerca de una época moderna “constitutivamente proteiforme y presente”²⁷⁹. Una de las características principales es su antagonismo al orden como estabilidad y vigencia de un único valor inmutable y permanente. Con el término ‘moderno’ se hacía referencia a esta pluralidad de valores que enfatizaban las constantes modificaciones y que condicionaban el contexto social. Entwistle recoge la cita de Braudel a este respecto: “abarca todos los temas; materias primas, procesos de producción, costes de fabricación, estabilidad cultural [...] y jerarquía social”²⁸⁰.

Por eso, Bovero sostiene que lo nuevo “ha de ser renovado constantemente; y en nuestro lenguaje corriente, nosotros llamamos moderna solamente a la última forma de renovación de lo nuevo, sea en el campo que sea”²⁸¹. Esta afirmación de lo nuevo como único valor vigente reaparece también en la definición de Covarrubias quien lo describe como “lo que nuevamente es hecho, en respeto de lo antiguo; del adverbio modo”²⁸².

Esta continua y renovada actualidad es la que da origen a la moda con el significado de medida, manera. Según Corominas, ‘moda’ hereda esta significación de la construcción latina “mōdo, o sea, sólo hace un momento”, de la cual procede y con la

²⁷⁵ FEIJOO, *Teatro Critico, II*, p. 168.

²⁷⁶ BOVERO, “Modernidad”, art. cit, pp. 97-112.

²⁷⁷ MONNEYRON, *Sociologia della moda*, p. 11.

²⁷⁸ BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 2001, p. 90.

²⁷⁹ BOVERO, “Modernidad”, art.cit, pp. 97-112.

²⁸⁰ Citado en ENTIWSTLE, *El cuerpo y la moda*, p. 311.

²⁸¹ BOVERO, “Modernidad”, art.cit, pp. 97-112.

²⁸² COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, Barcelona, Alta Fulla, 1998, p. 809.

cual comparte la raíz *möd*²⁸³. Es esta vigencia la que se ponía de manifiesto en la obra de Giacomo Leopardi quien, acorde a los mandamientos del romanticismo literario, remarcaba este carácter caduco y fatuo que le valió la definición de “nemica capitale della memoria”²⁸⁴. Por eso, Theodor W. Adorno señalaba su condición plural que se basada en continuas transformaciones, afirmando que “la dignidad de la moda es la dignidad de la caducidad”²⁸⁵. Gilles Lipovetsky fue uno de los primeros en vincular la moda con el nuevo concepto de temporalidad:

“La radicalidad histórica de la moda instituye un sistema de espíritu moderno, emancipado de la influencia del pasado; lo antiguo ya no se considera venerable y sólo el presente parece que debe inspirar respeto”²⁸⁶.

Por tanto, el vestido y la moda se pueden considerar un fenómeno vinculado íntimamente a la cultura moderna²⁸⁷.

Esta vinculación de la moda con la modernidad, sin embargo, no es sólo etimológica. La esencia de la modernidad residía, no sólo en la constante renovación, sino también en la emancipación del hombre respecto a su grupo de procedencia. Partidario de esta toma de conciencia es Bovero quien, retomando la emancipación hegeliana, llega a afirmar:

“En esta interpretación –por así decirlo, filohegeliana- el paso a la modernidad consiste pues en la emancipación del individuo de las formas estrechas de la vida comunitaria premoderna, con su cultura circunscrita. El principio de la modernidad su fundamento esencial, al que pueden reconducirse los múltiples procesos y fenómenos contradictorios que llamamos modernos- es concebible así como el primado de la identidad individual sobre la identidad colectiva”²⁸⁸.

También Davis estima que este nuevo escenario engendró diversos cambios y condiciones que favorecieron la independencia del hombre de su grupo de pertenencia y la definición de su identidad²⁸⁹. El surgimiento de esta conciencia, de hecho, moldeaba un cuerpo de moda que se reflejaba en el desarrollo de la ciudad que fue “foco de interacción social, de exhibición y con sentido cosmopolita”²⁹⁰. Esta vinculación es

²⁸³ COROMINAS, J., PASCUAL, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, p. 100.

²⁸⁴ LEOPARDI, G., “Dialogo della Moda e della Morte”, en *Opere*, Tomo I, Turín, Einaudi, 1956, pp. 475-478.

²⁸⁵ ADORNO, Th.W. “Moda sin tiempo”, en *Prismas. La crítica de la cult y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 126.

²⁸⁶ LIPOVITESHKY, G., *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, 1987, pp. 34-35.

²⁸⁷ LEVI-STRAUSS, C., “Histoire et ethnologie” en *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations*, 6 (1983), pp. 1217-131; BAUMAN, Z., *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press, 1991.

²⁸⁸ BOVERO, M., “Modernidad”, art. cit, pp. 97-112.

²⁸⁹ DAVIS, *Fashion, culture and identity*, op. cit.

²⁹⁰ BREWARD, *The culture of fashion*, p. 35.

objeto de análisis en los estudios dedicados a la modernidad capitalista emprendidos por Steele y Wilson²⁹¹.

Muchos historiadores, de hecho, sitúan la moda dentro de un proceso complejo de avatares sociales y culturales, sobre todo inherentes al consumo eurocéntrico. Partidario de esta teoría es Breward quien considera que este fenómeno responde al clima social de la época que lo engendra. A partir de la verificación de los cambios estilísticos, los sociólogos han reflexionado acerca de las condiciones concretas que propiciaron su surgimiento. Destacan los estudios de Bell, Steele y Kidwell, quienes señalaron unos indicios concretos que facilitaron la aparición de la moda del vestido²⁹². La socióloga inglesa Steele declaró que la moda “posee una dinámica propia interna que sólo se ve afectada de modo muy gradual y tangencial por el cambio social dentro de la cultura principal”²⁹³.

Esto explica que algunos autores encontraran en el Renacimiento europeo el inicio del fenómeno gracias al impulso de la movilidad social. Se dedicaron a demostrar que este fenómeno no puede verificarse en comunidades regidas por una estructura fija como las arcaicas y medievales. Braudel desvelaba que sólo en los núcleos con movilidad se produce “la inquietud que se puede expresar en naderías como la ropa, la forma de los zapatos y los peinados”²⁹⁴. De esta forma, se dedicó al estudio del consumo en la Europa moderna y dictaminó que las sociedades modernas, es decir, no aferradas a las costumbres, se muestran interesadas a las modas puesto que “el futuro ha de pertenecer a las sociedades bastantes variables como para preocuparse del cambio de color, de los materiales y de las formas del traje”²⁹⁵. Esta teoría ha sido recogida por Steele quien ha precisado que fue a partir del siglo XIV, tanto en las cortes como en las ciudades de Europa, cuando hubo un inexorable movimiento hacia la conducta regida por la moda²⁹⁶. En especial modo, situaba este nacimiento en los estados italianos “donde está estrechamente relacionada con la aparición de las ciudades y de la clase media”²⁹⁷. Al igual que Entwistle, Steele también remarcaba que “la estructura de las

²⁹¹ STEELE, *Paris fashion*, op. cit; WILSON, *Adorned*, op. cit.

²⁹² BELL, *Mode et société*, op. cit; STEELE, V., KIDWELL, C.B., *Men and women: dressing the parí*, Washington, Smithsonian Institute Press, 1989.

²⁹³ STEELE, KIDWELL, *Men and women*, p. 5.

²⁹⁴ BRAUDEL, F., *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, 2 V., Madrid, Alianza, 1993, p. 242.

²⁹⁵ *Ibid*, p. 323.

²⁹⁶ STEELE, *Paris fashion*, p. 19.

²⁹⁷ *Ibid*, p. 17.

ciudades-estado renacentista en Italia permitió el desarrollo de la moda y ayudó a diseminarla, lo cual no hubiera sido posible en un lugar remoto”²⁹⁸.

De acuerdo con estas teorías, la moda se habría establecido como mecanismo a finales del siglo XVII, cuando se difunde gracias a los movimientos urbanos, los progresos comerciales y los desarrollos técnicos. Estos avatares pusieron en duda tanto la física aristotélica como la tomista y se opusieron a su unicidad temporal. La moda nace como una forma de expresión indumentaria de los príncipes renacentistas que se caracterizaba por su constante innovación. En efecto, también el sociólogo Squillace interpreta este fenómeno como una “necesidad de innovar y de cambiar, así como el deseo de aparentar, de brillar, de competir y de vencer”²⁹⁹.

No obstante, se debe señalar que también la caída del feudalismo promocionó estos condicionamientos en las cortes borgoñonas de la época. También Brewer apunta al papel central desempeñado por las cortes de los siglos XIV y XV:

“Eran centros de poder nacional, terrenos de luchas y de alianzas entre los monarcas y la nobleza. Mientras los reyes intentaban reducir el poder militar de sus súbditos más fuertes y los nobles iban aceptando las ideas humanistas que valoraban el aprendizaje y el gusto tanto como la destreza marcial, las cortes se convertían en centros de cultura y refinamiento”³⁰⁰.

En efecto, debemos considerar estas señales como las primeras manifestaciones de la moda, a pesar de que “no se puede decir que la moda se convirtiera en una tendencia realmente poderosa hasta el 1700”³⁰¹. Durante estos años previos, de hecho, se puso en marcha el mecanismo de estas primeras muestras como afirmaba Steele: “A partir del siglo XIV, tanto en las cortes como en las ciudades de Europa, hubo un inexorable movimiento hacia la conducta regida por la moda”³⁰². De esta opinión es también partidario Van Bohem quien remarcaba los cambios drásticos que interesaron el Mediterráneo, a principio del siglo XIV:

“L’aspect le plus remarquable de ces changements fut la disparition apparente des normes fixant les bienseances. Dans l’arrogance de sa richesse nouvellement acquise, une classe moyenne conquérant ne reconnaissait aucune limite, déterminée qu’elle était à jouir de la vie. Elle ne désirait pas rivaliser avec les chavliers, mais les éclipser. C’est dans le costume que cette ambition se manifesterait le plus clairement, car c’est par le costume qu’on proclame le plus rapidement son nouveau rapport au monde et à son milieu. On ne vit pas seulement surgir de nouvelles modes, elles changèrent aussi avec

²⁹⁸ ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda*, p. 101.

²⁹⁹ SQUILLACE, F., *La moda*, Mián, Sandrón, 1912, p. 18.

³⁰⁰ BREWARD, *The cultura of fashion*, p. 4.

³⁰¹ BRAUDEL, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo*, p. 316.

³⁰² STEELE, *Paris fashion*, p. 19.

une fréquence beaucoup plus grande qu'auparavant; la mode, en tant que flux incessant, que recherche perpétuelle de l'amélioration, fit son apparition"³⁰³.

Han sido los historiadores franceses los que han postulado un sistema eurocéntrico de la moda, poniendo el acento en su carácter moderno, como declara Gilles Lipovetsky:

“Con la moda aparece una de las primeras manifestaciones de una relación social que encarna un nuevo tiempo legítimo y una pasión propia de Occidente, la de lo moderno”³⁰⁴.

Esta idea ya fue avanzada por Bradley quien señalaba que el nacimiento de la moda se debía al paralelo desarrollo de un comercio de matriz internacional que promovía el intercambio y la difusión de los nuevos estilismos. Esta teoría es avalada también por Monneyron quien afirma que “tuttavia, la moda, come concetto e como fenomeno sociale, é una creazione occidentale”³⁰⁵. Sin embargo, fue Vecellio quien afirmó que “realmente no hubo época más favorable que el siglo XVI para el desarrollo del lujo y de la moda con su infinita variedad en Italia, en Francia, en Alemania y en el resto del mundo”³⁰⁶. En estas cortes se configuraron como el escenario adecuado para la oficialización de las continuas transformaciones del vestido que interesaban no sólo el traje de los ricos. De esta reflexión se hizo eco también Beward:

“La espectacular evolución de la moda desde mediados del siglo XIV sin duda está en relación con la expansión del lenguaje comercial y con una nueva valía material que persuasivamente lleva la confección a la esfera de un sistema de la moda ‘moderno’”³⁰⁷.

Este historiador indicaba que estos vestidos eran para los ricos y que consecuentemente señalaban un cambio social. Sin fosilizarse en esta conclusión, Beward observa el fenómeno en su totalidad, desde la fabricación de las prendas hasta su fruición por medio del comercio.

Parcialmente de acuerdo con esta cronología es también Bell quien recordaba el carácter predominantemente europeo del fenómeno y así afirmaba rotundamente:

“La mode en'est pas, et n'a jamais été un phénomène universel. C'est une création européenne, moins ancienne que la civilisation même de l'Europe –ce qui apparait comme parfaitement logique, si l'on accepte notre analyse du processus d'émulation sociale”³⁰⁸.

³⁰³ VAN BOHEN, M., *Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, Barcelona, Salvat, 1925, p. 215.

³⁰⁴ LIPOVESTKY, *El imperio de lo efímero*, pp. 34-35.

³⁰⁵ MONNEYON, *Sociologia della moda*, p. 9.

³⁰⁶ VECCELLIO, *De gli abiti antichi*, p. 6.

³⁰⁷ BREWARD, *The culture of fashion*, p. 22.

³⁰⁸ BELL, *Mode et société*, p. 121.

Capítulo 2.

Funcionalidades del vestido

Vestido, traje, vestimenta e indumentaria son algunos de los términos con los que se describe la ropa con la cual el hombre se cubre. Como indican todas estas palabras, la ropa hace referencia a esta costumbre o hábito; pero, al mismo tiempo, cada una de aquellas palabras hace referencia a una función concreta. En concreto, con la palabra vestido se hace referencia la vestimenta pre-moderna en los textos históricos como ya Carlyle, ponía de manifiesto:

“El vestido nos dio individualidad, distinciones, gobierno social; el vestido nos ha hecho hombres y amenaza con convertirnos en una pantalla de ropa”³⁰⁹.

Existen investigadores que establecen una jerarquía entre esas palabras. Roche dedica el primer capítulo de su libro al vestido, diferenciándolo de las modas:

“Parliamo di vestiti piuttosto che di mode. Il termine si addice a una storia sociale e culturale dell'apparire, per un' época in cui tendono a confondersi le abitudini, oltre che gli statuti sociali”³¹⁰.

Para convalidar su tesis, Roche recurría a la la *Enciclopedia* que lo definía “tutto ciò che serve a coprire il corpo, a ornarlo o a difenderlo dai rigori atmosferici”³¹¹. La *Enciclopedia*, de hecho, contemplaba estas causas como móvil de la vestimenta. Luego, aparecieron teorías promovidas por eruditos que, como Hegel, consideraban que “el vestido en general tiene su justificación por un lado en la necesidad de defenderse de los efectos de la intemperies”³¹².

A pesar de constituir una explicación casi simplista de su origen, no puede ser del todo equivocada. George Darwin, hijo del famoso científico Charles, difundía su estudio acerca del origen del vestido en una revista universitaria publicada en 1900³¹³. Partiendo del estudio paterno sobre la evolución de la especie, demostraba que también

³⁰⁹ CARLYLE, T., *Sartor Resartur*, Barcelona, Alba, 2007, p. 65.

³¹⁰ ROCHE, *Il linguaggio della moda*, p. 6.

³¹¹ DIDEROT, *L'Encyclopedie*. Citado en ROCHE, D., p. 6.

³¹² HEGEL, G.W.F., *Estética*, Turín, Einaudi, 1976, p. 831.

³¹³ DARWIN, G. “L'évolution dans les vêtements”, *Revue de l'univeristé de Buruxelles*, 3(1900), pp. -1-28.

el vestido presentaba las mismas características y no sólo porque esta sometido a las mismas leyes naturales. George Darwin se detenía en observar la evolución del vestido masculino a lo largo de los siglos y lo interpretaba como un objeto de naturaleza estética. Probablemente inspirado por la demostración paterna que indicaba al macho de la especie animal como el depositario de la belleza y de la hermosura, George Darwin observaba estas mismas características sobre todo en la vestimenta masculina de hasta mediados del siglo XIX. De este modo, establecía un paralelismo entre estos dos fenómenos que cambian y se adaptan al contexto de forma natural:

“Les détails que nous avons donnés dans cet article, quoique simplement curieux et peut être sans importance par eux-mêmes, peuvent que l'étude des vêtements, faite au point de vue de l'évolution, est une illustration de plus des applications presque infinies auxquelles se prêtent la sélection naturelle et les doctrines du développement qui s'y rattachent”³¹⁴.

1. Entre pudor y protección

Hasta mediados del siglo XX, la ornamentación era la hipótesis más avalada por los estudios que le indicaban como el “primer móvil no económico a partir del cual tuvo su origen el vestido”³¹⁵. En parte, esta afirmación de Veblen justificaba las interpretaciones antropológicas y económicas que no le consideraban una mera defensa. El vestido, de hecho, ya figuraba entre los indicios que llevaron a Charles Darwin a teorizar su evolución de la especie. Darwin consideraba al hombre como el único animal que, dotado de una inteligencia condicionada, produjo los vestidos “primeramente con un fin ornamental y no para producir un sensación de calor”³¹⁶.

Gehlen también consideraba al hombre como un ser que carecía de las características propias de los animales para su supervivencia: el ser humano se definía como *mangelwesen*, es decir, desprovisto³¹⁷. Por ello, este filósofo opinaba que el ser humano se había visto obligado a crear estas condiciones que le permitían un hábitat, una defensa contra los agentes atmosféricos. Esta observación procedía de las nuevas teorías antropológicas que se centraban en estudiar al ser humano en su totalidad³¹⁸. A

³¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

³¹⁵ VEBLEN, *Teoría de la clase ociosa*, p. 30.

³¹⁶ DARWIN, C. *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*. Citado en SQUICCIARINO, *El vestido habla*, p. 47.

³¹⁷ GEHELEN, A., *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*, Salamanca, 1980.

³¹⁸ PRIETO, L., *El hombre y el animal. Nuevas fronteras de la antropología*, Madrid, BAC, 2008. Uno de los más influyentes antropólogos de finales de siglo XIX fue Herbert Spencer con su *El origen del principio*, Granada, Cram, 2008. De este autor véase también el estudio dedicado a los *Ética de las prisiones*,

finales del siglo XIX, esta nueva ciencia despertaba las inquietudes de numerosos intelectuales que consideraban al hombre incompleto porque se presentaba desprotegido ante la naturaleza. Del mismo modo observaban que el vestido representaba la primera conquista importante del hombre frente a la naturaleza; algo que ya había advertido Condorcet cuando formulaba que el vestido es el primer “segno che separa el’uomo dell’animale”³¹⁹. Famosa es la reflexión del escritor francés Balzac quien, acorde a estos postulados del evolucionismo social, afirmaba: “quien dice hombre, dice hombre vestido; el hombre que sale desnudo de la naturaleza está inacabado por el orden de cosas en el que vivimos. Al sastre corresponde completarlo”³²⁰.

Por eso, creyeron que, con la ropa, el ser arcaico no sólo trató de defenderse de las inclemencias de la intemperie. La defensa ante los agentes climáticos se convirtió no sólo en una herramienta utilitaria sino también de ornamentación. Esta teoría aparentemente poco práctica, se encuentra en la base de numerosos estudiosos que consideran que el hombre cubría su cuerpo por una finalidad estética. O sea, en un sentido darwiniano: el hombre exhibió su propio aspecto externo al que dotó de nuevos elementos estéticos que se ajustaban al cuerpo y le resaltaban:

“Una es drapearse con una pieza de tela ajustada al cuerpo con broches, alfileres o cinturones (jugando simplemente con la caída de los pliegues y el peso de la tela); la segunda es ponerse un traje ajustado, cuyas piezas han sido cortadas y unidas mediante costuras, de manera que se adapte y ciña a cada parte del cuerpo”³²¹.

Flügel ya había tomado conciencia de esta manera de ataviar el cuerpo y la justificaba como el “deseo de reforzar la atracción sexual y de atraer la atención sobre los organos genitales”³²². Probablemente por eso, esta manera de vestir el cuerpo fue fuertemente criticada durante la Edad Media, como hizo el cronista Orderic Vitalis. Este historiador censuraba la vestimenta ridícula y se complacía de que “la antigua forma de vestir ha sido desterrada casi por completo por las nuevas invenciones”³²³. Sin embargo, Braudel refutaba esta postura exagerada, recordando que esta forma vestimentaria

Madrid, edición facsímil, 189. CORDWELL, J., SCHWARZ, R. (comps.), *The Fabrics of Culture: An Anthropology of Clothing and Adornment*, La Haya, Mouton, 1979.

³¹⁹ Citado en MONNEYRON, *Sociología de la moda*, p. 88.

³²⁰ BALZAC, H., “Fisiología del vestir”, en BALZAC, H., *Dime cómo andas, te drogas y comes y te diré quién eres: teoría del andar, tratado de los excitantes modernos, fisiología del vestir fisiología gastronómica*, Barcelona, Tusquets, 1830, p. 135.

³²¹ DESLANDRES, *El traje, imagen del hombre*, p. 99.

³²² FLUGEL, J., *Psicología del vestido*, p. 38.

³²³ BRAUDEL, F., *Civilización material y capitalismo, siglo XV-XVIII*, Madrid, Alianza, 1981, p. 317.

básicamente no se modificó hasta el siglo XVI. En efecto, durante la época medieval ya había aparecido el traje 'entallado' que se oponía al anterior³²⁴.

Otorgando valor al cuerpo, el hombre trataba de corregir su apariencia física para fines puramente seductivos. Sin embargo, Buytendijk opina que esta proyección estética no se explica sólo a través de la atracción sino que también “la naturaleza muestra una rica profusión de formas y un maravilloso juego de colores, siendo igualmente lúdico el modo de actuar de muchos animales”³²⁵. Los aspectos lúdicos se encuentran también a la base de la filosofía de Huizinga, quien sostenía que el hombre es un ser especialmente predispuesto para los juegos y las situaciones lúdicas. Por eso, consideraba que el hombre poseía “una instintiva y espontánea necesidad de adornar”³²⁶. Y de este modo lo interpreta también Descamps, más recientemente:

“Son origine doit en effet se trouver dans le trophée de chasse (la peau d’ours, de loup ou du lion de Némée pour Hercule) que le chasseur garde sur son dos pour perpétuer le souvenir de sa victoire. A ce premier rôle d’intimidation se superpose celui d’exaltation générale du corps. Il s’agit toujours de magnifier le corps humain, de grandir avec des talons ou des chapeaux, d’élargir les épaules des hommes puis maintenant des femmes”³²⁷.

Así, los estudiosos del vestido no se ponen de acuerdo acerca del móvil primario que impulsó su creación. Esto explica que actualmente se está buscando otro enfoque que explique los aspectos intencionales del traje como puede ser la magia. Al fin y al cabo, la religiosidad es uno de los aspectos básicos para las civilizaciones primitivas que también está íntimamente vinculado a la ornamentación. En efecto, Carlyle afirmaba a mediados del siglo XIX:

“En los pueblos primitivos se encuentra el uso del tatuaje y de la pintura corporal antes incluso que el del vestido. La primera necesidad espiritual del salvaje es la ornamentación, como todavía se puede observar en las clases incultas de los países no civilizados”³²⁸.

El adorno como primer interés del hombre es el núcleo de la literatura antropológica como también de los estudios psicológicos que se centran en la vincular la ornamentación con la contextualización de normas por parte de la comunidad³²⁹. El fenómeno estético, en este caso, se propone como secundario al ornamental puesto que, según Squicciarino respondería

³²⁴ HUIZINGA, J., *Homo ludens: el juego y la cultura*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2005.

³²⁵ Citado en SQUICCIARINO, *El vestido habla*, p. 211.

³²⁶ HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 14.

³²⁷ DESCAMPS, M. A., *Psychologie de la mode*, Paris, PUF, 1979.

³²⁸ CARLYLE *Sartor Resartus*, p. 42.

³²⁹ BARNES, R., ESCHER, B., *Dress and gender: making and meaning*, Oxford, Berg, 1992; CORDWELL, J., SCHWARZ, R. (comps.), *The Fabrics of Culture*; POLHEMUS, T., PROCTOR, L., *Fashion and anti-fashion*, op. cit.

“A la innata necesidad de salvaguardar y afirmar la propia y también a la exigencia que presenta el individuo de manifestar y comunicar a los componentes del grupo social al que pertenece sus características y cualidades, así como la actividad que estas llevan consigo, como sucede, por ejemplo, en el caso de los trofeos de caza y de guerra”³³⁰.

Esta exigencia arcaica condicionaba los comportamientos a través de las cuales remarcaban su situación en las civilizaciones y sus formas de relacionarse en estas civilizaciones. Estos elementos, de hecho, condicionan la existencia y otorgan un significado sagrado a las formas por medio de las apariencias y símbolos. Esta marca religiosa se imprime a todas sus actividades que se rigen por una tradición ritualizada de reglas que se legan de generación en generación, adquiriendo el valor de atemporal:

“Para la mente primitiva no hay cosa más sagrada que la 'santidad de los tiempos'. Los tiempos prestan a todas las cosas, tanto objetos físicos como instituciones humanas, su valor, su dignidad, su categoría moral y religiosa. A los efectos de mantener esta dignidad, resulta imperativo continuar y preservar el orden humano en la misma forma inalterable. Cualquier solución de continuidad destruiría la verdadera sustancia de la vida mítica y religiosa”³³¹.

Estos factores religiosos se determinan en su condición natural, anulando la distancia entre la materia y el espíritu. Por esta razón, sus prendas encarnan, a la vez, la apariencia y la esencia ya que, como escribe Morales Ruiz, “tan espiritual es la materia como materializado está el espíritu”³³². Carlyle, de hecho, justificaba esta necesidad en su estudio y afirma que “cada corte de tijera ha sido regulado y proscrito por influencias siempre activas, que, desde luego, no son invisibles ni ilegibles para las Inteligencias de orden superior”³³³. También Flügel consideraba que la mente primitiva advierte que todos los aspectos de su existencia están influenciados por las agentes mágicos y espirituales, como por ejemplo, las vestimentas, que pueden ejercer de amuleto y protección:

“Con este fin se colgaban o se anexaban al cuerpo distintos objetos que, que se suponían investidos de propiedades mágicas, y algunas autoridades (por ejemplo, Wundt, 105, pag. 219) se inclinan a creer que este uso mágico de artículos precedió aun al propósito ornamental, y por consiguiente, constituyó el motivo real de los primeros comienzos de la vestimenta”³³⁴.

Esta misma reflexión se presentaba ante Spencer a finales del siglo XIX. Observaba que el vestido encerraba un carácter espiritual que otorgaba al ser humano seguridad y desenvoltura en ya que la conciencia de estar perfectamente bien vestido

³³⁰ SQUICCIARINO, *El vestido habla*, p. 48.

³³¹ CASSIER, E., *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 406.

³³² MORALES RUÍZ, G. M^a, “Dos usos del vestido para dos conceptos de temporalidad: las sociedades modernas y las sociedades 'primitivas' ” en MONTTOYA, M. I., *Las referencias estéticas de la moda II Jornadas sobre moda y sociedad*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 243-256.

³³³ CARLYLE, T., *Sartor Resartur*, p. 60.

³³⁴ FLUGEL, *Psicología del vestido*, p. 92.

otorga una ‘paz que la religión no puede dar’³³⁵. El padre de la antropología social llegaba a la conclusión que el vestido influye directamente sobre la conducta del hombre. Sin embargo, ya Gabriel Tarde había construido su teoría a partir del instinto de imitación que era origen de cualquier fenómeno³³⁶.

A través de la perpetuación de esta constante, el hombre primitivo construye su propia existencia que se basa en una constante de pasado inalterable que marca su conducta y comportamiento. El hombre primitivo, de hecho, respetaba este modelo sin cuestionar sus reglas y costumbres. Sin la necesidad de definirse a sí mismo, el hombre arcaico vive su condición como íntimamente vinculada a un pasado ancestral. Por eso, el primitivo se caracteriza por ser “insensible al cambio, es por excelencia la norma: las cosas deben pasar tal y como pasaron en ese pasado inmemorial”³³⁷. Por eso, Octavio Paz afirmaba que:

“Para que las sociedades primitivas el arquetipo temporal, el modelo del presente y del futuro, es el pasado. No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen”³³⁸.

Más adelante, el escritor precisaba el comentario anterior, remarcando la inmovilidad radical:

“El pasado arquetípico escapa a accidente y la contingencia; aunque es tiempo, es asimismo la negación del tiempo: disuelve las contradicciones entre lo que pasó ayer y lo que pasa ahora, suprime las diferencias y hace triunfar la regularidad y la identidad”³³⁹.

Esta regularidad permite al hombre arcaico encontrar pautas de comportamiento que, según Mircea Eliade, no se basan en un pasado arquetípico sino en un presente atemporal:

“La vida del hombre arcaico (limitada a las repeticiones de actos arquetípicos, es decir; a las categorías y no a los acontecimientos, al amanecer, al incesante volver a los mismos mitos primordiales, etc.), aun cuando se desarrolla en el tiempo, no por eso lleva la carga de éste, no registra la irreversibilidad; en otros términos, no tiene en cuenta lo que es precisamente característico y decisivo en la conciencia del tiempo”³⁴⁰.

Hasta finales del Medievo, el concepto del tiempo se caracterizaba por su inmovilidad. Le Goff habla del “tiempo de la Iglesia”, que hacía referencia a la salvación cristiana³⁴¹. Este tiempo eclesiástico se contraponía al “tiempo del mercader”, que era terrenal y que encontraba su expresión simbólica en el reloj en las plazas

³³⁵ *Ibid*, p. 3.

³³⁶ TARDE, G., *Les lois d'imitation*, Paris, Alcan, 1911.

³³⁷ *Ibid.*, p. 28.

³³⁸ PAZ, O., *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 27.

³³⁹ *Ibid*, p. 28.

³⁴⁰ ELIADE, M., *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repeticiones*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 83.

³⁴¹ LE GOFF, J, *Storia e memoria*, Turín, Einaudi, 1972; PLACANICA, A., *Persistenze e mutamento*, Cava dei Tirreni, Avagliano Editori, 1995.

comunales. Esa inmovilidad constituye la característica de las sociedades que Lévi-Strauss denominó 'frías', en referencia a la inercia de su estructura³⁴². Oponía a este tiempo arqueológico unas sociedades 'calientes' definidas por su concepto de historia. Esta estabilidad construía sus propias normas, imponiendo un tiempo atemporal que, actualmente "sólo puede significar entropía, muerte lenta, en tanto que nuestro sentido del progreso y el crecimiento es nuestro único medio de saber con seguridad que estamos vivos"³⁴³. En efecto, los posmodernistas señalaban que es la conciencia de la temporalidad lo que produce una diversa interpretación de la realidad y del porvenir³⁴⁴. En esta perspectiva estática del tiempo radica la identidad colectiva de las sociedades arcaicas que conformaba su mecanismo permanente de secuencia histórica.

Sobre la base de estas consideraciones, los sociólogos han construido la teoría del cambio como motor de la evolución y de los avances sociales. Calanca afirma que esta metamorfosis expresa una manera de ser y de entender la realidad temporal:

"Il discorso é per natura già conglittuale, se é vero che nel corpo rivestito si gioca anche il modo in cui el'uomo esta nel mondo, como si pone in rapporto con la realtà del suo tempo nella concretezza: nel como io comprendo il mio tempo si gioca anche l'atteggiamento esistenziale che assumo e che metterò in pratica"³⁴⁵.

Del mismo modo, Marc Abèle considera que los sociólogos e historiadores se ocupan de las sociedades modernas, es decir, sociedades con historia, mientras que el estudio de las sociedades 'frías' es dominio de los antropólogos³⁴⁶. A partir de estas consideraciones, Muller-Lyer postulaba la existencia de un traje 'fijo' y uno 'de moda', es decir, con o sin significado permanente³⁴⁷. Según la terminología de Flügel, de hecho, la indumentaria se caracteriza por sus implicaciones sexuales, culturales y sobre todo de organización social. En efecto, el 'traje frío' se define por su invariabilidad, o casi nula disposición a variar, puesto que se asocia una comunidad concreta:

"La psicología de los trajes fijos es exactamente la opuesta de la de los trajes de moda, cuyo valor consiste fundamentalmente en su novedad, y que son despreciados al menor signo de estar fuera de moda"³⁴⁸.

³⁴² LEVI-STRAUSS, C., *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

³⁴³ BERMAN, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire.*, p. 90.

³⁴⁴ WILSON, *Fashion and the postmodern op. cit.*

³⁴⁵ CALANCA, , *Storia sociale della moda*, p. 31.

³⁴⁶ ABELE, M., *Anthropologie de l'État*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2005. De este autor, véase también: "Homo communitarius". KASTORYANO, R., *Le multiculturalisme européen*, Paris, La Découverte, 1998, pp. 27-45, "Anthropologie politique de la modernité", *L'Homme*, 121 (1992), pp. 15-30, "Modern Political Ritual" *Current Anthropology*, 3 (1988), pp. 391-404.

³⁴⁷ Citado en THOMPSON, L.A., MASSARO, D.W., *Perceptual development*, en RAMACHANDRAN, V.S., *Encyclopedia of Human Behavior*, Orlando, Academic Press, 1994, pp. 441-445.

³⁴⁸ *Ibidem*.

Por el contrario, el ‘traje de moda’ se caracteriza por unos continuos cambios y su rápida difusión geográfica. Es este cambio el que produce una fractura en el carácter cíclico del tiempo que modifica la vigencia de la tradición, interrumpiendo su pasado permanente. Tradición, de hecho, procede del verbo latín *tradere* que hace referencia a la repetición de un modelo de comportamiento establecido y aceptado. Sin embargo, la repetición de una costumbre continúa y constante se encuentra irrumpida por una nueva modalidad, totalmente contraria y opuesta a ella, tal y como explica Berman:

“una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad”³⁴⁹.

También Bovero se mostraba partidario de esta continua manifestación del presente, afirmando casi paradójicamente:

“Enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma, no afirmaba nada permanente ni se funda en ningún principio: la negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio. Una crítica así no puede sino culminar en un amor pasional por la manifestación más pura e inmediata del cambio: el ahora. Un presente único, distinto a todos los otros”³⁵⁰.

En efecto, muchos historiadores señalan esta oscilación de comportamientos como la causa principal para el florecimiento de esta nueva conciencia temporal y social³⁵¹. Por ende, también la vestimenta se vio influenciada por esta nueva temporalidad que expresaba el desarrollo de sociedades caracterizadas por una estructura de clase móvil³⁵², algo que compartía Braudel:

“Si una sociedad permanecía más o menos estable, no era tan probable que cambiara la moda y eso podía aplicarse a todos los niveles de las jerarquías establecidas, incluso los más altos”³⁵³.

Braudel, por consiguiente, consideraba el traje fijo como representativo de la era pre-moderna por encerrar valores conservadores, tanto en su aspecto drapeado como en el entallado. Su carácter impedía la fluidez estamental como rasgo necesario para el cambio estilístico surgido en el siglo XVI. En este sentido hay que señalar que la difusión estilística se vio determinada por un formalismo que uniformaba los trajes tanto de los campesinos como de los ricos. En efecto, la vestimenta sólo aceptaba modificaciones en los vestidos de estos últimos. La indumentaria de los poderosos se

³⁴⁹ BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 90.

³⁵⁰ PAZ, *Los hijos del limo*, p. 22.

³⁵¹ BECK, U., GIDDENS, A., LASH, S., *Modernidad Reflexiva*, Madrid, Alianza, 2008; BECK, U., *La sociedad del riesgo*, Barcelona, Paidós, 2010. Peter WAGNER, *Theorizing Modernity. Inescapability and attainability in social theory*, 2001; Peter WAGNER, *A sociology of modernity*, 1994; H.MARCUSE, *Razón y revolución*, Madrid, Alianza, 2010; Jurgen HABERMAS, *Teoría y praxis*, Madrid, Tecnos, 2008; Jurgen HABERMAS, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Kratz, 2008.

³⁵² BELL, *Mode et Sociétés*, op. cit; BREWARD, *The culture of fashion*, op. cit; WILSON, *Adorned in drem*, op. cit.

³⁵³ BRAUDEL, *Civilización material*, op. cit, p. 312.

caracterizaba por manifestar un significado simbólico que le alejaba del “juego de metamorfosis”³⁵⁴, en palabras de Squicciarino.

Este autor, a pesar de utilizar la palabra moda, opta por puntualizar que se trataba, más bien, de cambios en la forma de vestir y de estilo. El italiano recuerda que cada una de estas tendencias estilísticas solía tratar un tiempo determinado y dependía de los cambios en la cultura social. Destaca los cambios de las modas que coincidieron con el nacimiento de la edad moderna y cómo las novedades empezaron a convertirse en una verdadera obsesión.

Squicciarino sostenía que, aun existiendo “refinamiento en vestir, faltaba el incentivo de cambio continuo, ya sea por la inexistencia de un sistema productivo en este sector o, sobre todo porque la dignidad y belleza de un hombre estaban asociadas a los valores éticos y estéticos de unidad y duración”³⁵⁵. De este modo Squicciarino interpreta el vestido durante la época del cristianismo que se caracterizó por “estos valores de antigüedad, oponiéndose a la inmodestia y a la vanidad de las modas porque constituían formas de irreverencia con respecto a la figura sagrada e inmutable del hombre hecho a imagen y semejanza de Dios”³⁵⁶.

1.1 . Genealogía del vestido

Como es evidente estas teorías nacen de enfoques específicos sobre el vestir que proponen la sociología, la antropología, la economía, la historia, etc. A través de estas propuestas, las ciencias sociales trataban de responder a una de las preguntas acerca la civilización más básica pero, al mismo tiempo, más compleja: ¿Por qué nos vestimos? La historia propuso que el origen del vestido se debía a la protección del hombre primitivo contra el frío. Sin embargo, esta explicación no permitía alcanzar el significado ornamental de rudimentarios botones, de los primeros tatuajes y la función de las primeras tiras de piel. Estas primeras explicaciones trataban de encontrar su justificación no sólo en el cubrimiento del cuerpo sino también en la predisposición humana al hedonismo, sí lo entendía la antropología moderna. Flügel indicaba que las motivaciones de la creación y del empleo de las ropas fueron la protección, la

³⁵⁴ SQUICCIARINO, *El vestido habla*, p. 151.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Ibidem*.

ornamentación y el pudor. El teórico indica la ornamentación como motivación esencial de las prendas que se exhiben:

“La vestimenta sirve para cubrir el cuerpo y gratificar así el impulso de pudor. Pero al mismo tiempo puede realzar su belleza, y ésta fue probablemente su función más primitiva. Cuando la tendencia exhibicionista pasa del cuerpo desnudo al cuerpo vestido, puede satisfacerse con mucho menos oposición que cuando éstas se enfrentan con el cuerpo en estado de naturaleza. Sucede como si las dos tendencias fueran satisfechas mediante este nuevo proceso”³⁵⁷.

La primera división del vestido se debe a Startz quien indicó que el primer vestido se colocaba alrededor de las caderas como adorno. A raíz de este ensayo primitivo, se desarrolló el vestido tropical, que consistía en partes de flores o pieles que tenían la capacidad de cubrir gran parte del cuerpo humano. La tercera tipología es la ártica que permitía una menor pérdida de calor debido a la forma de atar estas pieles al cuerpo. Hay que señalar que a partir de este último tipo evolucionó el traje masculino que, según Flügel, “parece haber sido introducido en nuestra civilización, por un lado, por los invasores nórdicos que quebraron el Imperio Romano, y, por otro, por los pueblos de oriente”³⁵⁸.

A esta primera clasificación se opone la que se realizó posteriormente por Müller y Lyer. Partiendo de la teoría psicológica de Flügel, estos autores contraponen un traje ‘fijo’ al ‘de moda’: “La psicología de los trajes fijos es exactamente la opuesta de la de los trajes de moda, cuyo valor consiste fundamentalmente en su novedad, y que son despreciados al menor signo de estar fuera de moda”³⁵⁹. A diferencia de la anterior, estos trajes no se diferencian por su localización geográfica o su desarrollo cultural sino por la organización social a la que hacen referencia. El traje fijo es la vestimenta vigente hasta el Renacimiento; se caracteriza por su inmutabilidad cronológica puesto que las vestimentas tienden a identificarse con una geografía y sociedad concreta. Por el contrario, el vestido de moda se define por sus constantes cambios que reflejan sus variaciones históricas en detrimento de las espaciales.

No obstante, ambas clasificaciones se caracterizan por primar la decoración. Entre las causas podía estar la cicatrización como muestra de las victorias: “El tomar los trofeos de los enemigos muertos es psicológicamente afín al despojo de las armas de los enemigos capturados”³⁶⁰. Del mismo modo, también los tatuajes cumplen esta función de remarcar las hazañas pasadas y simbolizar la muerte. Estas ornamentaciones destacan

³⁵⁷ FLUGEL, *Psicología del vestido*, p. 19.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 168.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 173.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

por la variable dimensional que subraya el físico del individuo, tal y como desde un primer momento hicieron las prendas que evidenciaban la verticalidad del cuerpo masculino. Sea cual sea su característica, Flügel precisa que la vestimenta empieza y se refiere a un acontecimiento sexual.

A pesar de las referencias bíblicas, Flügel no considera el pudor como móvil para el vestido sino más bien una consecuencia psicológica. Con una finalidad inhibidora, este autor se centra en el surgimiento de las prendas y su difusión durante el cristianismo:

“Este aumento –debido probablemente en su mayor parte a la influencia del cristianismo, con sus tradiciones semíticas– fue reforzado sin duda por los trajes y el punto de vista de los invasores del norte, provenientes de climas más fríos. El cristianismo sostuvo una oposición rigurosa entre el cuerpo y el alma, y sus enseñanzas predicaban que la atención dirigida al cuerpo era un peligro para el alma. Una de las formas más fáciles de lograr apartar los pensamientos del cuerpo es ocultarlo y, consecuentemente, cualquier tendencia a exhibir el cuerpo desnudo se convirtió en impúdica. Pero el aumento en la cantidad y la complicación de las prendas que trajo aparejados esta tendencia, proporcionaron por sí mismos la posibilidad de una nueva irrupción de las necesidades exhibicionistas así reprimidas”³⁶¹.

En efecto, Flügel justifica la tendencia a no exhibir la desnudez como una manera de preservar el alma de la deshonestidad del cuerpo. No obstante, este autor recuerda al mismo tiempo también la tendencia contraria de la autoridad eclesiástica que consideraba que la fastuosidad y la extravagancia en el vestir se expresara como la desaprobación del culto.

Con todo, en el siglo XVIII se creía que las prendas se crearon con una función protectora frente a los agentes atmosféricos debido al descubrimiento de tribus que necesitaban protegerse del clima: “Una vez que las ropas demostraron ser un medio eficaz para reconciliar dos actitudes aparentemente incompatibles hacia el cuerpo humano, se descubrió que todavía tenían una tercera ventaja: la de protección del cuerpo contra la desagradable sensación de frío”³⁶². Especialmente ésta, es la función principal que el vestido ha desempeñado al igual que contra el calor o los ataques de animales enemigos. No obstante, Flügel recuerda la importancia mágica del vestido en las primeras sociedades atemporales que vivían su existencia en función de espíritus y ritos:

“Las observaciones psicoanalíticas y antropológicas han aclarado que uno de los principales modos por los que se suponía que el mal de ojo hería a sus víctimas era dañando sus poderes reproductores o sus órganos reproductores. La doctrina del mal de ojo parece vincularse íntimamente, de hecho, con el complejo de castración. El hecho de

³⁶¹ *Ibid*, p. 72.

³⁶² *Ibid.*, p. 20.

que la mayoría de amuletos utilizados para rechazar el mal de ojo parecen ser símbolos de los órganos reproductores concuerda con este punto de vista³⁶³.

Comúnmente se indica esta función inhibidora del vestido mal empero Flügel añade otra contra la hostilidad del mundo. Con esta fórmula, el teórico incluye la práctica indumentaria que nos separa de personas o situaciones incómodas.

A pesar de estas explicaciones, la aportación más importante de Flügel es la que hace referencia a la diferencia sexual. Retomando la teoría de Darwin, este estudioso subrayaba que también en la especie humana el macho se presenta psicológicamente más predispuesto a la decoración que la hembra, más púdica y recatada puesto que considera que esta diferencia radica en el desplazamiento que del cuerpo a la ropa, ha ido más allá en el hombre que en la mujer.

Sin embargo, Flügel advierte que desde principio del siglo XVIII, el hombre comienza a preferir una estética más austera mientras que la mujer no se vio afectada por esta decisión masculina. En efecto, la mujer no sólo no renunció a sus galas sino que a través de éstas se mostraba embajadora de los nuevos valores del hombre y por consiguiente de su proyección social³⁶⁴. Flügel, de hecho, se mostraba partidario de esta identificación de la mujer con el rango y las propiedades:

“En estos casos hay claramente un elemento de identificación con la mujer (...) La identificación en cuestión puede ser tal que la proyección del deseo exhibicionista en la mujer sea completa. Sin embargo, en otros casos, la proyección es solo parcial, y aquí el hombre busca conscientemente identificarse con una mujer, usando atuendos femeninos. Este último deseo puede variar desde una ligera afectación de ‘afeminamiento’ a la plena adopción de la vestimenta de las mujeres en todos sus detalles”³⁶⁵.

Esta renuncia remarcaba un cambio de actitud del hombre ante las prácticas indumentarias que había caracterizado su manera de vestir durante siglos. El hombre renunció a ser hermoso, pero ¿por qué?

Según el teórico, este abandono conocido como ‘la gran renuncia masculina’ ha encontrado sus causas en los valores dieciochescos. Primeramente, Flügel señala la voluntad de oponerse al concepto vestimentario del Antiguo Régimen que respetaba el rango social y las leyes suntuarias. La sociedad había codificado un atuendo para las diferentes facetas sociales del hombre moderno que repartía su interés por el traje entre el campo de batalla y los salones. Este autor, por tanto, justificaba esta elección como consecuencia de los ideales en el contexto de social y cultural:

³⁶³ *Ibid.*, p. 94.

³⁶⁴ MARTIN GAITE, C., *Usos amorosos del XVIII en España* Madrid, Anagrama, 1988; VEBLEN, *Teoría de la clase ociosa*, *op. cit.*

³⁶⁵ FLUGEL, *Psicología del vestido*, p. 152.

“Las nuevas modas, para tener éxito, deben concordar con ciertos ideales corrientes del momento en que surgen. Las mujeres deben ver en la moda un símbolo de un ideal que está ante ellas, aunque, por supuesto, como con otros símbolos, no es necesaria la percepción consciente de su verdadera significación”³⁶⁶.

Éstas son las razones por las cuales, con los primeros movimientos democráticos, el vestido ya no indicaba la jerarquía social sino, más bien, el deleite por el conocimiento y el saber. De esta forma, el traje masculino trató de remarcar la uniformidad que, en opinión del estudioso, reflejaba el ideal de fraternidad promovido por la Revolución Francesa. Puesto que esta explicación no puede aplicarse totalmente a toda Europa por igual, pues no valdría para el caso español, Flügel también aludía a un nuevo compromiso con el comercio entre las motivaciones que causaron este cambio. Así, esta tendencia a una mayor simplicidad se reforzó también por un cambio general de los ideales revolucionarios, entre los cuales primaba el trabajo que se volvió respetable. De este modo, el hombre intentaba remarcar su vinculación con la industria y los negocios a través de una imagen severa que debía expresar su devoción al trabajo y su triunfo personal. Según Flügel, estos nuevos valores dedicación al carácter social del hombre en detrimento de la decoración:

“Es indudable que la reducción drástica del elemento decorativo en los trajes masculinos ha alcanzado su objetivo. La mayor uniformidad en el vestido se ha acompañado por una mayor simpatía entre los individuos y entre las clases; parecería que no tanto porque el uso del mismo estilo general de ropas produce en sí mismo una sensación de comunidad”³⁶⁷.

Sin embargo, estas explicaciones parecen simplificar el papel del hombre que, según Beward, siempre fue una variable poco considerada en el contexto de las modas contemporáneas³⁶⁸. De esta misma opinión es también Wilson, quien especifica que este cambio en la práctica indumentaria masculina no representa una renuncia sino una distinción sutil con la cual el hombre decimonónico subrayaba su nuevo papel en la sociedad liberal³⁶⁹.

1.2. El tiempo del vestido

Vestido y tiempo van indisolublemente unidos. El vestido está ubicado en una época y, a la vez, es manifestación de ella; responde al clima cultural y social de una determinada época, esto es, el *zeitgeist*: el término alemán que alude al espíritu (*geist*)

³⁶⁶ *Ibid.*, 198.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 145.

³⁶⁸ BREWARD, C., *The hidden consumer*, Manchester, Manchester University, 1999.

³⁶⁹ WILSON, *Adorned in drem*, *op. cit.*

del tiempo (*zeit*). Es una expresión alude a las características que comparten los miembros de una sociedad, incluso si pertenecen a generaciones diferentes, sólo por vivir las mismas presiones sociales y políticas. El concepto de *zeitgeist* fue introducido por Christian Adolph Klotz como sinónimo de *Genius Seculi*, título original de su obra de 1769. Así con el significado de guardián del siglo, Klotz condensó su valor en un carácter puramente histórico. Sin embargo, fue Hegel quien contribuyó principalmente a su difusión filosófica aunque actualmente ha sido relegado a las tradiciones folclóricas³⁷⁰. Este filósofo introdujo la dialéctica a través de la cual interpretaba la evolución del mundo: el progreso produce un nuevo movimiento como consecuencia de las contradicciones propias de los movimientos anteriores³⁷¹.

De este modo, también el vestir fue considerado una consecuencia de las características distintivas de la época que justificaban los cambios como expresiones del espíritu del tiempo.

Los novelistas fueron los primeros en vincular la moda a esta filosofía a finales del siglo XIX, como el francés Honoré de Balzac, quien sostenía que “la indumentaria es la expresión de la sociedad”³⁷². También en España se podían encontrar partidarios de este enfoque entre los literatos. El más famoso defensor es Pérez Galdós quien remarcó el significado de las prácticas indumentarias en sus numerosas obras³⁷³:

“¡Los trapos, ay! Quién no ve en ellos una de las principales energías de la época presente, tal vez una causa generadora de movimiento y vida. Pensad un poco en lo que representan, en lo que valen...”³⁷⁴.

Durante el siglo XX, esta tesis ha encontrado bastante apoyo. Carmen de Burgos sostenía el influjo cultural como explicación para justificar los cambios vestimentarios durante la época moderna y sobre todo contemporánea:

“La moda encierra un sentido profundo, que no han desdeñado tomar en cuenta sabios y psicólogos para completar los estudios sociológicos más serios. Algo muy importante, muy recóndito, capaz de revelar por sí sólo toda el alma de una época, todas las costumbres y todo el espíritu de un pueblo. En este caso está el arte de la indumentaria: la moda”³⁷⁵.

³⁷⁰ ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda*, op. cit.

³⁷¹ HEGEL, *Fenomenología del espíritu*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2005.

³⁷² BALZAC, *Fisiología del vestir*, p. 63.

³⁷³ PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas*, Imprenta de Guirnalda, 1887; *Cassandra: novela en cinco jornadas*, Perlado Paez, 1905; *Doña Perfecta*, Madrid, Akal, 2006.

³⁷⁴ PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta*, p. 153.

³⁷⁵ BURGOS, C., *Arte de ser mujer, belleza y perfección*, Madrid, Sociedad española de Librerías, p. 27.

De forma paralela a los avatares culturales, también las prendas reflejaban los cambios que interesaban la sociedad y las generaciones. Esta teoría estuvo muy en boga a principio del siglo XX. Kroeber y Richardson analizaron los cambios indumentarios a través del ancho y largo de los figurines publicados entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. Estos historiadores se basaron en las faldas femeninas para indicar científicamente el reflejo de las revoluciones y de las guerras en las prendas. Cada cincuenta años, las faldas modificaban su longitud y en especial modo los teóricos observaron dos movimientos contrapuestos: a partir de la segunda mitad del XVIII, estas prendas se alargaron hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando alcanzaron su extensión máxima mientras que entre 1811 y 1926 se verificaron reducciones paulatinas. A través de este sistema cíclico de modificaciones, Kroeber y Richardson demostraban que la moda constituye una forma regular de las evoluciones sociales.

A pesar de esta controvertida tesis, esta teoría expone los rasgos de una época que se revelan también en las prendas y en el vestir: “tales afirmaciones son demasiado obvias para ser totalmente ciertas y la historia que representan incorrectamente es más compleja”³⁷⁶. En efecto, Steele ha criticado esta explicación por basarse sólo en las repercusiones sociales y políticas³⁷⁷. Según la autora, esta visión exige una identificación forzosa entre los acontecimientos bélicos y los estilos. Este sesgo se encuentra también en Laver quien sostenía que las modas eran el reflejo de las estructuras de una época. Así, el Antiguo Régimen se reflejaba en la rigidez de las batas al igual que los valores liberales se manifestaban en los vestidos impero:

“Les modes ne son que le reflet des moeurs d’une époque. Sin un bon historien du costume ne l’admet pas, il doit revenir à l’idée, déconsidérée depuis longtemps, selon laquelle les transformations de la mode sont purement arbitraire... Du point de vue qui est celui de l’histoire du costume, il est clair que l’habillement d’une époque est en harmonie avec son climat social, et de même nature que la décoration intérieure ou même l’architecture. On ne saurait imaginer Louis XIV portant le chapeau haut de forme et la redingote de Napoleon III, ou encore l’impératrice Eugénie vêtue des jupes courtes des années 1920”³⁷⁸.

Esta crítica la encontramos también en Díaz Marcos quien, apoyando a Steele, afirma que “no sólo eran rígidas las ropas del XVIII, también lo fueron enormemente los trajes del XVI y XVII, con altos cuellos y lechuguillas, al tiempo que el atuendo del XIX, seguía siendo constrictivo”³⁷⁹. Contrario a estas críticas es Bell, quien recuerda

³⁷⁶ WILSON, *Adorned in dream*, p. 46.

³⁷⁷ STEELE, V., *Fashion and eroticism: ideais of feminine beauty frotri the Victorian Age to the Jazz Age*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 21-22.

³⁷⁸ LAVER, J., *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 272.

³⁷⁹ DIAZ MARCOS, *La edad de la Seda*, p. 43.

que a través del vestido no se reflejan los avatares sociales sino que se pueden individualizar las relaciones con los movimientos sociales, siempre que no sean mecánicas. El sociólogo, de hecho, no descarta la vinculación la moda a los conflictos bélicos puesto que:

“si l’on peut établir que toute guerre amène une évolution du costume, l’imperfection du lien entre certaines mutations récentes de la mode et certaines guerres récents n’invalidera pas la généralisation dans son ensemble”³⁸⁰.

2. El rol económico del vestido

En su clásico estudio económico, Veblen se ocupa del vestido. Partiendo de la observación de las prácticas de la elite estadounidense, reformula la historia humana a través del enfoque económico desde los primeros ahorros del hombre primitivo hasta la ostentación de la elite moderna. Para este fin, Veblen toma como referencia al vestido como estilo de vida puesto que “nuestra indumentaria siempre es una prueba e indica nuestra situación económica a los observadores a simple vista”³⁸¹.

De este modo, considera la moda como una forma distintiva que sitúa al hombre en una posición de la escala social puesto que la necesidad de ostentar supera las preocupaciones de cubrir el cuerpo. Esta consideración, en efecto, es perfectamente acertada si se compara con el otro estudio de Veblen, *The economic theory of woman’s dress*, donde afirma que “gran parte de lo que sirve a la apariencia se lleva tanto por motivos de comodidad física y del vestido, todavía la mayor parte se lleva ostensiblemente para ambos fines”³⁸². Sobre la base de estas consideraciones, Veblen considera que el vestido no responde a necesidades físicas y, por lo tanto, le atribuye una naturaleza espiritual que se rige por la ley del derroche ostentoso. Por un lado, la necesidad de comprar un vestido caro responde a la exigencia de acomodarse a un modelo social establecido. Por otro, esta costumbre responde a la idea que lo barato es ridículo y privado de gusto. De este modo, Veblen introduce el concepto de ‘fealdad’ que causa el abandono de un estilo para abrazar otro más moderno, tal y como indica Díaz Marcos:

“Veblen considera que existe en la moda una fealdad intrínseca y, por esa razón, las innovaciones se abandonan rápidamente para buscar la perfección mediante un nuevo

³⁸⁰ BELL, *Mode et société*, p. 102.

³⁸¹ VEBLÉN, *Teoría de la clase ociosa*, p. 119.

³⁸² *Ibid.*, p. 120-121.

cambio de estilo que muy pronto se volverá tan odioso como el que le precede, y ahí se origina precisamente el cambio incesante de la moda”³⁸³.

Alardeando este valor, la elite estudiada respondía a la tiranía del continuo cambio por la cual compraba y se deshacía de las prendas pasadas de moda: “El consumo conspicuo de bienes valiosos es un medio de alcanzar reputación para el caballero ocioso”³⁸⁴. Este derroche de bienes, aún en buenas condiciones, constituía una ofensa en la cultura burguesa de la época, ya que se tachaba de desconsideración y futilidad. A mediados del siglo XIX, esta clase media construyó su propia dignidad social que se caracterizaba por el consumo innecesario y la falta total de ahorro.

Efectivamente, Veblen sostiene que el consumo es un principio económico que se fundamenta en tres reglas básicas de las cuales el derroche ostensible es la primera: “el gasto en el vestir tiene, sobre la mayor parte de los demás métodos, la ventaja de que nuestro atavío está siempre de manifiesto y ofrece al observador una indicación de nuestra situación pecuniaria que puede apreciarse a primera vista”³⁸⁵. En cambio, la segunda está representada por el ocio ostensible que, como consecuencia de la precedente, hace que el trabajo se asociaba con los pensamientos de los hombres acerca de la debilidad y sumisión a un amo. La necesidad de un trabajo, de hecho, hacía el hombre débil y, en consecuencia, otorgaba poder a quien podía eximirse de elemento. Según Veblen, la tercera y última regla es que el vestido debe ir a la última, lo constituye el corolario de la primera puesto que se debe retroceder a un motivo no económico con el cual se interpretaba como un motivo de adorno.

El mejor ejemplo de esta nueva dignidad es representado por el vestido femenino que encarnaba el emblema de la nueva clase:

“En las comunidades modernas civilizadas, las líneas de demarcación entre clases sociales se han vuelto vagas y transitorias, y donde esto ocurre la norma de reputación impuesta por la clase superior extiende su influencia coercitiva casi sin obstáculos en sentido descendiente hacia la estructura sociales de los estratos inferiores. El resultado es que los miembros de cada estrato aceptarán como ideal de decencia el esquema en boga en el estrato inmediatamente superior, y dirigen sus energías a vivir de acuerdo con tal ideal”³⁸⁶.

La apariencia femenina, de hecho, demostraba este carácter e indicaba el nivel económico del esposo. En su opinión:

“Esta necesidad espiritual del vestido, no es, por entero, ni siquiera de modo fundamental, una progresión ingenua a la exhibición del gasto. En la mayor parte de los

³⁸³ DIAZ MARCOS, *La edad de la seda*, p. 35.

³⁸⁴VEBLEN, *Teoría de la clase ociosa*, p. 75.

³⁸⁵*Ibid.*, p. 173.

³⁸⁶*Ibid.*, pp. 83-4

casos, el motor consciente del comprador o portador de atavío ostensiblemente costoso es la necesidad de conformarse al uso establecido y de vivir con arreglo a los patrones acreditados de gasto y reputación³⁸⁷.

Así, la indumentaria femenina era el elemento más evidente de que no era necesario producir y participar a la vida laboral. La mujer, según Veblen, estaba al servicio del marido quien, en la repartición de las tareas, le ofreció el papel de *esclava exquisita*. A través de este carácter frívolo e inútil, el hombre obligaba a la mujer a obedecer a la tiranía de la moda que a su vez la encerraba en incómodos vestidos que la inhabilitaban para la vida laboral. Hay que admitir que esta propuesta implica un juicio moral por parte del propio Veblen que ha influenciado los estudios posteriores que han tachado las modas del vestido de irracionales y superficiales.

Así, pues, Veblen interpretaba el vestido como un elemento trivial de la sociedad que, no obstante, se revelaba como una prueba de éxito masculina. La habilidad para los negocios del hombre permitía reunir bienes de lujo que, como los vestidos, se renovaban continuamente. De esta forma, Veblen vinculaba el consumo a los estamentos superiores que se identificaban con el derroche y la ostentación. Su estudio constituye una de las primeras observaciones del vestido desde la óptica del consumo. En su opinión, el interés por el vestido es señal de esta manifestación que las otras clases tratan de emular. Este autor se propone como pionero en esta contribución basada en el gasto como símbolo de estatus y poder. Con este significado, lo interpreta también Ana María González, quien afirma que “para Veblen sería únicamente una actividad narcisista, que implica, ante todo una referencia al estatus, al gasto, al autoagradecimiento, al deseo de ser admirado”³⁸⁸.

3. Apariencias y significación social del vestido

En la actualidad, el vestido se interpreta como un fenómeno de la moda indumentaria, caracterizado por transformaciones constantes, que interesa a la sociedad y a los miembros de ésta. En realidad, este concepto se extiende a los comportamientos y las prácticas sociales que relacionan los hombres entre sí. En la historia de la cultura y de la materialidad, el vestido se encuentra inmerso en un mecanismo social de códigos, prácticas y valores. De hecho, la vestimenta encierra estos tres vectores que relacionan

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 119.

³⁸⁸ GONZÁLEZ, A. M., “La contribución de Thorstein Veblen a la teoría de la Moda”, en GONZÁLEZ, A. M. y GARCÍA, A. N., *Distinción y moda*, Barcelona, Eunsa, 2007, pp. 131-176.

el hombre con la sociedad y su época. Este carácter social del vestido, de hecho, atrajo la sociología en sus comienzos. Los comportamientos individuales constituían una referencia obligada para el estudio de la sociedad y sus manifestaciones. El vestido, de hecho, se establece como práctica a principio de la época moderna y contribuía a la movilidad interclasista.

Al comienzo de la época moderna, la moda del vestido constituyó un importante punto de partida para el mecanismo de regulación y estratificación de la nueva sociedad. A través de las apariencias se impulsaba el cambio que dirigía la imitación y la distinción como fenómeno histórico basado en el gusto colectivo. No obstante, Bell sostiene que la moda es un fenómeno en la historia del vestido, universal y constante. El hombre moderno siempre ha manifestado su propensión al cambio, como también su deseo de distinguirse de los demás. En este sentido, parece interesante subrayar que la moda y el vestido son síntomas de cambio que evidencian, sobre todo, los conflictos en la sociedad y las mutaciones que se producen. A pesar de la unanimidad de los teóricos, esta visión no satisface todas las cuestiones relacionadas con la realidad vestimentaria. Con frecuencia, las explicaciones sobre el cambio social suelen simplificar la moda. Pero, como Bell indica, el vestido no refleja sólo el clima social. De igual forma se manifiesta Steele, quien lo considera un fenómeno caracterizado por “una dinámica interna propia que sólo se ve afectada de modo muy gradual y tangencial por el cambio social dentro de la cultura principal”³⁸⁹. Así, la moda del vestido es una variable que reproduce las representaciones culturales a través de la estética, tal y como sentencia, Kybalová: “es un componente cultural del vivir cada día, es su ilustración en vivo colores”³⁹⁰. En este sentido, es una realidad social que no se puede aislar como elemento independiente. Es lo que se contiene en la teoría de la emulación de Breward, que considera el vestido como el “significativo momento de cambio en relación a actitudes hacia la individualización y un nuevo sentido del yo”³⁹¹. Se trata de un planteamiento derivado directamente del modelo filosófico ilustrado del siglo XVIII. No obstante, Bell se desliga en parte de este modelo; considera la moda como un elemento fijo en el sistema constituido por los desarrollos sociales y culturales puesto que “la mode est le fruit de la mutabilité de la nature humaine”³⁹².

³⁸⁹ BELL, *Mode et société*, 1992; STELLE, *Men and women*, p. 5.

³⁹⁰ KYBALOVA, en SQUICCIARINO, *El vestido habla*, p. 36.

³⁹¹ BREWARD, *The culture of fashion*, p. 69.

³⁹² BELL, *Mode et société*, p. 99.

Ya Squillace precisaba que la moda es un componente esencial de la sociedad y que está formada por comportamientos sintomáticos de la época; siguiendo la teoría del *Zeitgeist*, responde a cambios sociales y políticos. También como ya se ha expuesto, la moda del vestido se establece sólo como consecuencia de la modernidad y la movilidad social. Deudora de este enfoque es la teoría del *trickle-down*, que muestra cómo las costumbres se difunden en sentido descendente desde las clases altas a las inferiores. Al respecto, Braudel afirma que una sociedad estable no produce las condiciones adecuadas para una movilidad social y por consiguiente “si una sociedad permanecía más o menos estable, no era tan probable que cambiara la moda y eso podía aplicarse a todos los niveles de las jerarquías establecidas, incluso los más altos”³⁹³.

De acuerdo a los planteamientos de Simmel, el vestido es el símbolo del estatus que expresa un determinado modelo de vida. Sobre este específico punto de vista se erigen las primeras críticas a esta tesis que, en cambio, indican que las modas se extienden tanto en sentido descendente como ascendente³⁹⁴.

Esta tesis es el punto de partida de los estudios sociológicos de Bourdieu, quien sostiene que la moda pone en relación a todos los miembros de la sociedad a través de la cual se diferencian en grupos y clases. Mediante la exteriorización del gusto y las apariencias, se evidencia la distinción que define al portador del vestido³⁹⁵. Estos fenómenos que tratan de explicar históricamente el origen y la función del vestido, difícilmente se han interpretado como causas relacionadas con la moda misma. En efecto, numerosos elementos condicionan su significado y su utilización: desde la protección, la comodidad, la seducción hasta, según Laver, ‘el cambio de la zona erógena’³⁹⁶.

3.1. La emulación

En 1892, Spencer propone las bases de la teoría de la emulación en su artículo *Manners and fashion*. Partiendo de la observación de la moda de finales del siglo XIX, explica la moda en virtud de la imitación que hacen las clases inferiores de los usos de las superiores. En la actualidad, esta teoría sigue vigente y complementada con la

³⁹³ BRAUDEL, *Civilización material y capitalism*, p. 312.

³⁹⁴ FALLERS, L.A., *Moda, consumo e classi sociali*, in *Comportamento sociale e struttura di classe*, Padova, Lipset, 1971.

³⁹⁵ BOURDIEU, *La distinction*, *op. cit.*

³⁹⁶ LAVER, *Breve historia*, *op. cit.*

formulación de la competición entre los miembros de las sociedades que se han definido democráticas³⁹⁷. El final del siglo, de hecho, se caracteriza por resumir la voluntad de formar grupos de individuos iguales entre ellos, o que aspiraban a serlo. Según algunos teóricos ingleses, este proceso ya se había engendrado de forma paralela a la modernidad cuando, en opinión de Breward, tiene lugar “un significativo momento de cambio en relación a actitudes hacia la individualidad y un nuevo sentido del yo”³⁹⁸. Así, a través de la observación de la imitación servil por parte de las clases inferiores, la sociología engendró una de sus teorías más famosas y complejas que se utiliza constantemente, aún en la actualidad. El análisis de la emulación de las clases superiores ha contribuido a la constitución de la sociología como una disciplina autónoma que pretendía estudiar el deseo de competición social.

En este contexto de líneas opuestas se sitúa también la teoría de Hazlitt, quien plantea el cambio de este modo:

“La mode est une mélange de contradictions, de sympathies et d’antipathies. Elle en’existet que parce qu’elle rassemble un certaine nombre de gens, et cependant son essence même est détruite si elle dévient trop répandue. C’est une lutte perpétuelle entre le grand nombre et el’élite, où il faut prendre de el’avance, ou du moins ne pas se laisser distancer dans la course aux apprences; on adopte des symboles fantaisistes qui attirent el’attention du spectateu, suscitant el’envie ou el’admiration; ces symboles ne sont plus tôt connus du public –auquel on les montre précisément por qu’ils s’ébaubissement-qu’ils sont copiés par la multitude, par la horde des imitateurs serviles qui ne veulent pas la céder à leurs supérieurs en prétention et en ostentation, et qui soccombent vite au discrédit et au mépris, pour enfin tomber dans l’oubli”³⁹⁹.

Tanto las prácticas de comportamientos como las modas vestimentarias son objeto de la observación que George Simmel han englobado en la más amplia teoría social del *trickle down*, literalmente ‘caída sucesiva y abundante hacia abajo’⁴⁰⁰. Conocida también como la ‘teoría del goteo’, surgió para responder al porqué “se ha dejado de imitar a los grandes, cuya emulación era ventajosa y se ha empezado a copiar a otros que no son los mejores, por lo que reina la sinrazón y el gusto del cambio por el cambio”⁴⁰¹. Spencer había observado que esta imitación constante del vestuario provocaba la continua búsqueda de un nuevo modelo indumentario en las clases privilegiadas. Mientras que las clases inferiores buscaban merecer el respeto social como las superiores en nombre de una semejanza estilística, las superiores se veían

³⁹⁷ DUMONT, L., *Essais sur l’individualisme. Une perspective anthropologique sur l’idéologie moderne*, Paris, Seuil, 1983.

³⁹⁸ BREWARD, *The culture of fashion*, p. 69.

³⁹⁹ HAZLITT, W., *On fashion. Complete works*, 1933, p. 51. Citado en BELL, *Mode et société*, p. 118.

⁴⁰⁰ SIMMEL, G., *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Barcelona, Ediciones Península, 1998.

⁴⁰¹ DIAZ MARCOS, *La edad de la seda*, p. 34.

obligadas a crear nuevas tendencias para seguir rivalizando con las clases bajas. Es la imitación basada en la rivalidad ya que “se produce, sobre todo, cuando el rango y la riqueza han dejado de coincidir, es decir, cuando el industrialismo ha producido hombres bastante ricos para rivalizar en lujo con las demás categorías sociales”⁴⁰². En cambio, hay otra imitación basada en el respeto puesto que el inferior, en su devota subordinación, imita al superior para merecer su respeto. En opinión de Spencer, en un período de crecimiento y desarrollo que ha materializado el anhelo personal y la voluntad de distinción social, triunfó la imitación basada en la rivalidad.

Sin embargo, antes de Spencer, ya Gabriel Tarde había teorizado los comportamientos del hombre, deteniéndose, de especial modo, en la imitación como importante fenómeno a través del cual el hombre entraba en relación con la sociedad⁴⁰³. Con su estudio sistemático acerca de los instintos humanos, Tarde fue uno de los padres de la sociología que se centró en el estudio de los procesos que rigen el comportamiento. Tarde consideraba la sociedad como una asociación orgánica que estaba formada, pero no influenciada, por los individuos que la componían. Así, en su estudio psicosocial publicado en 1890, este francés estimaba la imitación como el motor de toda actividad humana. De este modo, Tarde consideraba la sociedad como una colección de seres que se asemejan, por medio de la emulación en el ámbito de la vestimenta, de las formas y de la lengua. Sin embargo, la imitación no sólo se limita a estos campos sino que abarca todos los aspectos básicos de la vida social para poder generar los cambios en las costumbres y los hábitos. Al igual que la invención y la oposición, la imitación es uno de los procesos implicados en la competición entre los individuos mediante la cual pueden oponerse al modelo imperante. De esto se deduce que sólo las clases altas son el modelo a seguir y a emular. A este respecto, Veblen opinaba que el consumo de estos bienes es una muestra del éxito personal y, por lo tanto, una insignia indispensable de la categoría social⁴⁰⁴. El lujo, de hecho, es la imagen del progreso y de la abundancia que, en la época, se empleaba con su valor “de abundancia y variedad de las cosas superfluas de la vida”⁴⁰⁵

La aportación de George Tarde ha sido obviada ya que Entwistle, en su acertado libro sociológico, no trató explícitamente la moda en las explicaciones sobre el vestir.

⁴⁰² MARTINEZ BARREIRO, A.M., “Elementos para una teoría social de la moda”, *Sociológica: Revista de pensamiento social*, 1 (1996), p. 94-124.

⁴⁰³ TARDE, G., *Les lois d'imitation. Etude sociologique*, Paris, Kimé, 1993.

⁴⁰⁴ VEBLÉN, *Teoría de la clase ociosa*, op. cit.

⁴⁰⁵ CADALSO, J., *Los eruditos a la violeta*, Madrid, Anaya, 1967, p. 139.

Sin embargo, Monneyron considera a Tarde como el origen de las teorías contemporáneas puesto que sostiene que el progreso industrial también había sido motivado por la voluntad de imitar a las clases superiores en el siglo XIX⁴⁰⁶. Siguiendo esta lógica, no sorprende que la emulación fuera una de las preocupaciones de los estudiosos de la sociedad y del consumo. La emulación que llevaban a cabo las clases inferiores constituía un problema para los filósofos, que la señalaban como una de las causas del desorden social y también del fin del Antiguo Régimen. Los grupos inferiores, que copiaban los modelos y los comportamientos, corrompían la moralidad y cometían “una forma de pecado, una rebelión e insubordinación contra el orden del mundo”⁴⁰⁷.

Estas acusaciones eran mayoritarias pero había quien no compartía este punto de vista. Adam Smith reflexionaba acerca de este nuevo mecanismo de la modernidad como propulsor de la riqueza de las naciones⁴⁰⁸. Considerado el primer economista de la historia, Smith analizaba el mercantilismo de la sociedad del siglo XVIII a la luz del libre ejercicio y del interés individual. Sobre estos dos pilares, Smith erigía la economía moderna que se fundamentaba en el interés personal y se componía del libre comercio, de la libre empresa y de la libre competencia. Y esta última es la emulación que impulsa el hombre a construir su propia riqueza, que se refleja en un enriquecimiento general de la sociedad. Este teórico consideraba que el individuo se movía por este afán de superación y precisaba que “después de los alimentos, las dos mayores necesidades del hombre son el vestido y la habitación”⁴⁰⁹. Así, el hombre moderno persigue mejorar su condición de vida a través de bienes que habían pertenecido sólo a las clases superiores. Por lo tanto, la democratización de los bienes de lujo, como la vivienda y la ropa, presupone la desaparición de las diferencias entre los grupos sociales que habían caracterizado los siglos anteriores. El propósito del planteamiento de Smith persigue una importante mejora a partir de la economía particular que se traslada a la general y, por consiguiente, a la condiciones de la vida social, incluyendo a las clases inferiores.

Sin embargo, Campbell sostiene que este nuevo consumo no era una consecuencia de la emulación sino de un cambio de actitud en la nueva clase emergente,

⁴⁰⁶ MONNEYRON, *Sociologia della moda, op. cit.*

⁴⁰⁷ SLATER, D.R., *Consumer culture and modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 69.

⁴⁰⁸ SMITH, A., *La riqueza de las naciones*, Valladolid, en las oficinas de la viuda é hijos de Santander, 1794.

⁴⁰⁹ Citado en NIETO SÁNCHEZ, *Mercaderes y Artesanos*, p. 29.

la cual ya no se conformaba con las reglas que dominaban la sociedad de la época⁴¹⁰. De este modo, la competición es el móvil principal de la imitación servil de las clases privilegiadas. Este enfoque se encuentra también en Simmel, quien ponía de manifiesto los matices sociales:

“las modas son modas de clase, ya que las modas de la clase superior se diferencian de las modas de las inferiores y se abandonan en el momento en que ésta comienza a apropiarse de aquéllas”⁴¹¹.

A pesar de su fama internacional, la teoría de la emulación ha tenido también detractores. El primer gran opositor fue Blume quien consideraba la moda del vestido como una característica de la sociedad moderna, de la misma forma que la costumbre lo fue de la época feudal. Sobre todo critica que el prestigio defina la elite y el gusto⁴¹².

Campbell opina que en la teoría de la emulación se mezcla su propósito con los resultados. La imitación debería considerarse un móvil social mientras que se confunde con la consiguiente emulación interclasista. Puede que esta confusión sea también resultado de la descontextualización del vestir por parte de la sociología. Los estudios sociológicos la contemplan de forma teórica sin tener en cuenta el contexto histórico. Entwistle indica este último límite que, sin embargo, es una característica de la disciplina sociológica⁴¹³. En efecto, la moda del vestido se aprecia como un fenómeno separado de las prácticas del cuerpo y de la vida cotidiana. También Slater critica esta teoría por su enfoque deudor de la filosofía mecanicista⁴¹⁴; opina que la explicación relativa al estamento obliga a contemplar la clase privilegiada como la innovadora de los comportamientos vestimentarios. Slater considera que es un preconcepto equivocado que se ha difundido y aceptado comúnmente: también existen tendencias promovidas por los grupos inferiores que se ha propagado rápidamente a la sociedad entera⁴¹⁵. El caso más obvio puede ser el majismo en España que, imagen indumentaria de la clase popular, se popularizó gracias a la aceptación por parte de la nobleza y, en especial, por la Duquesa de Alba que pidió se retratada con este atuendo por Francisco de Goya. Este ejemplo también corrobora las tesis de numerosos sociólogos estadounidenses que

⁴¹⁰ CAMPBELL, C., *The Romantic ethic and the spirit of modern consumerism*, Oxford, Basil Blackwell, 1989. De este autor, véase también, “When the meaning is not a message: a critique of the consumption as communication thesis”, en NAVA, M., BLAKE, A., MACRURY, I., *Buy this book: studies in advertising and consumption*, Londres, Routledge, 1993.

⁴¹¹ SIMMEL, G., “Filosofía de la moda” en SIMMEL, *Sobre la aventura*, p. 112.

⁴¹² BLUMER H., “Fashion: from class differentiation to collective selection”, *Sociological quarterly*, 10 (1969), p. 281-282.

⁴¹³ ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda*, op. cit.

⁴¹⁴ SLATER, *Consumer culture and modernity*, p. 69.

⁴¹⁵ POLHEMUS, T., PROCTOR, L., *Unpacking the fashion industry*, op. cit; WILSON, *Adorned in dream*, op. cit.

consideran el *trickle down* una característica de las sociedades preconsumistas⁴¹⁶. También Konin apoya este límite de la emulación; precisa que algunas modas no se generan desde la cúspide de la escala social, sino desde el centro para difundirse hacia arriba y abajo simultáneamente⁴¹⁷. Este autor sostiene que la emulación es síntoma del desarrollo y progreso puesto que “las sociedades industriales de tipo moderno no están caracterizadas por grandes contrastes, sino por matices; el matiz es la expresión más perfecta de la democratización de la sociedad”⁴¹⁸. Esta crítica se encuentra también Vickery, quien refuta esta opinión basándose en las innovaciones propuestas por los artesanos del siglo XVII en el consumo y los bienes de moda⁴¹⁹.

Entre los detractores también se puede situar a Entwistle, quien se hace eco de estas constricciones y avisa que la teoría de la emulación se ha utilizado, en mayor medida, para explicar el consumo de bienes materiales del siglo XVIII y XIX. La autora no se explica cómo se puede indicar la clase alta como la fautora de este filtrado descendente ni cómo este fenómeno se genera en la cima de la pirámide social. Por lo tanto, afirma que “las teorías de la emulación no pueden explicar la moda y la razón por la que las ideas de ‘moda’ y ‘modernidad’ se difundieron tanto por la población en el siglo XVIII, hasta abarcar todos los aspectos de la vida”⁴²⁰.

No obstante, la emulación no es sólo un móvil o un componente del progreso sino, ante todo, el elemento impulsor de la época moderna que Slater interpreta como “una preocupación para la modernidad occidental desde su comienzo”⁴²¹. La modernidad, de hecho, es el proceso de civilización del ser humano, que toma conciencia de su propia individualidad y que se define por su heterogeneidad. Simmel consideraba que la emulación es una fase de este proceso que define el progreso social y el carácter personal:

“El instinto de imitación caracteriza como principio un estadio de la evolución en el que está vivo el deseo de una actuación personal y adecuada, pero todavía no existe la capacidad de dotarla o de obtener de ella contenidos individuales. El progreso a partir de este estadio supone que además de lo dado, lo pasado y lo tradicional, también el futuro determina el pensar, el hacer y el sentir: el hombre teleológico es el polo opuesto del imitador”⁴²².

⁴¹⁶ MCCRACKEN, G.D., *The trickle down theory rehabilitated*, Nueva York, Lexington Books, 1985.

⁴¹⁷ KONIN, *La moda en el proceso de civilización*, op. cit.

⁴¹⁸ KÖNIN, R., *Il potere della moda*, Cercola, 1976, pp. 204-205.

⁴¹⁹ VICKERY, A., “Women and the world of goods: a lancashire consumer and her possessions, 1751-1781”, en BRWER, J., PORTER, R., *Consumption and the world of goods*, Londres, Routledge, 1993.

⁴²⁰ ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda*, p. 128.

⁴²¹ SLATER, *Consumer culture and modernity*, p. 157.

⁴²² SIMMEL, *Sobre la aventura*, p. 43.

En cambio, Greenblatt va más allá y afirma que “en el siglo XVI parece haber una mayor autoconciencia respecto a la creación de la identidad humana como un proceso manipulable”⁴²³. Esta vinculación de la sociedad con el ser humano remarca las contradicciones interclasistas y también la distinción individual. Simmel es uno de los pocos sociólogos que se dedicaron a este fenómeno; indicó que se basa en el doble movimiento caracterizado por la pretensión de imitar a los demás y también por la de distinguirse individualmente⁴²⁴. Esta observación hunde sus raíces en la naturaleza social de vestido que simboliza la procedencia del individuo como miembro de una sociedad o comunidad. Partidario de esta observación es también Finkelstein. Sostenía que “las modas son lazos que unen a los individuos en un acto mutuo de conformidad con las convenciones sociales”⁴²⁵. Asimismo Lipovetsky parte de esta idea simmeliana y vincula directamente la imitación al consumo que define el consumo de moda⁴²⁶. Es decir, la imitación es un fenómeno social individual producido por el movimiento interno de la sociedad misma que se evidencia en el comportamiento individual. El francés no se aleja de punto de partida y considera que el vestido es una “realidad individual, el verdadero acto de vestirse mediante el cual el individuo actualiza sobre sí la institución general del traje”⁴²⁷.

En consecuencia, la identidad se relaciona con el vestir y el vestido simboliza la naturaleza del grupo. Este tema se centra en la distinción y el prestigio, que son portadores de gustos y prácticas, o sea, del *habitus* social que se abordará en otro apartado.

3.2 La competencia

La competencia es el motor de la moda en la sociedad moderna, tal y como había puesto de manifiesto también Spencer, quien sostenía que “nos hemos hecho menos conservadores, más intolerantes con lo viejo y más enamorados de lo nuevo”⁴²⁸. Este aforismo revela el paradigma de la moda que, enamorada de lo nuevo, olvida lo

⁴²³ GREENBLATT, S., *Renaissance self-fashioning: from more to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 2.

⁴²⁴ SIMMEL, *Sobre la aventura*.

⁴²⁵ FINKELSTEIN, J., *The fashioned self*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 122.

⁴²⁶ LIPOVITSKY, *El imperio de lo efímero*, op. cit.

⁴²⁷ BARTHES, *El sistema de la moda*, p. 74.

⁴²⁸ SPENCER, H., *Principios de Sociología*, Buenos Aires, Ed. Revista de Occidente, 1947, p. 187.

viejo y sus valores. Sin embargo, en su sentido más amplio, esta afirmación parece menos simple. Implicando su sesgo psicológico, Spencer ponía de relieve el importante papel desempeñado por la nueva clase social que, a finales del Antiguo Régimen, accionó este mecanismo de difusión y competencia en la sociedad.

En efecto, Herbert Spencer precisaba que la moda se sustentaba sobre un contraste psicológico interno: por un lado, la necesidad de imitar la clase superior y, por el otro, la de diferenciarse siempre a través de la vestimenta. Y así vaticinaba:

“La paradoja de la moda está en que cada uno trata de parecerse y no parecerse a sus compañeros: parecerse a ellos en la medida en que los considera superiores, no parecerse a ellos en la medida en que piensa que están por debajo de él. En tanto que estamos orientados aristocráticamente y nos atrevemos a afirmar nuestra propia individualidad siendo diferentes, somos líderes de moda; en tanto sentimos nuestra inferioridad y la necesidad de conformidad con los criterios establecidos por otros, somos seguidores de moda”⁴²⁹.

Spencer se proponía demostrar cómo la moda se distinguía de los comportamientos ceremoniales que sólo remarcan las diferencias sociales. La moda busca la homogeneidad mediante la rivalidad y la fuerza de esta imitación. En la filosofía de Durkheim, las prácticas ceremoniales se producen en sociedades comunitarias mientras que la moda en las individuales, tal y como señalaba Spencer:

“La moda, imitando al principio los defectos de las clases superiores y después, progresivamente, algunos de sus rasgos particulares, siempre ha tenido tendencia a la igualdad; contribuyendo a eclipsar o incluso a eliminar los signos de las diferencias de clase, ha favorecido el desarrollo de la individualidad y de esta forma el debilitamiento de los comportamientos ceremoniales, en ellos cuales está implícita la subordinación del individuo”⁴³⁰.

Esta conflictividad contrapone la distinción de las clases superiores a las aspiraciones de las inferiores, que se enfrentan verticalmente en el contexto social. En 1895, Simmel ya había tratado esta fuerza antagonista en *Moda* donde la señalaba como móvil del fenómeno de la moda. En este contexto, el vestido se enfrenta al elemento psicológico de la colectividad que ampara y uniforma:

“La moda es imitación de un modelo dado y satisface la necesidad de apoyo social, pues conduce al individuo por el camino que todos transitan y crea un modelo general que reduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla. Pero no menos satisface la necesidad de distinguirse, la tendencia a cambiar y a destacarse. Logra esto, por una parte, merced a la variación de sus contenidos, que presta cierta individualidad a la moda de hoy frente a la de ayer. Pero aún es más importante en este sentido el hecho de que siempre, las modas son todas de clase, de manera que las de la clase social superior se diferencian de las de la inferior, y son abandonadas en el momento en que esta última empieza a acceder a ellas”⁴³¹.

⁴²⁹ SPENCER, *El origen del principio*, p. 183.

⁴³⁰ SPENCER, *Principios de Sociología*, p. 145.

⁴³¹ SIMMEL, G, *Sobre la aventura*, pp. 28-29.

Una de las más antiguas corrientes explicativas acerca la moda se basa en el enfoque psicológico. Esta teoría, también conocida como la de las “zonas erógenas”, deriva de la explicación sobre la modestia y la ostentación. Estos dos acercamientos a las prendas constituye el punto de partida para una competición sexual. Laver considera que el padre espiritual de la *shifting erogenous zones* es Flügel, a pesar de que este último nunca empleó esta fórmula, no así que ya en 1903 hablaba de las “erogenous zones”⁴³². De todas formas, Flügel reflexionaba sobre los diversos estilos que remarcaban partes concretas del cuerpo:

“La más obvia e importante de las variaciones de la moda es quizás la que concierne a las partes del cuerpo que están más acentuadas. La moda rara vez se conforma con la silueta que la Naturaleza ha otorgado y usualmente busca acentuar alguna parte o rasgo, que entonces pasa a considerarse un lugar especial y de encanto erótico, pero cuando la modestia predomina esos mismos centros de atractivo potencial se convierten en objetos de represión y ocultación”⁴³³.

Estas justificaciones eróticas suelen interpretarse como juegos de seducción, en Laver, y estrategias maquiavélicas, en otros autores. Esta voluntad de evidenciar los rasgos específicos de la propia naturaleza, se puede encontrar, de igual modo, en la interpretación de lo efímero propuesta por Lipovetsky⁴³⁴. Este autor francés basa su análisis a partir del comportamiento sexual del hombre y de la mujer frente a una indumentaria. Especialmente la mujer trata de transmitir su personalidad a través de la ropa y se sitúa ante la elección de tener que resaltar su cuerpo o remarcar su pudor. Ambas actitudes, de hecho, ponen el acento en su sexualidad: despertarla o acallarla.

El significado sexual del vestido siempre ha sido algo intrínseco a la ropa misma y de aquél participan el sastre que la confecciona, la persona que la lleva y el legislador que la denuncia. Para explicar este sistema, Lipovetsky realiza una genealogía de la naturaleza vestimentaria: entre 1350 y 1750, el hombre sigue la moda como protagonista de la vida social y portador de los elementos característicos de la especie humana. La belleza, los colores, le pertenecen y le confieren autoridad en la vida diaria hasta la caída del Antiguo Régimen. Desde finales del siglo XVIII, la seducción natural se alberga en la mujer quien descubre las prendas que pueden resaltar su femineidad. Un último y tercer período es el actual y que encuentra su inicio durante el siglo XX con la entrada de los jóvenes en el sistema de la moda. Según Gilles Lipovetsky, estas tres fases ponen de manifiesto la estrecha vinculación del vestido con la tensión sexual pues

⁴³² LAVER, *Breve historia de la moda*, p. 133.

⁴³³ FLUGEL, *Psicología del vestido*, p. 160.

⁴³⁴ LIPOVITISKY, *El imperio de lo efímero*, op. cit.

seguir la moda no diferencia de los del propio sexo sino que diferencia a los ojos del sexo puesto. De este modo, el sistema de la moda es una forma retórica de expresión y ostentación a través de la cual atraer la atención y comenzar el principio de seducción.

Tan sólo en 1985, Wilson recordaba que “parece tan obvio que la ropa ha de tener alguna relación con la sexualidad que dicha suposición ni siquiera se cuestiona”⁴³⁵. En la actualidad, son siempre más numerosas las publicaciones que remarcan que no se puede separar el cuerpo del vestido⁴³⁶. En *Fashion and eroticism*, Steele afirma que el origen de las prendas es puramente erótico sobre el cual construye una historia de la moda basada en el cuerpo y la identidad construida. De hecho, sostiene que los cambios de moda se producen por la necesidad de reinventar la propia identidad⁴³⁷.

Sin embargo hay que admitir que por muy extraña la visión de Bergler, su propuesta se inserta perfectamente en el sistema de competencia del cual se había servido Flugel para explicar su teoría. Este teórico explicaba la motivación de la moda que constituía el móvil de la competencia en la sociedad: “Es indudable que la causa última y esencial de la moda reside en la competencia; competencia de orden social y sexual, en la que los elementos sociales son más obvios y manifiestos y los elementos sexuales más indirectos, ocultos y no confesados, escondiéndose detrás de los sociales”⁴³⁸.

3.2. La distinción social

La imitación en el traje, como consecuencia de la competición social, se sitúa en la base de la propuesta de George Simmel en “La filosofía de la moda”; en este trabajo, sugiere que “la moda no es sino una forma de vida peculiar entre las muchas por las que se hace confluir en una única actividad la tendencia a la igualación social con la tendencia a la diversidad y al contraste individual”⁴³⁹. George Simmel interpreta la

⁴³⁵ WILSON, *Adorned in drem*, p. 91.

⁴³⁶ ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda*; BRYSON, A., “The Rethoric of status: gesture, demenour and the image of the gentleman in sixteenth and seventeenth century England”, en GENT, L., LLEWELLYN, N., *Renaissance bodies: the human figure in English culture, 1540-1660*. Londres, Reaktion Books, 1990.

⁴³⁷ STEELE, *Fashion and eroticism*, *op. cit.*

⁴³⁸ FLUGEL, *Psicología de la moda*, p. 180.

⁴³⁹ SIMMEL, *Sobre la Aventura*, p. 48.

moda y el vestido como un fenómeno social e individual, que sólo una parte del grupo ejerce, mientras que el resto se limita a dirigirse hacia ella

“En cuanto ha penetrado realmente en todas partes, es decir, cuando lo que inicialmente hacían sólo algunos llega a ser realizado verdaderamente por todos sin excepción, como es el caso con determinados elementos del vestido y del trato social, entonces pierde su condición de moda”⁴⁴⁰.

Desde la perspectiva social, en cambio, Simmel define la moda como “la historia entera de la sociedad podría construirse a partir de la lucha, el compromiso, las conciliaciones lentamente conseguidas y rápidamente desbaratadas que surgen entre la tendencia a fundirnos con nuestro grupo social y a destacar fuera de elemento nuestra individualidad”. Efectivamente, Simmel sugiere que la moda “es imitación de un modelo dado y satisface, así la necesidad de apoyarse en la sociedad; conduce al individuo por la vía que todos llevan, y crea un modelo general que reduce la conducta de cada uno a un mero ejemplo de regla”⁴⁴¹.

A pesar de ser el desencadenante del cambio social, Simmel no otorga una explicación transcendental a la emulación del vestido sino que le atribuye el valor de situar al hombre dentro de un grupo puesto que la imitación libera al individuo de la elección y le convierte en un miembro del grupo.

Por ende, Simmel la define como una manifestación preeminentemente social que caracteriza al individuo que necesita pertenecer a un grupo en el cual poder expresar su propio narcisismo puesto que Simmel define la moda como la historia de los intentos por adaptar las tendencias contrapuestas: la cultura individual y la cultura social. En opinión del filósofo, la moda activa esta necesidad, no sólo por medio del carácter individual de la moda, sino también por el hecho de que el vestido pertenece a modas que siempre hacen referencia a una clase social: los estamentos superiores se distinguen de los inferiores por sus modas que abandonan y cambian cuando los segundos llegan a ellas. Simmel sugiere que la moda se apoya en un difícil equilibrio constituido por la tendencia de pertenencia a un grupo y por el deseo de remarcar el valor individual:

“la moda como tal no puede alcanzar a extenderse universalmente, brota para el individuo la satisfacción derivada de que sí, por un lado, representa un elemento de distinción y realce, por otro se siente también interiormente apoyado no sólo por el conjunto que *hace* lo mismo, sino además por el que *aspira* a hacerlo”⁴⁴².

Se trata de un mecanismo por el cual el vestido singulariza mientras que actúa una identificación de clase. En efecto, este autor sugiere que las modas son modas de

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴¹ SIMMEL, G., “Cultura femenina” en SIMMEL, *Sobre la aventura*, p. 136.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 58.

clase, solo que las modas de la clase alta se diferencian de las inferiores y que se abandonan cuando éstas empiezan acceder a ella.

Sin embargo, George Simmel añade que la moda satisface al mismo tiempo, la necesidad de diferenciarse y distinguirse de los demás. La distinción, de hecho, consiste en un sistema de diferenciación que se consigue por medio de maneras y medios diferentes como la economía, la espiritualidad y la estética. Profesar esta diferenciación permite elevarse sobre los demás ya que otorga honor, reconocimiento y poder. En este sentido, asocia la moda a la distinción y representación de la personalidad a través de la cual se logra destacar en la sociedad. Así, Simmel somete la moda a las leyes de la economía moderna. Del mismo modo, el autor explica:

“El hombre que quiere y puede seguir la moda usa con más frecuencia *trajes nuevos*. Ahora bien, el traje nuevo determina nuestro porte en mayor medida que el viejo, que acaba por conformarse plenamente al sentido de nuestros propios gestos, se somete a cada uno de ellos sin resistencia y permite a menudo que en mínimas particularidades se manifiesten incluso nuestras inervaciones”⁴⁴³.

Una opinión más divergente es la de Pierre Bourdieu, quien inserta la moda en las prácticas culturales, por lo que se beneficia de una observación más amplia, a pesar de no atribuirle un valor absoluto. El sociólogo francés plantea una fenomenología de las apariencias:

“Los gustos de lujo y los gustos por necesidad se especifican en tantas oposiciones cuantas maneras diferentes existen de afirmar su distinción respecto a la clase obrera y sus necesidades primarias, o, lo que viene a ser lo mismo, cuantos poderes permiten mantener a distancia a la necesidad. Así, en la clase dominante se puede, para simplificar, distinguir tres estructuras de consumos distribuidas en tres categorías principales: alimentación, cultura y gastos de presentación de sí mismo y de representación (vestidos, cuidados de belleza, artículos de tocador, personal de servicio)”⁴⁴⁴.

En efecto, Bourdieu se acercó a la moda en este primer estudio donde la observa como estilo de vida, al igual que la cocina y el deporte. También analiza estos tres vectores y su significado en las diferentes clases sociales: las clases populares consumen los vestidos por su función de cubrir, mientras que la clase media vive la preocupación por su apariencia. Estas diferentes significaciones sugieren también un diferente empleo de la indumentaria que estriba entre la indumentaria de trabajo y un vestido.

De este modo, la moda entra en la categoría de los privilegios económicos de base cultural. Recogiendo las conclusiones del estudio con Delsaut⁴⁴⁵, Pierre Bourdieu sugería que en la moda convergen dos espacios y dos historias que la configuran como

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁴⁴ BOURDIEU, P., *La distinción*, p. 182.

⁴⁴⁵ BOURDIEU, DELSAUT, “Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie”, art.cit.

resultado de dos elementos diferentes: por un lado, la lógica de la lucha intrínseca entre viejo y nuevo; por el otro, la lucha interna a la sociedad en la cual se contraponen los grupos dominantes a los dominados. Estas luchas simbólicas no se refieren expresamente a la contraposición entre los que ocupan una importante posición social y los que aspiran a ella. Bourdieu observaba que mientras que las clases bajas se concentran en bienes de primera necesidad, la clase media ya no se mueve por la urgencia sino por la consolidación de sus comodidades como la vivienda y un vestido nuevo. Como hemos visto, estos elementos coinciden con la de Adam Smith pero, en este caso, no representan la propiedad privada, sino la pretenciosidad de esta clase que trata de crearse una nueva identidad que remarca las apariencias en detrimento de la realidad. De este modo, planteaba un estudio basado sobre el modo en qué utilizamos el cuerpo puesto que está íntimamente relacionado con la estructura social. Entre las manifestaciones corpóreas, Bourdieu sitúa el gusto, el cual representa un dispositivo indicativo de la posición y, por ende del grupo social de pertenencia.

Yonnet no está conforme con esta opinión y considera que el vestido es una fase que revela la identidad verdadera que se distancia de “l'apparenza sociale in cui Bourdieu aveva creduto riconoscere...il culto alla contraffazione proprio dei piccolo borghesi”⁴⁴⁶. Al igual que Bourdieu, tampoco Yonnet otorga una autonomía social al vestido y la interpreta como un fenómeno que se compagina con otras modificaciones como la música.

3.4. Hábito y dominación

Como hemos visto, Veblen observaba que este grupo se distinguía por un estilo de vida basado en el derroche. Y este gasto, sobre todo el de bienes de lujo, le definía como grupo ante el resto de la sociedad. Su nivel económico encarnaba su distinción con la cual se presentaban ante la sociedad estamentalmente estratificada. La ostentación de este gasto, de hecho, clamaba a un reconocimiento y a un rango que históricamente había definido a la nobleza. En efecto, ya desde finales del siglo anterior, esta práctica trataba de romper la coherencia estamental que había otorgado el lujo al noble.

⁴⁴⁶ YONNET, P. *Jeux, modes et masses*, París, Gallimard, 1985, p. 360-361.

Esta correlación del rango y las apariencias era una característica de la sociedad estratificada del Antiguo Régimen que, sin embargo, ya no la representaba plenamente. De hecho, las contribuciones de Spencer, Smith y Veblen describían una nueva realidad que revela también una latente exigencia democrática que se gestaba en el seno de sus clases sociales. Squicciarino resume este planteamiento de la siguiente manera:

“Las clases superiores pretenden diferenciarse siempre de las inferiores: éstas, a su vez, imitando el modo de vestir de las primeras, pretenden satisfacer tanto el deseo de manifestar su pertenencia a una clase más alta como el de distinguirse de las capas sociales más bajas”⁴⁴⁷.

La moda del vestido se presenta como una competición que se transforma en un importante fenómeno con la subida social de un nuevo grupo que trata de suplantar la aristocracia. Este grupo inferior intentaba mejorar su categoría por medio de la imitación exterior, es decir, de la apariencia. Y así lo demuestra Simmel en su estudio cuando afirma que “los estratos más pobres miran hacia arriba y aspiran a elevarse”⁴⁴⁸.

Al igual Simmel también Entwistle no consideraba la moda como un fenómeno estético sino más bien como un señuelo de las clases sociales, llegando a afirmar rotundamente que “la moda narra la historia de la lucha de clase, aunque muy mediatizada”⁴⁴⁹.

Las contribuciones de los teóricos contemporáneos acerca de la moda no se limitan a los asuntos culturales o materiales, sino que tratan de integrarlos en el amplio contexto de las transformaciones sociales. Así, el siglo XVIII se presenta rico en progresos y mutaciones que conformaron la distinción de una nueva generación de hombres que determinaron la transición a la época liberal. Con el surgimiento de una nueva clase acaudalada, el vestido se convertía en un elemento distintivo de esta lucha con el cual la nueva clase rivalizaba por el dominio de la riqueza y poder. Esto provocó que se endurecieran las leyes suntuarias que no sólo controlaban los gastos, sino que mantenían las distancias entre los grupos. Esta legislación admitía la utilización del vestido de acuerdo a la condición social y no su abuso. Su excesivo empleo generó una rica literatura que condenaba la vanagloria de la nueva clase adinerada que había hecho de la moda su identidad y hábito.

⁴⁴⁷ SQUICCIARINO, *El vestido habla*, p. 154.

⁴⁴⁸ SIMMEL, *Sobre la aventura*, p. 58.

⁴⁴⁹ ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda*, p. 105.

De hecho, cada clase se reafirma en prácticas similares que les distancian del resto a través de las elecciones estéticas y del gusto. De ahí las palabras de Pierre Bourdieu sobre el gusto:

“Une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos lo que son productos de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican”⁴⁵⁰.

Esta manifestación del gusto determina las preferencias estéticas que profesan los miembros de una clase y que configuran su relación con una época o estilo. Bourdieu consideraba primordial el papel de las condiciones de cada grupo para determinar su percepción de la realidad como la propia determinación de clase:

“Hay que construir la clase objetiva como conjunto de agentes que se encuentran situados en unas condiciones de existencias homogéneas que imponen unos condicionamientos homogéneos y producen unos sistemas de disposiciones homogéneas, apropiadas para engendrar unas prácticas semejantes, y que poseen un conjunto de propiedades comunes, propiedades objetivadas, a veces garantizadas jurídicamente (como la posesión de bienes o de poderes) o incorporadas, como los *habitus* de clase”⁴⁵¹.

De este modo, el sociólogo francés establecía una correspondencia entre las prácticas de consumo y la clase social de pertenencia. Así, la elección de un objeto se manifiesta de acuerdo al gusto que se realiza por medio de una preferencia social y no individual. De este modo, Bourdieu sostiene que en las prácticas de consumo se reproduce la condición social que prevalece sobre la subjetiva puesto que este consumo testimonia la posición social y sobre todo el estatus.

Bourdieu arguye que el hombre es un actor social que repite prácticas culturales que ha heredado de la sociedad y de su grupo estamental a las que llama *habitus*:

“Sistemas de disposiciones duraderas, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principios de generación y de estructuración de prácticas y representaciones”⁴⁵².

Consecuentemente, el gusto es una actualización de estas estructuras que son el fruto de estas estructuras y el contexto que las engendra. De este modo, Bourdieu distingue el *habitus* de la práctica, que revela la actuación que el actor social ejerce a partir del gusto a través del cual se determina su condición social. Sin embargo, precisa que el *habitus* es “el producto de la historia, un sistema de disposiciones abierto que está constantemente enfrentado a experiencias nuevas y por lo tanto continuamente

⁴⁵⁰ BOURDIEU, *La distinción*. p. 53.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁵² BOURDIEU, P. , *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1990, p. 92.

afectado por ellas”⁴⁵³. La historia, de hecho, tiene un papel fundamental en el discurso de Bourdieu como trayectoria social que es y como “una serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio, él mismo en devenir y sometido a incesantes transformaciones”⁴⁵⁴. Sobre esta perspectiva histórica, determina el proceso y la evolución de los acontecimientos sociales y de los *habitus* sociales. Estas dinámicas “hacen que los productos de su funcionamiento, ya se trate de creaciones de moda o de novelas, están predispuestos para funcionar *diferencialmente*, como instrumento de distinción, entre las fracciones en primer lugar y, en seguida, entre las clases”⁴⁵⁵.

En efecto, cada clase se caracteriza por unos elementos propios que las distinguen de la demás y que revelan la educación. El *habitus*, por ende, representa lo que vincula el hombre con su contexto social, lo cual expresa las presiones sociales ejercidas sobre la conducta personal. Según Pierre Bourdieu, esta distinción se desarrolla en cada actor social con el propósito de la dominación, que constituye el fin último de la prevalencia social. Para tal fin, es relevante la importancia de la función del capital que se presenta de las tres formas siguientes:

“El capital económico es directa o inmediatamente convertible en dinero, y resulta especialmente indicado para la institucionalización en forma de derechos de propiedad; el capital cultural puede convertirse bajo ciertas condiciones en capital económico, y resulta apropiado para la institucionalización, sobre todo, en forma de títulos académicos; el capital social, que es un capital de obligaciones, en capital económicos, y puede ser institucionalizado en forma de títulos nobiliarios”⁴⁵⁶.

A través del capital simbólico, el actor social se determina como miembro de un grupo, al mismo tiempo que se distancia de los otros:

“Contra todas las convicciones ingenuamente darwinianas, la ilusión (sociológicamente fundada) de la ‘distinción natural’ reposa fundamentalmente en el poder que tienen los dominantes de imponer, con su existencia misma, una definición de la excelencia que, al no ser otra que su propia manera de existir, está destinada a presentarse a la vez como distintiva, diferente”⁴⁵⁷.

Y así el sociólogo, a través del *habitus*, muestra el proceso que identifica el orden social con el gusto y las elecciones estéticas que conforman los estilos de vida. Estos, resultan ser el producto no sólo de condiciones, sino también de contextos diferentes y se caracterizan por determinar la clase: la clase alta, la clase de la pequeña

⁴⁵³ BOURDIEU, P. y WACQUANT, L., *Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p. 108-109.

⁴⁵⁴ BOURDIEU, P., *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 88-9.

⁴⁵⁵ BOURDIEU, P., *La distinción*, p. 231.

⁴⁵⁶ BOURDIEU, P., *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée, 2000, p. 124-135.

⁴⁵⁷ BOURDIEU, P., *La distinción*, p. 292-3.

burguesía y la clase popular. Esta diferenciación es consecuencia de las posiciones sociales, basadas en capitales diversos:

“El verdadero principio de las diferencias que se observan en el terreno del consumo y bastante más allá, es la oposición entre los *gastos de lujo (o de libertad)* y los *gustos de necesidad*: los primeros son propios de aquellos individuos producto de unas condiciones materiales de existencia definidas por la *distancia con respecto a la necesidad*”⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ BOURDIEU, P. , *La distinción*, p. 177.

PARTE II.
HEGEMONÍAS VESTIMENTARIAS
en la EUROPA MODERNA:
ESPAÑA y FRANCIA

Capítulo 3.

El atuendo español

Siempre se ha aceptado que existe una profunda aversión de los españoles hacia Francia y todo lo francés⁴⁵⁹. Si bien esta antipatía puede haber sido consecuencia de la introducción de los Austrias en España⁴⁶⁰, no hace falta remontarse tan lejos y basta con atenerse al enfrentamiento que les enfrentó durante gran parte del siglo XVI y XVII.

A principios del siglo XVII, en concreto entre 1603 y 1604, cuando la Monarquía Española fue un referente mundial⁴⁶¹, el viajero francés Bartolomé Joly, a la sazón consejero del rey de Francia, recorrió la Península Ibérica, acompañado por el abad cisterciense Baucherat. Entre sus múltiples observaciones ante lo que consideraba el carácter hispánico, se detuvo en explicar cómo veía el atuendo de los españoles:

“En cuanto al traje que usan, el negro es el color y el terciopelo figurado [la pana] la tela más ordinaria, salvo las mangas de raso de tafetán u otra seda parecida, saliendo de una chaqueta con largas escarcelas. Sus calzas son de dos clases: las unas, de bandas largas, atadas a la media estirada [...]; las otras, balones, en forma de gregüescos cerrados a la rodilla y tan anchos allí o más que en lo alto; por encima, la capa o pequeño manto muy corto, siempre recogido bajo el brazo, con la espada al lado, la larga gola almidonada en el cuello, y en la cabeza un sombrero alto de pequeñas alas”⁴⁶².

En efecto, tal y como se ha venido definiendo globalmente, es a finales del siglo XVI cuando parece que se empieza a codificar el atuendo español de vestidos graves y colores oscuros. En cambio, las cortes europeas todavía no habían estabilizado su apariencia, pues resultaba variable e inconstante⁴⁶³. Esta inestabilidad o desigualdad en

⁴⁵⁹ GARCÍA, C., *La oposición y conjunción de los dos grandes Luminares de la tierra o la antipatía de franceses y españoles*, Huby, 1617, DE LA MOTHE LE VAYRE, F., *Discours sur la contrariété des humeurs qui se trouve entre certaines Nations at singuïèrment entre les françaises et els espagnoles*, Paris, Richier, 1636; FEIJOO Y MONTENEGRO, B., *Antipatía de franceses y españoles en Discursos, Obras escogidas*, Madrid, Ediciones Alba, 1952, pp. 81-84.

⁴⁶⁰ FEIJOO Y MONTENEGRO, B., *Teatro crítico y universal*, pp. 223-229. Sobre esta temática véase también: LUCIENA GURALDO, M., “La ambigüedad de los vecinos. Imágenes cruzadas de España y Francia” en *Palabras e imágenes. Representaciones de los países hispánicos a través de cinco siglos*, Cergy-Pontoise, 2005.

⁴⁶¹ MAQUEDA ABREU, C., “Presentación” en *La monarquía de España y sus visitantes: siglos XVI al XIX*, Madrid, Dykinson, 2007, pp. -11-14.

⁴⁶² JOLY, M.B., “Viaje hecho por M.Bartolomé Joly”, en DIEZ BORQUE, J.M., *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, p. 77.

⁴⁶³ GUARINO, G., *The Communication of Appearances: Dress and Identity in the Early Modern World*, Chicago, University of Chicago, 2002; RANGSTRIM, L., *Modelon. Manligt mode*.

el atuendo se convirtió en característica del Renacimiento, algo que Baltasar de Castiglione (1478-1529) documentó en *El Cortesano*:

“Hay quien se viste a la francesa, quien se viste a la española, quien quiere parecer alemán; y no faltan incluso los que se visten a la manera de los turcos”⁴⁶⁴.

El italiano lamentaba la falta de uniformidad en las cortes europeas por lo que proponía trajes “que echasen algo más hacia lo grave que hacia lo vano”. La solemnidad de este atuendo era la más indicada, según el erudito para quien “tiene más gracia y autoridad el vestido negro que el de otra color, y ya que no sea negro, sea los menos oscuro”⁴⁶⁵. Así, Castiglione sugería la formalidad de una estética austera tanto en las tonalidades como en el código indumentario cotidiano.



Figura 2. Anónimo, *Vista de la Plaza Mayor de Madrid*, h. 1619, Museo Municipal de Madrid, Madrid.

Probablemente, este erudito fue el primero en reconocer la dignidad de esta apariencia que describía la imagen de España y su imperio⁴⁶⁶. En efecto, la monarquía

1500,1600,1700. *Lions of fashion. Male fashion of the 16th, 17th, 18th centuries*, Estocolmo, Livrustakmmaren-Atlantis, 2002.

⁴⁶⁴ CASTIGLIONE, B., *El cortesano*, México, Universidad Autónoma, 1997, pp. 175-174.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁶⁶ Existe una bibliografía copiosa acerca de los Austrias. Señalamos, la reciente publicación de MARTÍNEZ MILLÁN, J., *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía y el Imperio*, Madrid, Polifemo, 2011; RUÍZ IBÁÑEZ, J.J., VINCENT, B., *Los siglos XVI-XVII: política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2007; y el clásico LYNCH, J., *Los Austrias (1598-1700)*, Barcelona, Crítica, 1993; IGLESIAS, C., “España desde fuera”, en AA.VV., *España. reflexiones sobre el ser de España*, Real Academia de la Historia, 1998, parte 382.

española ya se asociaba a los vestidos graves que se contraponían a los extravagantes atuendos de la corte borgoñona, en lo que a la forma y a su tonalidad se refiere. Este período recuperó la fascinación por el color negro que había atraído a los pensadores clásicos –para quienes era una tonalidad que otorgaba estabilidad– como la ejerció sobre Felipe II⁴⁶⁷. Como concluía Gómez Centurión “la imagen de España que los europeos fueron acuñando durante los siglos XVI y XVII es indisociable en la presencia y actuación de la Monarquía española en la sociedad internacional de la época”⁴⁶⁸. Es cierto que es “en el siglo XVI, momento en que todas las miradas se dirigen a España”⁴⁶⁹. Pues, los españoles se habían forjado esta imagen que se apoyaba en su creciente hegemonía política puesto que, como recuerda la historiadora del arte Lidya Kamitsis, “España estuvo en el origen del primer fenómeno de la moda internacional. ¡En la Europa del siglo XVI!”⁴⁷⁰.

Esta imagen de sobriedad se convirtió en emblema de España y su rey. Amalia Descalzo no duda en afirmar que el empleo del negro en los atuendos masculinos fue en uno de los rasgos más representativos del monarca español⁴⁷¹. La hegemonía de España se inscribía al discurso de las apariencias que evocaban su grandeza también por medio de éstas. Descalzo señala que “cuando el Imperio español hacía sentir su influencia en todo el mundo, el negro se convierte en uno de los signos de diferenciación y superioridad. Esto se debía a que Felipe II había recibido el regalo de los materias tintoreras del continente americano y, con ellas, la solución a un problema ancestral: conseguir un negro intenso”⁴⁷².

⁴⁶⁷ Ruth de la Puerta Escribano avanza esta hipótesis como causa la elección de Felipe II por este color.

PUERTA ESCRIBANO, R., “La moda civil en la España del siglo XVII”, art.cit.

⁴⁶⁸ GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “Bajo el signo del sagitario. La visión europea del poder español (siglos XVI-XVII)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2007, 16, 199, pp. 201-237.

⁴⁶⁹ DESCALZO LORENZO, A., “Lo español en la moda” en OUTUMIRO, M., *Genio y figura: la influencia de la cultura española en la moda*, Madrid, Disparo editorial, 2008, pp. 29- 39.

⁴⁷⁰ KAMITSIS, L., “Visiones de España en la moda”, en OUTUMIRO, M., *Genio y figura: la influencia de la cultura española en la moda*, Madrid, Disparo editorial, 2008, pp. 21-27.

⁴⁷¹ BOUZA, F., “La majestad de Felipe II: Construcción del mito Real”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J., *La Corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 451-502. De este autor, véase también: “Voces nuevas de la Corte. Un apunte sobre la construcción del léxico cortesano altomoderno”, CASTELLANO CASTELLANO, J.L., LÓPEZ, G., MUÑOZ, M. L., *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, 2008, pp. 137-160; *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003.

⁴⁷² DESCALZO LORENZO, A., “Lo español en la moda”, en OUTUMIRO, *Genio y figura*, p. 30.



Figura 3. Pantoja de la Cruz, *Felipe II*, 1590, Real Monasterio de El Escorial, San Lorenzo.

El atuendo que tantas veces lució Felipe II en sus retratos se convirtió en referencia de estilo y de moda también a principio de siglo XVII:

“Al rey don Felipe II se le representa vistiendo jubón ajustado hasta la cintura, del que penden cortas faldetas; en las mangas lleva un brahón parte afellado, abrochado por delante, con cuello ancho, alto, todo negro, calzas y medias calzas, gregüescos, y sobre los hombros capa corta, fja sobre el hombro izquierdo y sombrero alto, puntiagudo, en forma de cono truncado, negro y zapatos cerrados con hebillas”⁴⁷³.

Así, este atuendo triunfó gracias al dominio hegemónico de la Monarquía hispánica en la Europa de la segunda mitad del siglo XVI. Puede decirse que su paradigma se puede hallar en el retrato de Felipe II (Fig. 3) que hizo Pantoja de la Cruz; en él se puede encontrar el patrón de las apariencias españolas que, tal y como relataba Joly, seguían fieles a la austeridad del XVI por medio de ropilla, calzas y capa.

La ropilla era una prenda exterior del atuendo masculino que se ceñía al cuerpo hasta la cintura. Se puede coincidir con Tejeda Fernández cuando afirma que la ropilla es “una prenda masculina de la familia de los jubones”⁴⁷⁴. Solía llevarse por encima de

⁴⁷³ DIEGO y GONZÁLEZ, J. N., y SALMERÁN, A. L., *Compendio de indumentaria Española*, Valladolid, Maxtor, 2011, p. 122.

⁴⁷⁴ TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de la indumentaria*, p. 423.

la camisa⁴⁷⁵ y el jubón⁴⁷⁶ que se abría por delante. Se abotonaba de arriba abajo y terminaba con faldones cortos como reportan también algunas fuentes literarias del Siglo de Oro en las cuales ya aparece citada desde 1535⁴⁷⁷. Destacaba por ser un jubón exterior abierto que se abotonaba, con o sin mangas que sujetaban otras mangas ornamentales por las que asomaban las mangas del jubón (interior); como también recogió el *Diccionario de Autoridades* en 1737: “Vestidura corta con mangas y bráhones, de quienes penden regularmente otras mangas sueltas, ó perdidas”⁴⁷⁸. Pues la ropilla era un cuerpo que se vestía por encima del jubón, “vestido de medio cuerpo arriba, justo y ceñido, que se pone sobre la camisa y se ataca a las calzas”⁴⁷⁹.

Sin embargo, como se aprecia en el grabado de Felipe III y Margarita de Austria (Fig. 4) en la ratificación de su boda en 1599, la ropilla no era la única pieza superior dentro del armario masculino. En esta imagen se nos muestra el monarca español vistiendo una prenda –diversa de la ropilla– que asomaba por debajo de la armadura medieval con faldillas atacadas. Esta prenda ajustada tomaba el nombre de colete y se caracterizaba por estar confeccionada con piel de búfalo o ante. En efecto, era una ropa que nació con un carácter defensivo, lo que explica que estuviera hecha con cueros recios y se colocara debajo de la armadura; se generalizó durante el Renacimiento, cuando cayó en desuso la coraza metálica. Como señala Tejeda Fernández, Ayala de Manrique ponía en evidencia esta característica y en su *Tesoro de la Lengua castellana*, publicado en 1729, define el colete como “el cuero de ante u otros géneros que sirven de defensa”⁴⁸⁰. No obstante, el colete se adaptó también en ámbito cortesano donde adquirió una apariencia de damasco, terciopelo o brocado. Confeccionado con o sin

⁴⁷⁵ Prenda interior utilizadas por hombres y mujeres. Covarrubias se refiere a la camisa como “la vestidura de lienzo que el hombre trahe de baxo dela demásropas, a rayz de la carne”. En COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 181.

⁴⁷⁶ El *jubón* era una prenda ajustada con mangas largas utilizada tanto por hombres como por mujeres. Corominas le otorga orígenes moriscos y rastrea el empleo de el vocablo ‘jubón’ ya en 1400. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, p. 198. Un estudio más amplio, se ofrece en PUERTA ESCRIBANO, R., *Historia del gremio de sastres y modistas*, art.cit.

⁴⁷⁷ RAE: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 27/03/2012]

⁴⁷⁸ RAE, *Diccionario de la lengua de castellana, en que explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737, p. 642.

⁴⁷⁹ COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 687.

⁴⁸⁰ AYALA de MANRIQUE, J.F., *Tesoro de la Lengua castellana en que en que se añaden muchos vocablos, etimologías y advertencias sobre el que escribió el doctíssimo Don Sebastian de Cobarrubias*, 1693. [En BNE: MSS/1324].

mangas, el colete se realizaba con las faldillas atacadas con agujetas⁴⁸¹ o botones que fueron reemplazados cuando las faldillas se cosieron directamente a la cintura, a finales del siglo XVI. En la imagen vemos que Felipe III vestía un colete de damasco que asomaba por debajo de la armadura con sus faldillas y mangas, mientras que vestía calzas en las piernas.



Figura 4. Anónimo, *Felipe III y Margarita de Austria*, primer cuarto del siglo XVII, BNE, Madrid.

Las mangas eran piezas exentas que cubrían el brazo totalmente o de forma parcial y que iban cosidas a la prenda superior. Desde principios del siglo XVII, se tomó la costumbre de llevarlas estrechas y largas en el jubón, como se aprecia en este patrón. Conviene señalar que ya desde el reinado de Felipe II alcanzaron mucho éxito los tratados de sastrería, siendo uno de los primeros el *Libro de geometría, práctica y traça* de Juan de Acelga. Así también durante los siguientes reinados se publicaron *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastres* escrito por Rocha Burguen y el más famoso, *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres* de Martín de Andújar (Fig. 5)⁴⁸².

⁴⁸¹ Las agujetas eran cintas de pasamanería trenzadas que se empleaban para “unir o atacar el jubón a las calzas, trusas a o gregüescos, en forma de jarreteras o liga para atacar las medias a las piernas, para atacar los faldones de los jubones, ropillas”. En TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de la indumentaria*, p. 32.

⁴⁸² En los últimos años, los libros de patronajes han sido objeto de estudio por parte de Ruth de la Puerta “Los tratados del Arte del vestido en la España Moderna”, art.cit; “Producción textil”, art.cit; “Los avatares del asociacionismo”, op. cit.

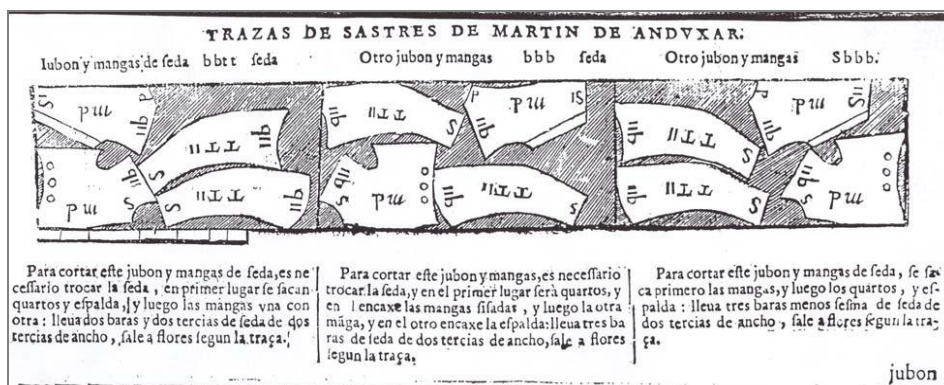


Figura 5. Andújar, *Traza de Jubón y Mangas*, 1640, Museo del Traje, Madrid.

Posiblemente, el viajero Joly se refería a las mangas en su relato cuando señalaba que era habitual realizarlas de raso o de otra tela, puesto que solían confeccionarse de un tejido diferente al del vestido. Estas mangas se llamaban colgantes o perdidas y eran puramente ornamentales. En los cargos de la Casa Real y en los inventarios de bienes figuran bajo el epígrafe de “ropa blanca”, en la cual se engloban diversas prendas interiores con las de aseo: camisas, corbatas, puños, pecheras, almillas, calzoncillos, toallas, sábanas, etc.

Otro elemento independiente era el tahalí, que consistía en una cinta con distintas guarniciones. Como se aprecia en la figura 6, esta correa cruzaba el pecho y de ella pendía la espada. Originariamente constaba de un estuche de cuero en el cual los árabes guardaban fragmentos del Corán mientras que en el siglo XVII pasó a convertirse en un cinto que colgaba desde el hombro derecho hasta la cadera izquierda, pudiendo, a veces, colocarse por encima de la capa.

Pasamos así a “la mayor originalidad del traje español”, como definía Carmen Bernis a la capa⁴⁸³. Era la prenda exterior que se llevaba como ropa de protección o abrigo con estructura de manto⁴⁸⁴ cortado en forma circular. La capa se caracterizaba por ser un abrigo suelto, sin mangas y abierto, tenía un cuello estrecho y bordes inferiores anchos y solía llegar hasta los tobillos. Una evolución de la capa sería el herreruelo, una prenda semicorta, que ya estaba vigente en este período.

⁴⁸³ BERNIS MADRAZO, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, p. 21.

⁴⁸⁴ Al igual que la capa, el manto era una prenda estrecha por el cuello y ancha por abajo. Aunque se diferenciaba de ella por que no tenía patronaje.



Figura 6. Detalle de tahalí. Anónimo, *Felipe III y Margarita de Austria*, primer cuarto del siglo XVII, BNE, Madrid.

En cambio, las calzas eran “el abrigo de las piernas, del nombre latino *caligas*, porque las antiguas calzas eran vendas que se rodeaban al tobillo y pantorrilla”⁴⁸⁵. Se trataba de una ropa que se constituía de dos perneras independientes y que se caracterizaba por separarse en dos partes y atarse al cuerpo mediante unas agujetas. Por influencia de origen alemán⁴⁸⁶, las calzas se componía de las calzas altas, que vestían las nalgas y los muslos, y las medias calzas que cubrían “los muslos, las pantorrillas y el pie cuando el calzón era corto, y luego sólo el pie y la pierna hasta la rodilla cuando el calzón se alargó”⁴⁸⁷. Terreros, en cambio, las describía como a los calzones que abrigaban las piernas. Y como calzones gregüescos, las describía Joly. Estos era un tipo concreto de calzas que tomaba su nombre del calzón holgado que procedía de Grecia y al cual se parecía aunque en Francia se conocieron como calzas *faictes à la espagnol*. Sin embargo, según el *Diccionario de Autoridades* eran “la vestidura que cogía el muslo y la pierna, y eran mai huecas o bizarras”⁴⁸⁸, refiriéndose a que era una prenda provista de cuchilladas o golpes⁴⁸⁹. A través de estas aberturas ornamentales se dejaban asomar las telas de la lencería. Bernis señala que la costumbre de acuchillar los vestidos fue

⁴⁸⁵ COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 239.

⁴⁸⁶ Una de las más importantes influencias fue la alemana sobre todo en lo referente a la moda masculina de este período: “Alemania, que fue una de las principales inspiradoras de la moda masculina europea durante la primera mitad del siglo XVI”. En BERNIS, C., *La moda en Felipe II*, Madrid, Instituto Diego Velázquez- CSIC, 1963, p. 25.

⁴⁸⁷ TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de la indumentaria*, p. 126.

⁴⁸⁸ RAE, *Diccionario de la lengua de castellana, en que explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Imrenta de Francisco del Hierro, 1729, p. 80.

⁴⁸⁹ Acuchilladas son las prendas con aberturas o cortaduras ornamentales que dejaban ver el tejido de la lencería de abajo.

introducida en España por los tudescos y se extendió sobre todo en la corte, donde se tomó la costumbre de acuchillar prendas y complementos diferentes como jubones, calzas, mangas, botas, zapatos, etc.

Desde el siglo XVI, las calzas vivieron su auge en la corte. Con el tiempo se impusieron unas muy voluminosas, con las que se conseguía una figura imponente. Se caracterizaban por llegar por encima de la rodilla y estaban rellenas con papel, algodón o salvado. Tenían el nombre de calzas afolladas, estofadas o rellenas, puesto que ‘estofar’ se significaba rellenar las prendas. La ropa rellena se convirtió prontamente en sinónimo de riqueza y fue una de las características del caballero español, mientras que los hombres del pueblo llano seguían vistiendo la braga. La *braga* era una prenda a modo de calzón muy ancho y cómodo para el trabajo que en la actualidad se encuentra en los trajes regionales con el nombre de *zaragüelles*. En cambio, las bragas -en plural- hacen referencia a una prenda interior con dos perneras relativamente anchas hasta la rodilla. Se hacía eco de esta costumbre Quevedo quien en *El Buscón* relataba la extraña forma de simularlas:

“Desarrebozóse y hallé que debajo de la sotana traía gran bulto. Yo pensé que eran calzas, porque eran a modo de ellas, cuando él, para entrarse a espulgar, se arremangó y vi que eran dos rodajas de cartón que traía atadas a la cintura y encajadas en los muslos, de suerte que hacían apariencia debajo del luto, porque el tal no traía camisa ni gregüescos, que apenas tenía que espulgar, según andaba desnudo”⁴⁹⁰.

El grabado anónimo que protagoniza el rey español, nos revelaba como a finales de siglo XVI, el vestido de moda masculino se completa de una *gorguera* o *gola*. La gorguera era un cuello grande con la función meramente estética de ornamentar la camisa o la armadura, como en este caso. En efecto, gorguera procede de *gola* –como en el relato de Joly: una pieza de la armadura que protegía la garganta. El *Diccionario de Autoridades* se refiere a ella como “El género de adorno de lienzo plegado y alechugado que se ponía en el cuello”⁴⁹¹. También Sebastián de Covarrubias se refiere a ella como un “cuello alechugado”. Sin embargo, debemos concordar con Tejeda Fernández quien precisa que la palabra gorguera hacía referencia “en general a todos los cuellos de camisa de las camisas de origen español que emplearon ambos sexos en la corte española en los siglos XVI y XVII, de distintos tamaños, tejidos y guarniciones según la

⁴⁹⁰ QUEVEDO, F., *Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, Barcelona, Sebastián de Cornelia, 1626, p. 53.

⁴⁹¹ RAE, *Diccionario de la lengua de castellana, en que explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1734, p. 201.

moda⁴⁹². Así, la gorguera incluía también al *cuello alechugado* o *lechuguilla* que se describía en estos diccionarios. Este tipo de cuello se componía de numerosas capas de lino o lienzo que se remataban con puntas de encaje o de seda en el borde.

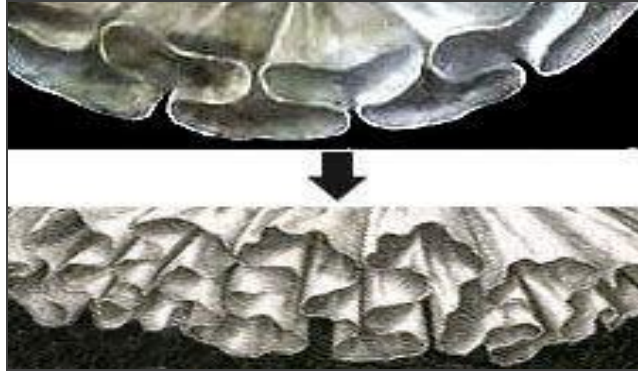


Figura 7. Evolución del cuello en el siglo XVII. Cuello *fraise à la confusion* donde los pliegues se fruncen libremente⁴⁹³.

A principios del siglo XVII la gorguera se asociaba a un cuello voluminoso rico de adornos, muy plisado y rígido gracias a la ayuda de un armazón de alambre. Max von Bohem relata que esta extravagancia española requirió alargar los mangos de la cubertería en la corte española⁴⁹⁴. Estas gorgueras grandes y, consecuentemente, caras, se volvieron rápidamente en un importante símbolo suntuario de una apariencia privilegiada. Así durante el año de 1600, Felipe III dictaminó catorce normas para tratar de frenar su abuso y el gasto relativo las guarniciones, el almidón y lo ancho de esta gola. En efecto este cuello se caracterizaba por un extravagante tamaño que siguió manteniéndose hasta las primeras décadas del siglo XVII, como consta en la figura XXX. Durante su reinado, este cuello se confeccionaba con dos o más tipos de encaje plisados de forma desigual y adquirió el nombre ‘de muela’ o ‘de confusión’. Esta última denominación traspasó los confines nacionales y llegó a la corte francesa conocido como cuello *fraise á la confusion*⁴⁹⁵.

⁴⁹² TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de la indumentaria*, p. 263.

⁴⁹³ La Ilustración 4 procede de *Le costume historique. Blog consacré au costume sous l’Ancient Régime en France et en Europe* Disponible en <http://lecostume.canalblog.com/archives/p14-4.html> [Consultado el 28 junio 2012].

⁴⁹⁴ VON BOHEN, M., *Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, Barcelona, Salvat, 1928.

⁴⁹⁵ DESLANDRES, *El traje, imagen del hombre*, op. cit.; BOUCHER, *Historia del traje en occidente*, op. cit.

Si bien los primeros años de su gobierno fueron continuación del siglo anterior, pronto Felipe III fue asociado al exceso y a la suntuosidad. Como hemos apreciado en la figura 5, que le retrata en la ratificación de sus desposorios con Margarita de Austria, las ropas apenas denotan cambios estilísticos, a pesar del mayor volumen y la profusión de materiales ricos. Este alarde de suntuosidad ya se anunciaba en la celebración de la misma boda para la cual se mando que los soldados vistieran “almidón en los cuellos y las lechuguillas mayores de la marca, y con bandas, y como quisieren, y los vestidos de la misma manera”⁴⁹⁶.



Figura 8. Maino, *Retrato de caballero*, 1613- 1618, Museo del Prado, Madrid.

La exageración en los complementos y en las telas fue una de las prerrogativas de la moda de esta época que se caracterizó por conservar las mismas prendas del reinado anterior. En el *Retrato de caballero* de Maino (Fig. 8) se muestra cómo la prenda masculina por excelencia seguía siendo la ropilla. De mangas estrechas, la ropilla iba abotonada como remarca la mano del personaje. De sus mangas sobresalen los puños de encaje rizado. Los puños consistían en una tela aplicada a la bocamanga que cae sobre la mano, según Covarrubias⁴⁹⁷. En cambio el *Diccionario de Autoridades* precisa que “se llama también aquel adorno hecho de lienzo, ú de encaxes blancos alechugados, que unido ó separado de la manga de la camisa, se pone rodeado à la muñeca”⁴⁹⁸. Los de estas primeras décadas del siglo XVII se acentúan debido al mayor perímetro. Este caballero lo lleva rizado, aunque en los cargos de la Casa Real del siglo

⁴⁹⁶ DIEGO Y GONZÁLEZ, N., SALMERON, A., *Compendio de indumentaria española*, p. 127.

⁴⁹⁷ COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, op. cit.

⁴⁹⁸ RAE, *Diccionario de lengua castellana*, 1734, p. 438.

XVII se documentaron también con forma de panal: apanalados; y de canalón: acanalados o encañonados⁴⁹⁹. Hay que precisar que los puños con vuelos de encaje que caían sobre la mano de un hombre tomaban el nombre de ‘llorón’, en opinión de Deleito y Piñeula⁵⁰⁰.

Como los puños también se agrandaron las lechuguillas que en este retrato ciñen el rostro del caballero, dificultando los movimientos por sus dimensiones. Al igual que estos elementos de la indumentaria, también las calzas se ensancharon y abultaron ulteriormente. Esta singularidad de las calzas, de hecho, dio lugar a la característica silueta de tonelete que, con contornos planos, eran, como suele decirse, “de muslo tendido”. Sobre los hombros, este caballero de Maino viste un sobretodo, aquí representado por un herreruelo negro con cuello.

Sobre estas gamas de tonalidades negras destacan sobre todo la blancura de los puños y del cuello, pues “la moral de la higiene y de la limpieza se impone como un efecto social en la extensión del blanco civilizador”⁵⁰¹. El blanco que se desprendía de estos elementos revelaba la condición de su portador, al estar cerca de la piel. A través de ellos se generaba el espectáculo de las apariencias ya que lo “que primero importa es lo que observa la mirada del otro, es lo que el otro recuerda. Lo que origina el funcionamiento de las estrategias de la ilusión”⁵⁰².

Otro elemento de distinción lo constituye el guante (Fig. 8), que remarca la botonadura del jubón del caballero. El guante era una prenda con la cual se cubría la mano y se confeccionaba en piel o telas flexibles. Covarrubias lo define como “la cobertura de la mano con distinción de los cinco dedos”⁵⁰³. Este complemento era un accesorio de lujo desde la época renacentista pues era un accesorio imprescindible del atuendo cortesano. En este período, se consideraban artículos de lujo sobre todo los guantes españoles “que gustaban de recibir y regalar los cortesanos por su valor, máspreciado que el dinero”⁵⁰⁴.

⁴⁹⁹ AGP, Sección Administrativa, Legajo, 765.

⁵⁰⁰ DELEITO y PIÑUELA, J., *Historia del traje*, Madrid, 1949, pp. 217-229.

⁵⁰¹ SÁNCHEZ ORTIZ, A., "El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, T. XII, 1999, p. 337.

⁵⁰² VIGARELLO, G., *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1991, p. 107.

⁵⁰³ COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 453.

⁵⁰⁴ TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de la indumentaria*, p. 273.



Figura 9. Villadrando, *Felipe IV y el enano Soplillo*, 1620, Museo del Prado, Madrid.

A pesar de este inconfundible atuendo que “mantiene el negro como color dominante en la indumentaria masculina, hasta el extremo de convertirse en el rasgo distintivo más notable”,⁵⁰⁵ la característica del reinado de Felipe III fue el progresivo aumento de la ostentación indumentaria. Según avanzaba el siglo, más se enriquecía la vestimenta y más se hacía alarde de artículos de lujo, como se aprecia en *Felipe IV y el enano Soplillo* (Fig. 9). Realizado en 1620 por Villadrando, este retrato presenta a la perfección el atuendo de corte donde ni esta nueva apariencia restaba artificialidad al atuendo español que seguía ‘envarado’ y grave, como indicara Pérez Sánchez:

“Los personajes, rígidos, casi envarados en sus solemnes atuendos a los que se dedica una atención casi preciosistas, recogen con primor minucias de bordados, joyas o encajes, se muestran en un fondo neutro, oscuro o ligeramente animado por unas cortinas”⁵⁰⁶.

Tampoco el traje de corte restaba gravedad a la escena sino evidenciaba el gran derroche de riqueza en telas y en el rigidísimo cuello. La suntuosidad de estas prendas era propia del atuendo cortesano que, como sostenía Castiglione, precisaba de “las

⁵⁰⁵ DESCALZO LORENZO, A., en OUTUMIRO, M., *Genio y figura*, pp. 29- 39.

⁵⁰⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Pintura Barroca en España*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 77.

colores alegres y vistosas, y los vestidos lozanos y de fiesta, bordados y acuchillados, pomposos y soberbios”⁵⁰⁷.

De este modo, Felipe IV viste una ropilla de tisú blanco con bordados de oro y una capa de armiño bordada en plata y oro. De la misma manera Miguelito, el enano conocido como Soplillo, ostentaba prendas bordadas y con chaleco que remarcan el derroche suntuario y el lujo tan característicos de la época.

Ambos encarnaban la nueva imagen indumentaria que marcó el reinado de Felipe III, si bien no pierden rigidez: el cuello ostentado por el futuro rey de España aparece exageradamente rígido gracias al empleo del almidón de arroz azucarado que le otorgaba consistencia. En los documentos que hacen referencia a la Reales Cámaras consta que para este cuello se requirió la ayuda de numerosos almidoneros, plancheros y abridores de pliegues para la realización de este atuendo⁵⁰⁸. Para este cuello, se emplearon más de 16 metros de tela, con los cuales se confeccionaron también los puños a juego.



Figura 10. Técnica de planchado y pliegue del cuello⁵⁰⁹

Estas características indumentarias eran las que definían la figura del “lindo”: el hombre demasiado preocupado por su apariencia. Con este término, de hecho, se hacía referencia al hombre demasiado arreglado. Los primeros años del siglo XVII habían forjado una nueva identidad masculina que se basaba en el excesivo cuidado de su estética. Este mismo significado lo recogía también Covarrubias para quien “dezir el varon lindo absolutamente es llamarse afeminado, aunque bien dezimos lindo

⁵⁰⁷ CATIGLIONE, *El cortesano*, p. 177.

⁵⁰⁸ AGP, Reinados, Felipe IV, Leg. 160.

⁵⁰⁹ Esta ilustración procede de NORRIS, H., *Tudor Costume and Fashion*, Dover Publications, Inc. New York, 1997, p. 23.

hombre”⁵¹⁰. Parecida es también la definición que aparece en el *Diccionario de Autoridades*, de 1734, y que hace referencia al hombre presumido que cuida demasiado su aspecto.

Este nuevo hombre inspiró la obra de teatro *El lindo Don Diego*, de Moreto. Publicada en 1662, esta comedia se centraba en la figura de Don Diego, un hombre vanidoso que seguía la moda de estos primeros años del XVII. En efecto, Moreto le describe de este modo por medio de las palabras de Mosquito, el criado:

“Esse es un quento
sin fin, pero con principio,
que es lindo el D. Diego,
y tiene mas que de Diego de Lindo.
El es tan rara persona,
que como se anda vestido,
puede en una mojiganga
ser figura de capricho”⁵¹¹.

1. La imagen de la decadencia o la decadencia de la imagen

Aunque los españoles vestían un nuevo atuendo durante el reinado de Felipe III, su apariencia seguía siendo altiva y grave. Su vestimenta se había convertido en más lujosa y colorida. Su imagen se presentaba diametralmente opuesta al típico vestido a la española. Y sin embargo esta imagen seguía siendo anquilosada y rígida para los viajeros⁵¹². En el siglo XVIII, el viajero italiano Baretto reconocía decepcionado:

“Habiendo leído tantas cosas sobre la habitual gravedad y altivez de los españoles, yo esperaba un tratamiento algo estrambótico y ridículo; pero para mi disgusto se comportaron muy bien”⁵¹³.

A pesar de esta admisión *a posteriori*, los viajeros del XVII desestimaban la grandeza de España y, en concreto, la imagen que los españoles se habían forjado durante la hegemonía de Carlos V⁵¹⁴. La condesa D’Aoulnoy, aunque nunca llegó a visitar la Península Ibérica, tenía una opinión sumamente negativa de España y de los españoles:

⁵¹⁰ COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 525.

⁵¹¹ MORETO Y CABAÑA, A., *El Lindo Don Diego*, D.M. de Burgos, 1833, f. 6. (Manuscrito)

⁵¹² DIEZ BORQUE, J.M., *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid, Sociedad General Española de librería, 1975; GARCÍA MERCADEL, J., *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, 1999.

⁵¹³ BARETTI, en GARCÍA MERCADEL, 1999, p. 373-374.

⁵¹⁴ DÍEZ BORQUE, J. M. , *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid, 1975; SHAW FAIRMAN, P. , *España vista por los ingleses del siglo XVII*, A.I.E.M., I, 1996, pp. 137–146; VIÑAS MEY, C., *Forasteros y extranjeros en el Madrid de los Austrias*, Madrid, 1963.

“Siguen en todo exactamente la política de Carlos V, sin acordarse de que la sucesión de los tiempos cambia mucho los acontecimientos, aunque parezcan semejantes en las mismas circunstancias; lo que se podía emprender hace ciento veinte años sin temeridad, bajo un reinado floreciente, sería una imprudencia bajo un reinado que lo es mucho menos. Sin embargo, su vanidad natural les impide examinar que la providencia permite algunas veces el que los imperios, lo mismo que las casas particulares, sufran en proporción sus revoluciones. En cuanto a los españoles, se creen siempre los mismos; pero, aun sin haber conocido a sus abuelos, me atrevo a decir que se engañan”⁵¹⁵.

Esta observación de la condesa ponía de manifiesto la percepción que los franceses tenían de la realidad española desde su nueva superioridad en la segunda mitad del siglo XVII. A través de esta percepción, los franceses observaban a los españoles como innecesariamente soberbios y vanidosos puesto que ya no eran una referencia hegemónica como en época de Carlos II y Felipe II⁵¹⁶. Pero no era la única. El viajero Jouvin había visitado España en 1672 y arremetía contra la que llamaba presuntuosidad española: “son de un carácter soberbio, estimándose superiores a todas las naciones extranjeras que es el medio de atraerse el odio y el desprecio. Andan con gravedad, se dicen salidos de la poderosa nación de los godos y se llaman entre ellos hijos de los godos, hidalgos gentilhombres”⁵¹⁷. Estas mismas críticas se centraban en el carácter soberbio de los españoles, a pesar del declive político y cultural que vivían, en opinión de estos franceses del siglo XVII.

Pero, ¿realmente la hegemonía española estaba en declive?⁵¹⁸ A principios del siglo XVII, España mantenía el Imperio heredado de Felipe II y su atuendo seguía marcando pautas las modas en las cortes europeas. Además, no debemos olvidar que en aquel momento, Francia se encontraba bajo la regencia de Ana de Austria, madre de Luis XIV. ¿Puede que la figura de Ana de Austria representara una amenaza?

No podemos afirmar que la persona de Ana de Austria representaba un peligro para la monarquía francesa pero la cultura de la cual era embajadora podía llegar a eclipsar la estela del futuro Rey Sol. Además, como infanta de España, esta reina

⁵¹⁵ D' AOULNAY, *Relación del viaje de España*, Barcelona, Akal, 1986, p. 143.

⁵¹⁶ DELEITO y PIÑUELA, J., *El declinar de la monarquía española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.

⁵¹⁷ JOUVIN, A., citado en GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, 1999, p. 581.

⁵¹⁸ La historiografía contemporánea se ha nutrido del debate creado en torno a la decadencia o declinación de España. Sobre esta temática, véase: DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, 1973; KAMEN, H., *Spain 1469-1714. A society of conflict*, Pearson Longman, London-Nueva York, 2005; PALACIO ATARD, *Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del siglo XVII*, Madrid, 1966; ARANDA PÉREZ, Francisco José (coord.), *La declinación de la monarquía Española en el siglo XVII*, Universidad de Castilla la Mancha, Ciudad Real, 2004.

encarnaba no solo la cultura sino también la imagen del Imperio de su padre y de su hermano, paralelos a los de su marido e hijo.

Estas descalificaciones de España por parte de los franceses se verificaron cuando en el territorio francés empezaban a introducirse las primeras muestras de la sofisticación cultural española. Vega las inserta dentro de este contexto y afirma claramente que la mujer de Luis XIII, la vallisoletana Ana de Austria (1601-1666), hija de Felipe III, ejercerá la regencia durante la minoría de edad del que después será Luis XIV. Es entonces cuando aparecen las primeras gramáticas españolas en Francia; en la corte parisina y en versión de ballet se representa un Quijote, antes de que la obra del ingenioso hidalgo alcalaíno fuera traducida al francés; Corneille recupera el Cid para la dramática francesa; Cyrano (1619–1655) pretende la gallardía de un caballero español; Alain Lesage, comensal del embajador francés en Madrid, ensaya una picaresca franco-española con su Gil Blas y Pierre de Bérulle introduce las carmelitas de Santa Teresa en Francia. A partir de este momento, en el que la imagen de España goza todavía de buena salud en Francia, empiezan los viajeros franceses a dejar testimonio de lo que ven en vuestro país al que llegan por motivos de comercio, diplomacia o curiosidad⁵¹⁹.

¿Debemos entender estos ataques como avisos del declive o como un intento de frenar la supremacía de España, de desprestigiarla? Cuando se desprestigiaba un país, se conseguía oscurecer su imagen, lo cual era fácil si se trataba de la España del siglo XVII que era un importante referente político en Europa, aunque con los pies de barro. Lo mismo, ocurría con su indumentaria que será “en gran medida ajena a las influencias de las modas extranjeras”⁵²⁰. En efecto, ya había visto que la estética española de principios de siglo XVII no solo era deudora de los patrones estilísticos del siglo anterior sino que se mantenía fiel a su estética. Descalzo llega a afirmar que “durante el siglo XVII, la moda española viaja en solitario, con respecto a la europea”⁵²¹, la cual mostraba ya las influencias francesas.

Así, ¿qué mejor manera de sobresalir que desacreditar su imagen? La imagen que España se había forjado estaba íntimamente ligada al atuendo caballeresco instaurado por Felipe II, momento en el cual “la influencia política se mide asimismo

⁵¹⁹ VEGA, M. A. “Prólogo” en MADAME D’AOULNOY, *Relación del viaje de España*, p. 19–20.

⁵²⁰ SOUSA CONGOSTO, F., *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007, p. 135.

⁵²¹ DESCALZO LORENZO, en OUTUMIRO, M., *Genio y figura*, p. 30.

por la difusión de un modelo indumentario”⁵²². De hecho, esta imagen asociada al Imperio remandaba en especial modo a la vestimenta masculina. Pues era la imagen del caballero la que albergaba los valores del Imperio español. Como se ha indicado, esta identidad se había construido a partir de prendas que estructuraban “la silueta en volúmenes arquitectónicos, eliminando toda alusión de índole sexual, encerrando el cuerpo en una imagen sagrada, a tono con la moral represiva impulsada por la Contrarreforma”⁵²³.

Esta idea del caballero virtuoso como modelo masculino, la encontramos también en el pensamiento de Lehfeltdt quien señala el declive de este *hombre ideal*⁵²⁴. En la España del siglo XVII, el hombre grave había dejado paso a la tipología del hombre presumido. Esta investigadora norteamericana sostiene que en la España del XVII se vivía una crisis de la masculinidad provocada por la falta de un modelo que encarnaba los valores de su época. Según Lehfeltdt, la sociedad presenciaba la decadencia del hombre español que se mostraba más interesado en presumir que por su austeridad. La autora se apoyaba en las virtudes de los personajes de *Generaciones y Semblanzas*, de Pérez de Guzmán y Pulgar, que lucían nobleza además de un comportamiento grave y cristiano⁵²⁵. En cambio, los nobles del siglo XVII ya no se caracterizaban por las actividades propias de su linaje, como la caza o la guerra, que habían conformado el hidalgo en la primera época moderna⁵²⁶.

⁵²² KAMITSIS, “Visiones de España en la moda”, en OUTUMIRO, M., *Genio y figura*, pp. 21-27.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ LEHFELDT, E. A., “Ideal Men: Masculinity and Decline in Seventeenth-Century Spain”, *Renaissance Quarterly*, 2 (2008), pp. 463-494.

⁵²⁵ PÉREZ DE GUZMAN y PULGAR, F., *Generaciones y Semblanzas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.

⁵²⁶ DELEITO y PIÑUELA, J., *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.



Figura 11. Anónimo, *José Pellicer de Ossau Salas y Tovar* (Grabado a partir del original en el Museo Municipal de Madrid).

De esta decadencia de la imagen del hombre se afligían numerosos eruditos de la época. Para contrarrestarlo, la condesa de Aranda, Luisa de Padilla, quien añoraba el vigor masculino de que hablaba Ramón⁵²⁷, eligió al Marqués de Santillana -Don Iñigo López de Mendoza- como modelo masculino e imagen a seguir durante el reinado de Felipe IV⁵²⁸. Esta noble definía a este hombre ideal por su compostura, su virtud y sobre todo su *sprezzatura*. Esta última característica fue individuada por Castiglione y definía al perfecto hombre de corte: el cortesano debía identificarse por su control y gravedad. Opuesta a estas características era la *affettazione*, un claro incumplimiento de la primera. Así, el hombre del siglo XVII contravenía a estas normas y ponía en peligro su imagen con indumentaria ostentosa y adornos suntuosos como la gorguera. Padilla avisaba del daño que este atuendo procuraba al hombre quien debía huir de la frivolidad y de colores.

Por su parte, José Pellicer de Ossau Salas y Tovar –el austero historiador retratado en la figura 10– relacionaba esta decadencia del hombre con el abandono de las labores productivas ya que arguía que “las mercaderías labradas extranjeras causaron ocio, i criaron holgaçanes en España”⁵²⁹.

⁵²⁷ RAMON, T., *Nueva prematica*. Zaragoza, 1635, pp. 45-46.

⁵²⁸ PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA, L.M., *Nobleza Virtuosa*, Zaragoza, por Juan de Lanaja y Quartanet, 1637.

⁵²⁹ PELLICER DE TOVAR, J., *De estar tan arruinada España al tiempo que entró en el gobierno el Rey nuestro Señor*, 1621. [BNE: Mss/ 2237].

A finales del siglo XVII, Fray Antonio de Ezcaray volvía a insistir en el cambio de imagen experimentado por los hombres hispanos y su relación con la decadencia:

“Los hombres, con tanta vileza para la nación española, se han quitado el bigote y el pelo, poniéndose cabelleras postizas (...) no como cuando la nación española se hacía temer y respetar (...) antes, le daba a un hombre la vuelta con el bigote a la oreja, y se ataba el extremo de la barba a la pretina, y más miedo causaban con echar la mano a la barba que hoy con sacar la espada”⁵³⁰.

Por consiguiente, existió en la España barroca una tendencia que vinculó los cambios en los hábitos vestimentarios con la pérdida de la hegemonía política española en el concierto europeo. La desvirtuación del tradicional traje español, además de las citadas repercusiones políticas, tuvo importantes consecuencias en el sistema social y para remediarlas se tomaron algunas medidas legislativas: las conocidas leyes suntuarias.

2. Confusión y regulación social: las leyes suntuarias

Ya desde finales del siglo XVI, se levantaron numerosas críticas en contra del lujo en la indumentaria y, sobre todo, en los adornos exteriores. Numerosos intelectuales consideraban estos excesos, dañino a la grandeza española. En concreto, Pedro Fernández Navarrete denunciaba el abuso de las ricas telas que causaba, no sólo el declive de España, sino también la confusión de las clases sociales. El vestido jugaba un papel fundamental pues, a simple vista, permitía establecer una clasificación de los individuos y juzgar su posición social y económica. Si desaparecía este código vestimentario, se impedía la diferenciación social y, por ende, se podía poner en cuestión toda la lógica del sistema estamental, fundamentado, como es bien conocido, en la desigualdad y el privilegio:

“¿Puede llegar el traje a más desorden que al que ha llegado en estos tiempos? (...) ¿qué más incentivo que ver a los hombres con unos calzas tan ajustadas? Que en la misma estrechez manifiesta la forma del muslo y algo más que por decencia callo. El primero es el exceso de los trajes, los cuales, por exceder extraordinariamente al caudal ordinario de la renta o hacienda, engendran ordinarias trapazas y pleitos, por cuya causa están las ciudades afianzadas: y ese poco de hacienda que había de andar como en rueda de mantenimiento de la casa se va en las audiencias”⁵³¹.

⁵³⁰ EZCARAY, A. de, *Voces del dolor, nacidas de la multitud de pecados que se cometen por los trajes profanos, afeites, escotados y culpables ornatos, que en estos miserables tiempos y en los anteriores ha introducido el infernal Dragón para destruir y acabar con las almas, que con su preciosísima sangre redimió nuestro amantísimo Jesús*, 1691.

⁵³¹ *Ibid*, p. 18.

Con estas palabras, Fray Antonio de Ezcaray estaba indicando que el lujo en los vestidos era el primer pecado profesado por los españoles. Casi cien años después, Sempere y Guarinos retomará estos argumentos:

“Sin hablar ahora de los Romanos, ni de otras naciones, en más de quinientos años que han corrido desde D. Alonso el Sabio hasta nuestros días, apenas ha havido quatro o seis reynados en que no se hayan expedido varias [leyes contra el lujo en los vestidos] en España. Ni la experiencia de su ineficacia para conteneer el luxo, ni la vista de los daños que por otra parte estaban produciendiendo, ni las diferentes circunstancias en que se ha encontrado la nación por todo este tiempo, de suma opulencia y de extremada pobreza, han sido suficientes para variar la legislación en esta parte, a los menos hasta estos tiempos últimos. Tan frecuentes fueron en los reynados de Carlos V y de Felipe II, en los que España daba la ley a toda Europa, por la superioridad de sus fuerzas, como en los desgraciados de Felipe III, IV y Carlos II”⁵³².

Estas pragmáticas sanciones nacieron con el fin de reglamentar el uso de bienes como la alimentación, el mobiliarios y se extendieron también a la vestimenta⁵³³. Sin embargo, como recuerda Deslandres “las leyes suntuarias, que a lo largo de los siglos se han sucedido en gran número, como la marca más evidente de la jerarquía social codificada por la ley”⁵³⁴. Primeramente su objetivo era preservar la estética de ciertas categorías que simbolizaban una categoría ética y estamental. A través del respeto por estos símbolos, se respetaba la clase privilegiada y su papel en el seno de la sociedad que la había engendrado. En efecto, Gavarrón sostenía que el origen de las leyes suntuarias, en Europa, es doble. Por una parte sirven para ‘marcar distancias’ entre la nobleza y el pueblo. Por otro, para controlar los gastos y el ‘uso’ de determinados bienes, tan escasos como codiciados⁵³⁵.

Con estos dos fines se idearon estas normas que se remontan a Zaleuco y a Solón, cuando se trataba de contener de controlar el uso impropio de metales preciosos y ropas lujosas:

“Nulle femme libre ne doit être accompagnée de plus d'une suivante, à moins qu'elle soit ivre, nulle femme libre ne doit arborer des bijoux d'or sur elle ni porter une robe

⁵³² SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del Luxo*, pp. 14-15

⁵³³ La legislación suntuaria es un tema tratado con profusión siempre que se trata del vestido. Puede que por la ineficacia legislativa, han generado una amplia literatura estética o moral: SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del Luxo*, cit. Para el enfoque de esta tesis, las aportaciones de ÁLVAREZ-Ossorio Alvariño por su perspectiva social resultan fundamentales: ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., “Leyes Suntuarias y circulación de élite: el consumo suntuario frente a la sociedad estamental (Siglo XVI-XVIII)”, en *Actas del I Congreso de Geógrafos e Historiadores*, Sevilla, 1995, pp. 267-273; “Rango y Apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (suntuarias XVI-XVIII)”, *Revista de Historia Moderna*, 17 (1996-99), pp. 263-278; “Las esferas de la Corte: príncipe, nobleza y mudanza en la jerarquía”, en Chacón Jiménez, F., y Monteiro, N. G. (eds), *Poder y movilidad social: cortesanos, religiosos y oligarquía en la Península Ibérica*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 129-214.

⁵³⁴ DELSANDRES, *El traje, imagen del hombre*, 1987, p. 196.

⁵³⁵ GAVARRON, L., *La mística de la moda*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 18.

brodée à moins qu'elle soit établie comme prostituée; nul homme ne doit porter de bague en or ni de ces toges efféminées qui sont produites en la ville de Millet”⁵³⁶.

A pesar de este primerísimo ejemplo, las leyes suntuarias modernas proceden de las *sumptuariae leges* que se decretaron en la antigua Roma para limitar el abuso de los gastos: del latín, *sumptus* “compra”. Con tal fin, se crearon leyes morales (*cura morum*) que trataban de controlar y contener los gastos indecentes. Decretadas sobre todos por la helenización de la capital del Imperio Romano, estas leyes trataban de limitar las modas griegas entre la clase noble romana. Así, estas leyes, entre otras cosas, se convirtieron en un instrumento de los censores quienes se proponían conservar el patrimonio económico en beneficio de la *res pública*, o sea: limitar el dispendio de dinero privado para el bien público.

Y sobre este interés se forjan las leyes suntuarias en la época moderna. Su historia está influenciada no sólo por su poco respeto y cumplimiento, sino sobre todo por otros dos argumentos principales: el económico, que evidenciaba la precariedad financiera de la sociedad; la diferenciación social que se proponía esta normativa. Puede que por esta ineficacia legislativa, las leyes suntuarias no despiertan interés ni generan una importante literatura estética o moral. Sobre todo el elemento moral ocupa un lugar de relieve en este apartado puesto que ya según Cicerón se debía preservar el decoro necesario en el interés de las propias clases sociales, pues “la legislación suntuaria se justifica como correctora de los excesos en el consumo, a consecuencia de las cuales podía quedar subvertido el orden social”⁵³⁷.

En especial modo, el consumo textil constituía una de las más importante restricciones suntuarias. El vestido representaba un signo transparente y designaba la categoría, la clase, la profesión y la edad de su portador. Como se manifestaba en las Partidas, la vestimenta era el símbolo más evidente de la identificación social:

“Vestiduras fazen mucho conoscer a los omnes por nobles o por viles. E los sabios antiguos establescieron que los reyes vestiessen paños de seda con oro e con piedras preciosas, porque los omnes los puedan conoscer”⁵³⁸.

De hecho, la vestimenta era un recordatorio constante de la jerarquía social. Como hemos visto por medio de un atuendo grave se definía al hidalgo español. Al mismo tiempo que para ser hidalgo, era imprescindible mostrar que se podía *vivir*

⁵³⁶ Citado en GIRAUDIAS, E. *Étude historique sur les lois somptuaires*. Poitiers, Société française d'imprimerie et de librairie, 1910, p. 62.

⁵³⁷ GONZÁLEZ ARCE, J.D., *Apariencia y poder. La legislación suntuaria castellana en los siglos XIII y XV*, Jaén, Universidad de Jaén, 1998, p. 79.

⁵³⁸ ALFONSO EL SABIO, *Las siete partidas*, op.cit. 2.5.5.

*noblemente*⁵³⁹. De este modo las apariencias reflejaban la condición y la condición se reflejaba a través de las apariencias. Por eso, las leyes suntuarias se ocupaban de limitar el consumo de artículos considerados de lujo, pues a través de ellos se demostraba la calidad social o en palabras de Blumer “los grupos de la élite social tratan de distinguirse mediante signos visibles tales como la vestimenta y el modo de vivir. Los miembros de las clases situadas más abajo que desean ascender en su estatus social adoptan estos signos distintivos”⁵⁴⁰. A través de la usurpación de las solas apariencias se podía acceder al proceso de ascensión social. En efecto, debemos tener presente que con la palabra ‘lujo’ se hace referencia al gasto que se presenta superior a la propia condición social. O también a todo gasto que no corresponde a la propia clase estamental. En esta dicotomía entre lujo y necesidad es donde las leyes Suntuarias tenían su origen. Según muchos teóricos, esta legislación se promulgaba con el propósito de controlar el orden social que se veía amenazado⁵⁴¹. De este modo, se establecía el consumo correspondiente a cada clase: no prohibía el consumo de bienes de lujo sino no admitía un uso desordenado de estos bienes⁵⁴². Pero ¿estas leyes sólo se proponían frenar la movilidad social?

En el siglo XVIII, estas leyes se encabezaban con “En todos tiempos se ha procurado remediar el abuso y desorden de los trages y vestidos, porque junto con consumir vanamente muchos sus caudales, han ofendido las buenas costumbres, y para ello se han publicado diversas leyes y pragmáticas por los Reyes nuestros predecesores de gloriosa memoria; y aunque por ellas no se ha remediado absolutamente el daño, todavía se ha conseguido alguna moderación, y desusándose muchos trages inútiles y costosos, y deseando que esto se reduzca al estado que conviene con mayor bien de nuestros súbditos y vasallos”⁵⁴³.

Como ya se ha visto las ordenanzas permitían el uso suntuario a los grupos privilegiados. En consecuencia, prohibían su uso indebido y desordenado puesto que, como señalaba Sponsler, estas “leyes de la confección son los textos esenciales en la

⁵³⁹ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento nobiliario*, Madrid, CISC, 1963, pp. 167-188. Véase también: GARAZO, A.P., “La imagen de poder de los hidalgos gallegos”, *Obradoiro de Historia moderna*, 20 (2011), pp. 221-250.

⁵⁴⁰ BLUMER, H. G., “Moda”, en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Madrid, 1976, p. 155.

⁵⁴¹ SPONSLER, H., en EMBERLY, J., *Venus and Furs: The cultural politics of fur*, Londres, I.B. Tauris, 1998.

⁵⁴² LALINDE ABADIA, J., “La indumentaria como simbolo de la discriminación jurídico social”, en *Anuario de Historia del Derecho Económico*, LIII, 1983.

⁵⁴³ *Novísima recopilación de las leyes de España*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1985, pp. 1 y 6.

dinámica del cambio y del control social”⁵⁴⁴. En efecto, este autor no es el único en indicar esta legislación como una fiscalización de las apariencias, entendidas como identidad. Entonces, podemos aventurarnos a afirmar que estas legislaciones trataban de frenar la degeneración que el vestido había vivido en época moderna. ¿Puede que estas leyes tenían como objetivo principal volver a la imagen del siglo XVI?

¿Podía el vestido a la española seguir como vestido hegemónico?

⁵⁴⁴ SPONSLER en EMBERLEY, *Venus and Furs*, pág. 46.

Capítulo 4.

El conflicto suntuuario entre España y Francia: la Isla de los Faisanes en 1659

En 1659, se firmaba la Paz de los Pirineos que ratificaba el cese de las hostilidades entre España y Francia⁵⁴⁵. Durante más de veinte años, estas potencias se disputaron la hegemonía con el fin de establecer su propio orden político en Europa. Hasta la subida al trono de Felipe IV, España se había mantenido como potencia hegemónica, realidad que cambió con la Guerra de los Treinta Años⁵⁴⁶. En un principio de naturaleza religiosa, este conflicto supuso la conclusión del imperio de los Hasburgos y el auge de la dinastía de los Borbones. La victoria de Francia sobre las tropas españolas en la Batalla de las Dunas (1658) ratificó los dos tratados de paz de Osnabruck y Munster, celebrados en la región de WestafLIA (Fig. 12).



Figura 12. Borch el Joven, *The ratification of the Treaty of Munster*, 1648, Rijksmuseum, Amsterdam.

A pesar de que en la imagen predomina el atuendo grave, propio de los países españoles, estos tratados supusieron un cambio importante en la geografía europea:

⁵⁴⁵ Un estudio acerca de estas negociaciones se encuentra en COLOMER, L., “Paz política y rivalidad suntuaria. Francia y España en la isla de los Faisanes” en *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 61-88; PÉREZ SUESCUN, F., “A propósito de la Paz de los pirineos: topografía, logística y escenografía de las entregas de princesas en el río Bidosoa”, en JIMÉNEZ ESTRELLA, A. y LOZANO NAVARRO, J., *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Granada, Universidad de Granada, 2011, pp. 509-521.

⁵⁴⁶ ALCALA-ZAMORA, J.N., *Felipe IV: el hombre y el reinado*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, Real Academia de la Historia, 2005.

Francia se convirtió en la nación con más fuerza y su traje como el triunfante. Uno de los objetivos primarios de las naciones en conflicto era acentuar el declive español y cambiar el equilibrio político en Europa. Con la Paz de Westfalia firmada en 1648, Francia anexionaba las regiones de Alsacia y Lorena, anexión que desembocó abiertamente en la guerra franco-española, que finalizó en 1658. España cedía a Francia las regiones del Pirineo septentrional que habían sido ocupadas por las tropas de Luis XIII, quedando Francia delimitada por su frontera natural: los Pirineos serían la frontera natural con Francia.

De esta forma, no sólo se redimensionaban las fronteras y los términos geográficos del imperio español sino que se le infligía un irremediable daño a su supremacía⁵⁴⁷. Desde el principio del siglo, el paulatino ascenso de Francia había perjudicado España y su imagen. Francia se había impuesto como la nueva potencia a nivel internacional y había logrado desactivar la propaganda del imperio español. Francia no sólo se había dedicado a la difusión de su magnificencia⁵⁴⁸, sino que divulgaba una propaganda anti-española⁵⁴⁹. Dentro del marco de estas descalificaciones se insertaban los comentarios acerca del carácter español como también el grabado alegórico con el cual se celebró la Paz de los Pirineos. La estampa *El cardenal Mazarino y Don Luis de Haro, ministros pelinipotenciaros en la Paz de los Pirineos* (Fig. 13) difundía la imagen de los dos artífices de estas negociaciones: Don Luis Méndez de Haro⁵⁵⁰ y el cardenal Mazarino⁵⁵¹. En esta obra se observa al cardenal

⁵⁴⁷ ELLIOTT, J.H., “Introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVII” en ELLIOTT, J.H., *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, 1981.

⁵⁴⁸ BURKE, *La fabricación de Luis XIV*, op.cit. Para la propaganda francesa, véase AUBERY, A., *Traité des justs prétentions du roi de France sur l’empire*, Paris, 1667 y HAY, P., *Traité de la politique de France dédié et présenté au roi*, Paris, 1667. BOUZA, F., “La Imagen del Poder”, *La Aventura de la Historia*, n.66, 2004, p. 70-74; BOUZA, F., “Poder, imagen, opinión y propaganda en la Edad Moderna”, *Obradoiro*, 20 (2011) ; *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003. Véase también ALABRUS IGLESIAS, R. M., “LA trayectoria de la opinión política en la España moderna”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 20 (2011), pp. 337-354.

⁵⁴⁹ Este ejemplo de anti propaganda ha sido abordado por Fernando Bouza quien ha individuado tres puntos fundamentales: “en primer lugar, la propaganda ha de esconder una ideología, a la que sirve de formas más o menos disimulada; en segundo, su objetivo último sería alcanzar una dimensión tendencialmente masiva; y, por último y en lógica consecuencia, la propaganda debe ser vinculada con preferencia a las formas estatales”. En BOUZA, F., “La propaganda en la Edad Moderna. medios, agentes, y consecuencias de la comunicación política”, en PÉREZ ÁLVAREZ, M.A., y RUBIO PÉREZ, L. M., *Campo y campesinos en la espala moderna. culturas políticas en el mundo hispano*, Madrid, Fundación española de Historia Moderna, 2012, p. 415; HERMANT, Heloise, *Guerres de plumes: publicité, culture politique dans l’Espagne de XVIIe siècle*, Madrid, Casa Velázquez, 2012.

⁵⁵⁰ Don Luis Méndez de Haro y Gúzman fue una de los nobles más influyentes en la España del siglo XVII. Ostentaba el título de VI marqués de Carpio y III duque de Olivares. Bajo la protección de su tío el Conde- Duque ascendió rápidamente en la corte, pasando de Gentilhombre de Boca en 1622 a Caballero

Mazarino abriendo la puerta “le temple de la paix” mientras que Luis de Haro cierra la del “temple de la guerre”⁵⁵². Sobre estos templos vuela una victoria alada que sostiene dos coronas de laurel y una trompa con la inscripción: “Tous deux ont consacré leurs faits/ Et dans le Ciel et sur la Terre/ El’un en ouvrant le Temple de la Paix/ El’autre en fermant le Temple de la Guerre”.

Evidentemente, esta imagen se ajustaba a los patrones propagandísticos franceses: el cardenal sale de un templo decorado con las representaciones de la abundancia y de la justicia, alegoría de los productos de la paz. Por el contrario, el noble español aparece flanqueado por dos atalantes y dos guerreros con armas que rematan el templete. Esta imagen belicosa es acentuada también por la imagen indumentaria transmitida por el noble, quien luce el traje que se convirtió en distintivo de la hegemonía española durante la época de la época de la confesionalización⁵⁵³. El cardenal, en cambio, viste el hábito coral compuesto de la característica túnica pero de colores más claros.

La difusión de esta imagen otorgó importancia a las negociaciones previas a esta paz. Además de las concesiones geográficas, el tratado de los Pirineos comprendía también el matrimonio entre la hija de Felipe IV, María Teresa de Austria, con Luis XIV⁵⁵⁴. Con esta boda se reforzaba la amistad entre los dos países y se disponía una

mayor en 1648, Alcaide del Alcázar de Córdoba y de Sevilla. En 1660 Felipe IV le concedió el título de Duque de Montoro, tras la lograda Paz de los Pirineos.

Sobre su figura, se señala la tesis de MALCOLM, A., *Don Luis de Haro and the political elite of the Spanish monarchy in the mid-seventeenth century*, University of Oxford, 1999; GAMBRA GUTIÉRREZ, A., “Don Luis Méndez de Har, el válido encubierto”, en ESCUDERO, J., *Los validos*, Madrid, Dykinson, 2004, pp. 277-309. De este noble español son escasos los retratos. Recientemente se ha encontrado un óleo inédito en el Musée Jacquemart-André en París que ha despertado un nuevo interés acerca de este personaje. Véase BASSEGODA, B., “Los retratos de Don Luis Méndez de Haro”, *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), pp. 305-326.

⁵⁵¹ El cardenal Julio Mazarino fue un importante diplomático primero al servicio del Papa y la monarquía francesa, tras la muerte del Cardinal Richelieu. Fue nombrado primer ministro por Luis XIII y ejerció este cargo también durante la regencia de Ana de Austria y el reinado de Luis XIV. Su amplia retratística ha sido estudiada por GARCÍA, J., *Les représentations gravées du cardinal Mazarin au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 2000.

⁵⁵² De este grabado, existe una copia siempre fechada en 1660. Se trata de una copia invertida de la anterior que ha sido modificada con la introducción de pequeños elementos. Resulta invertida debido a la copia directa de las cartelas que, estampadas, aparecen con las letras invertidas. En esta versión es más reconocible la acción del cardenal de abrir la puerta como también su túnica aparece con el color rojo, característico de su cargo. Como la original, esta estampa también se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia.

⁵⁵³ BOUZA, F., “La majestad de Felipe II: Construcción del mito Real”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J., *La Corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 451-502.

⁵⁵⁴ AGS, Secretaría de Estado, K 1616: Negociaciones sobre armisticio entre España y Francia (1658-1659); K 1618: Negociaciones de paz con Francia (1659); K 1619: Negociaciones de paz con Francia (1659).

dote de medio millón de escudos de oro y la renuncia a los derechos sucesorios al trono de España⁵⁵⁵.



Figura 13. Anónimo, *El cardenal Mazarino y Don Luis de Haro, ministros plenipotenciarios en la Paz de los Pirineos*, h. 1660, BNF, París.

Para esta negociación se eligió una pequeña isla en la desembocadura del río Bidasoa: la isla de los Faisanes⁵⁵⁶. Esta isla de pequeñas dimensiones señala el límite

⁵⁵⁵ Este pago no llegó a realizarse por lo cual fue tomado como pretexto por Luis XIV por invalidar el cese de hostilidad con España. El Testamento de Felipe IV excluía a la Infanta y todos sus descendientes al trono español; lo que no fue obstáculo para que un Borbón reinara en España.

entre España y Francia y fue elegida por su situación geográfica pues las dos naciones gobiernan su propia mitad. Por esta naturaleza neutral —es una “isla que está en medio del Río”⁵⁵⁷—, la isla ya había servido de escenario para las negociaciones de las paces de 1612, que concluyeron con el enlace de Luis XIII con Ana de Austria y el de Isabel de Borbón con Felipe IV⁵⁵⁸. La isla de los Faisanes volvía a ser marco para los veinticuatro encuentros entre los dos ministros.

Como válido y primer ministro, fueron de Haro y Mazarino los encargados de planificar las entrevistas, que tuvieron lugar en un pabellón o “barraca” como aparece en las fuentes⁵⁵⁹. Este pabellón constaba de una sala central con tres estancias a cada lado. Siempre en nombre de la igualdad, se decidió que el pabellón tuviera bufetes con dos sillas, una a cada lado; de modo que cada nación fuera soberana en su propia mitad⁵⁶⁰. José Antonio Butrón y Múgica remarcaba este detalle en su relato y señalaba que estas dos mitades se separaban por

“una pieza de colgadura de chamelote verdemar. La parte que toca Su Exc. Se aderezó de tafetán nacar y plata, el cielo de chamelote carmesí, y el suelo de alfombras.

⁵⁵⁶ Luis Ignacio Saínz quiso ver en este acontecimiento el inicio de la decadencia política de España. SAÍNZ, L. I., “La Isla de los Faisanes. Diego de Velázquez y Felipe IV. Reflexiones sobre las representaciones políticas”, *Nueva época*, 51 (2006), pp. 147-172.

⁵⁵⁷ En la carta fechada el día 26 de julio. WILLIAMS, L., *Don Luis Méndez de Haro y Guzmán: Letters from the Pyrenées*, Exter, 2000, p. 11.

⁵⁵⁸ Hay que señalar que del primer enlace existen tres lienzos: Van der Meulen (?), *Intercambio de princesas entre las cortes de España y Francia*, Monasterio de la Encarnación de Madrid; Valerio Marucelli, *El Intercambio de las princesas en el Bidaosa, 1627 ha.*, The Mari-Cha Collection Ltd de Nueva York; Pablo van Mullen, *La entrega de las princesas de España y Francia sobre el río Bidaosa*, 1616, Real Alcázar de Sevilla.

Acerca de estos episodios, véase MANTUANO, P., *Casamiento de España y Francia y viaje del Duque de Lerma, llevando la Reyna Christianísima Doña Ana de Austria al passo de Beodia y trayendo la Princesa de Austria nuestra Señora*, Madrid, 1618; RUÍZ ALCÓN, M. T., “La entrega de las princesas. Prólogo de dos enlaces: Ana de Austria-Luis XII, Isabel de Borbón-Felipe IV”, *Reales Sitios*, 4, 196, pp. 27-35; DEL RÍO BARREDO, M. J., “Imágenes para una ceremonia de frontera: el intercambio de princesas entre las cortes de Francia y España en 1615” en *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado a la época moderna*, Madrid, 2008, pp. 153-184; PARCEVAL, J. M., *Opinión pública y publicidad (siglo XVII). Nacimiento de los espacios de Comunicación pública en torno a las bodas reales de 1615 entre Borbones y Hasburgos*, Tesis Doctoral defendida en 2003 en la Universidad Autónoma de Barcelona.

⁵⁵⁹ AGS, Secretaría de Estado, K 1623: 31-39. La construcción de las obras como el desarrollo de las entrevistas se detalla en DE HARO, L., MAZARINE, J., *Lettres du cardinal Mazarin où l'on voit le Secret de la Négotiation de la Paix desd Pirenées et la Relation des conférences qu'il a eues pour ce sujet avec D. Louis De Haro, Ministre d'Espagne. Avec d'autres lettres tres-curieuses écrites au Roi et la Reine, par le meme Cardinal, pendant son voyage*, Seconde Partie, Amsterdam, Chez Herni Wetstein, 1693; GUALDO PRIORATO, G., *Histoire du traité de la paix concludé à S. Jean de Luz entre les deux couronnes, en 1659. Où el'on voit les conférences entre les duex ministres, et ce qui es'y est passé de plus remarquable*, Colonne, Chez Thomas Bruggen, 1665; CARDENAS, J. F. de, *La misión de D. Antonio Pimentel (Lyon-París 1658-1659) y el Cardenal Mazarino y D. Luis de Haro frente a frente en la isla de los Faisanes*, Bilbao, 1955; WILLIAMS, L., *Don Luis Méndez de Haro y Guzmán, op.cit.*

⁵⁶⁰ Véase la carta de Mazarin a Monsieur le Tellier. San Juan de la Luz, 30 de julio de 1659: DE HARO, L., MAZARINE, J., *Lettres du cardinal Mazarin*, op.cit.

Estaban dos bufetes iguales con sobremesas de tela, y dos sillas de lo mismo, puestas en igualdad al lado de cada bufete”⁵⁶¹.

Del mismo modo, la barraca fue construida y decorada por estas dos potencias en partes iguales: una mitad con planchas y tablas, según el gusto del Cardenal Mazarino, y tapices de la colección de Don Luis de Haro⁵⁶². Conocemos la descripción de las salas por el Cardenal Mazarino, según la transcripción de Butrón y Múgica:

“el aliño de cada cuarto es muy del tiempo, y de la ocasión. Las tres primeras priedas del Señor Don Luis se colgaron de quíssimo reposteros, con las armas de las nobilíssima Casa de Haro y Gúzman, todos los terciopelos carmesí, bordados de oro. El cielo cubierto de chamebote carmesies; en cada una bufetes de terciopelo cubiertos y muchas sillas gayadas de galones. La galería colgada de chamebotes carmesies y nácar. Adornaban las del Señor Cardenal una tapizeríaHistoria de los Actos de los Apostoles, con las Armas de su Heroyco nombre; otra de oro y seda del Robo de las Sabinas, y unis muy lucidos paños de seda y oro de labor de la India; muchas sillas de damasco y bufetes, coronándola dos retratos de los Christianíssimo Rey de Francia y la Reina Madre”⁵⁶³.

En cambio, Luis de Haro ofrecía una descripción diferente. El válido subraya el empleo de esteras en la sala común, para los meses estivales, pues, según la etiqueta española,

“El Aposento de la conferencia es cuadrado y estaba colgado a medias: y a la misma división había en el suelo porque el medio Aposento que tocaba al cardenal estaba con esteras confromes a nuestra costumbre en estos tiempos de verano”⁵⁶⁴.

También Butrón y Múgica describía la decoración del pabellón central que aparecía amueblado, como Mazarino le relató a Teiller en la carta del 30 de julio:

“La sala común se dividió igualmente; la mitad que tocó al Sr. Don Luis se colgó de gasas nácar y plata; el cielo de chamebote de color de nácar y el suelo cubierto de alfombras. En medio estaban dos sillas y dos bufetes iguales; el de la parte del Señor Don Luis de chamebote de nácar y el del Señor Cardenal de carmesí; uno y otro gayado de galones de oro, puestas las sillas con tal arte, que estando iguales, caen los bufetes a mano derecha de amos señores”⁵⁶⁵.

⁵⁶¹ BUTRON y MUGICA, J. A., *Relación panegírica de la jornada de Don Luis Méndez de Haro y señor Julio Macerino a la conferencia de los tratados de la paz*, Madrid, por Pablo del Val, 1659, f. 7. [BNE: VE/63/105]

⁵⁶² Carta de Mazarin a Monsieur le Tellier. San Juan de la Luz, 5 de agosto de 1659: DE HARO, L., MAZARINE, J., *Lettres du cardinal Mazarin*, *op.cit.*

Luis Colomer incide en el gusto artístico de los dos ministros y observa que “Tales muestras de poca modestia sólo se entienden en el contexto de una larga rivalidad entre ambos mandatarios en el mercado internacional del arte. En efecto, quienes se iban a sentar frente a frente a la mesa de negociaciones eran, además de primeros ministros de las primeras potencias de Europa de entonces, dos de los mayores coleccionistas de auquel tiempo, y casi tan veterana como su funcionamiento en la guerra era su competencia por las mejores piezas en los cotos de caza artística”, en COLOMER, Luis, *Arte y Diplomacia*, p. 62.

⁵⁶³ BUTRON y MUGICA, J. A., *Relación panegírica de la jornada de Don Luis Méndez de Haro*, f. 4.

⁵⁶⁴ AGS, Secretaría, K, 1623: 44.

⁵⁶⁵ BUTRON y MUGICA, J. A., *Relación panegírica de la jornada de Don Luis Méndez de Haro*, f. 7.

A pesar de ser la conclusión de un tratado militar que decretaba la derrota militar de España, Leonardo Castillo ponía de manifiesto que ninguno de los dos países había escatimado en lujos a la hora de celebrar “el soberano matrimonio que volvió a enlazar a las Coronas más poderosas”⁵⁶⁶. De su relato se desprende que Felipe IV no reparó en lujos, a pesar del declive político que estaba viviendo la monarquía española.

Las dos potencias acordaron modificar la barraca del tratado a la cual se anexionó un pórtico y una galería a cada lado. Con estos anexos se llegaba directamente a la sala para la entrega de la infanta María Teresa. Esta estancia constaba en dos mitades iguales que se diferenciaban por la decoración, como se desprende del testimonio del oficial:

“Era común à ambos reyes esta sala, la mitad de ella, de alto à baxo, que era la que mirava al medio Dia, era edificio de España y la opuesta de Francia, diferenciandose estas dos mitades en colgaduras, techos, alfombras, y cortinas de puertas, y ventanas, desuerte, que como una linea sola, estavan de alto para abaxo, y lados, distinguidos ambos edificios”⁵⁶⁷.

La decoración de la parte española fue confiada en Diego Velázquez quien participó en calidad de Aposentador del Rey. Palomino, de hecho, relató su viaje desde Madrid con el fin de supervisar el aderezo de los salones de la parte española del cual se encargaba⁵⁶⁸. Además de las alegorías de *La Fortuna*, *La Hostilidad*, *la Avaricia* y *la Justicia*, Velázquez vestió la sala de escenas mitológicas y bíblicas, según las fuentes:

“En la sala principal de las entregas y juramentos de las Pazes, se vistió la parte que pertenecía a España con cuatro paños de oro, plata y seda del Apocalipsis, un cielo de brocado blanco y seda, y cortinas de tabí, de oro y seda, con varios colores”⁵⁶⁹.

Según Jonathan Brown, la elección del tapiz del *Apocalipsis* no es puramente anecdótica y advierte en ella el reconocimiento de la derrota ante Francia⁵⁷⁰. Aun así, estas potencias hicieron gala de su etiqueta en la demostración retórica de su riqueza y supremacía.

⁵⁶⁶ “Dedicatoria” en CASTILLO, L., *Viage del Rey nuestro señor Don Felipe Quarto el Grande, a la frontera de Francia.. Funciones Reales del desposorio y entregas de la Serenissima infanta de España Doña María Teresa de Austria. Vistas de sus Magestades Católicas y Christianissima, Señora Reyna Christianissima y Señor Duque de Anjou. Solemne juramento de la Paz y sucesos de ida y vuelta de la jornada en relación diaria que dedicaal Rey N.S. D. Carlos II por mano del S. D. Pedro Fernández z del campo y Angulo, Cavallero de la Orden de Santiago, del Consejo de Su Magestad, y un secretario de estado de España y el norte. D. Leonardo del Castrillo... D. Leonardo del Castillo, criado de su magestad y oficial de la secretaria de estado de España*, Madrid, Imprenta Real, 1667.

⁵⁶⁷ DE CASTILLO, L., *Viage del Rey nuestro señor Don Felipe Quarto el Grande*, p. 222.

⁵⁶⁸ PALOMINO, A.A., *El museo pictórico y escala óptica*, Alianza, Madrid, 1986.

⁵⁶⁹ En COLOMER, *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica*, p. 68.

⁵⁷⁰ BROWN, J., *Velázquez: pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986, p. 249. Por el contrario, Colomer no reconoce esta colección de tapices sino “el propósito de deslumbrar con ellos al enemigoahora reconciliado”. En COLOMER, Luis, *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica* p. 69.

Esta suntuosidad se hace patente en el segundo tapiz que forma parte de la serie *Histoire du roi* de la manufactura de los Gobelinos en París de 1665: *La entrevista de Luis XIV con Felipe IV en la isla de los Faisanes* (Fig. 14)⁵⁷¹.



Figura 14. Tapiz de Entrevista de Luis XIV y Felipe IV en la Isla de los Faisanes, 1665, Embajada de Francia en Madrid.

Este tapiz se realizó a partir de un cartón de Mathieu Antoine (le Père) que recogía el saludo del monarca francés a Felipe IV y Luis XIV. A su vez, el cartón se inspiraba en un dibujo de Charles Le Brun quien fue director de la manufactura de los Gobelinos desde 1663. También en este cartón, la escena se teatralizaba por estar enmarcada con una cortina que tenía la función de baldaquín. Conocemos la escena por el cuadro que Van der Meulen realizó a raíz del dibujo de Le Brun, como él mismo afirmaba: “J’ai peint en petit l’entrevüe du Roy et du Roy d’Espagne après un dessin de M. Le Brun qui a servy pour modèle pour celuy qu’on fait en grand pour la tapisserie”⁵⁷². Este lienzo representa la escena de las *visitas reales* que Castillo relató detalladamente en su escrito:

“Llegaron en fin los dos Señores Reyes a la pieza destianda a las visitas y juramento. Entraron a un mismo tiempo cada uno por su puerta, seguido el nuestro de la Señora Infanta Reyna, el Christianissimo de la Reyna Madre, y Señor Duque de Anjou su hermano, y descubierta entramos. Hizieron iguales reverencias, y luego se acercaron a hablarse en pie las primeras cortesias y preguntas”⁵⁷³.

⁵⁷¹ De este cuadro, existe también la versión reallizada por Laumosnier y que se conserva en Le Mans en el Museo Tesse.

⁵⁷² Archives Nationales, París, O-1964. Esta confesión del pintor flamenco fue publicada por vez primera por Jules Guiffrey en su estudio dedicado a los inventarios GUIFFREY, M.J., “Scellés et inventaires de’artistes”, *Nouvelles Archives de l’Art Français*, 1883, pp. 83-154.

⁵⁷³ CASTILLO, *Viaje del Rey nuestro señor Don Felipe Quarto*, p. 247.



Figura 14. Van der Meulen, *Entrevista de Luis XIV con Felipe IV en la isla de los Faisanes*, 1664, Colección Particular, Londres.

Van der Meulen representa las dos familias según este relato: la francesa compuesta por el hermano del rey, Ana de Austria, el cardenal y Luis XIV⁵⁷⁴; mientras que la española contaba con Felipe IV, Luis de Haro, la Infanta María Teresa y un caballero español de la Orden de Calatrava que viste cuello à la confusión⁵⁷⁵. Muchos han querido ver en este retrato al pintor Diego de Velázquez a pesar de la rotunda negación de Jonathan Brown “This is not true”⁵⁷⁶. En efecto, los cronistas de la época

⁵⁷⁴ DELPONT, H., *Parade pour une infante. Le périple nuptial de Louis XIV à través le Midi de la France (1659-1660)*, Nérac, Edition de Albret, 2007.

⁵⁷⁵ Colomer aventura que la identidad de este miembro de la orden de Santiago puede pertenecer al Marqués de Malpica, como mayordomo de semana de Felipe IV, a Fernando de Fonseca Ruíz de Contreras, como Secretario de eEstado, o más bien a Antonio Pimentel en calidad de delegado de la corte de Felipe IV en Francia. COLOMER, *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica*, p. 73.

⁵⁷⁶ BROWN, *Velazquez: pintor y cortesano*, p. 250.

identificaron este caballero de la orden de Santiago con el pintor. Este error lo cometió también Palomino quien se detenía en su atuendo:

“No fue Don Diego Velázquez el que en este día mostró menos su afecto en el adfrono, bizzaría, y gala de su persona; pues acompañada de su gentileza, y arte (que eran cortesanias, sin poner cuidado en el natural garbo, y compostura), le ilustraron muchos diamantes, y piedras precisas: en el color de la tela, no es de admirar se aventajara a muchos, pues era superior en el conocimiento de ellas, en que siempre mostró muy buen gusto: todo el vestido estaba guarnecido con ricas puntas de plata de Milán según el estilo de aquel tiempo (que era de golilla, aunque de color, hasta en las jornadas), en la capa roja insignia [de Santiago]: un espadín hermosísimo, con la guarnición, y contera de plata, con exquisitas labores de relieve, albrado en Italia; una gruesa cadena de oro al cuello, pendiente de la venera, guarnecida de muchos diamantes, en que estaba esmaltado el hábito de Santiago; siendo los demás cabos correspondientes a tan precioso aliño”⁵⁷⁷

En efecto, la importancia de los trajes fue primordial en este encuentro durante el cual Francia y España se midieron en un conflicto suntuario: la moda a la española se enfrentaba a la moda francesa. Indirectamente, esta confrontación ya había tenido lugar en el texto de Carlos García, *Oposición y Conjunción de los dos grandes luminares de la tierra*⁵⁷⁸. Primeramente editado en 1617, este texto bilingüe presentaba la antipatía entre estas dos naciones⁵⁷⁹ y las causas que la provocó. Dedicó el capítulo XV a las diversidades estilísticas. En efecto, vemos al rey español, como también la infanta, lucía sus mejores joyas y galas, a pesar de que la moda española se había simplificado enormemente desde su subida al trono⁵⁸⁰. Felipe IV vestía una ropilla negra con brahones que mostraba las mangas de su jubón. Este atuendo se presentaba de gala, o sea con guarnecida de bordados con hilo de oro, y unos calzones negro guarnecido con los mismo motivos que decoraban también la capa. Los trajes de gala, de hecho, se caracterizaban por estos bordados de oro o plata y las ricas fantasías. Por esta vistosidad, su atavío no parecía especialmente austero, debido a la celebración del enlace, y se completaba de sombrero y golilla.

⁵⁷⁷ PALOMINO, *El museo pictórico*, p. 74

⁵⁷⁸ GARCÍA, C., *Oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la tierra*, op.cit..

⁵⁷⁹ Durante el siglo XVII, se reimprimió con el título *Antipatía de los franceses y españoles*.

⁵⁸⁰ Véase COMBA Y LLOBET, J., “La indumentaria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez del Museo del Prado”, *Arte español*, 6 (1922-1923), pp. 91-92; BANDRES OTO, M., *La moda en la pintura de Velázquez*, Barcelona, Akal, 2002.



Figura 15. Velázquez, *Felipe IV en Fraga*, 1644, Collection Frick, Nueva York.

La golilla se había convertido en la imagen reformista de la moda española. En concreto, esta seña de identidad fue objeto de debate en la *Junta Grande de Reformación*, que se instituyó el mismo año de su llegada al trono con la cual Felipe IV se proponía combatir el lujo “no sólo en esta Corte, sino en estos mis reinos, en materia de vicios, abusos y cohechos”⁵⁸¹. Ya desde las primeras décadas del siglo, numerosas habían sido las preocupaciones acerca del abuso de los bienes suntuarios⁵⁸². Artífice de esta reforma fue el Conde Duque de Olivares, quien propuso reformar los cuellos con la sencilla *valona* de un dozavo de vara de origen francés⁵⁸³. Con ésta, Velázquez retrató *Felipe IV en Fraga* (Fig. 15), en la cual el monarca viste un rico colete de un llamativo color rojo, decorado de oro. De esta guisa, se mostraba Felipe IV en 1644: afectado por el pasar de los años, pero en todo su esplendor y magnificencia, antes de la decadencia de su imperio. Con todo, ya empezaban a notarse las primeras aportaciones francesas a

⁵⁸¹ *Novísima Recopilación de las leyes de España por el Sr. D. Carlos IV*, Libro VI, título XIQ, Madrid, 1805, p. 178. Sobre la Junta, véase GONZÁLEZ PALENCIA, A., *La Junta de Reformación (1618-1623)*, Valladolid, 1932; CHENG, S., y SOLER i JIMENEZ, J., *El Arte real de perseguir a los sombreros: textos y documentos para la historia del tejido y la indumentaria en las monarquías hispánicas (S.XIV-XVIII)*, Tarrassa, Centre de Documentació i Museu Textil, 2008.

⁵⁸² Salmerón reconocía que el lujo en material de vestidos no había llegado a la ostentación del siglo anterior. Aun así admitía que “las costumbres desenvueltas y el lujo fueron la nota demonante del reinado de Felipe IV”. En LEÓN SALMERÓN, A., DIEGO GONZÁLEZ, J.N., *Compendio de indumentaria española con un preliminar de la historia del traje y el mobiliario en los principales pueblos de la Antigüedad*, Madrid, San Francisco de Sales, 1915, p. 145.

Acerca de la ostentación vestimentaria de este siglo, véase: CARRANZA, A., *Discurso contra malos trajes y adornos lascivos. A Felipe IV, el mayor Señor del Orbe v a sus supremos Consejos de Justicia y Estado. Rogación en detestación de los grandes abusos en los trajes y adornos nuevamente introducidos en España*, Madrid, A costa de Pedro Coello, 1636. Esta publicación provocó la respuesta del Licenciado Gonzalo: GONZALO, A., *Memorial en defensa de las mujeres de España y de los vestidos y adornos de que usan*, Lisboa, Antonio Álvarez, 1636. También PATON JIMÉNEZ, *Reforma de Trajes*, Baeza, 1638; *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, Baeza, 1638.

⁵⁸³ DELEITO y PIÑUELA, J., *La mujer, la casa, y la moda en la España del rey poeta*, Madrid, Espasa Calpe, 1954.

la indumentaria española⁵⁸⁴. En este cuadro de Velázquez, el monarca introducía otra influencia francesa: las mangas de su prenda aparecen abiertas a lo largo y dejan entrever su camisa. Otra gran aportación era la introducción de color y de adornos, con los cuales se coloreaba su colete. Sobre éste, caía la *valona* que consistía en un cuello que cubría los hombros, el pecho y la espalda, como se indicaba en el *Diccionario de Autoridades*⁵⁸⁵. Se guarnecía con puntas de bolillos o randas en el borde. Si bien se llamaba valona por proceder del cantón valón de Flandes, estaba muy en boga en Francia desde la década de 1620. Este cuello constaba de lienzo de lino, se abría por delante y que sustituyó la gorguera. Con el fin de frenar estos cuellos excesivos, se redactaron los *Capítulos de reformatión* en el cual se imponía el uso de “valonas llanas, sin invenciones, puntas, cortados, deshilados ni otro género de guarnición”⁵⁸⁶.



Figura 16. Evolución del cuello *Valona* en la Francia del siglo XVI⁵⁸⁷.

Esta reforma introducida el 11 de febrero de 1623 produjo descontentos, como el de Fernández de Navarrete:

“Veo a muchos hombres tan feminados, que sienten y aun lloran la reformatión de los cuellos, diciendo que se les quitó una varonil majestad y que se desterró el antiguo traje de España, digo, que dejando aparte el ser hábito costosísimo y que en muchas excedía el gasto de la comida y sustento, es cosa cierta, que si se mira sin pasión, se juzgará, que esta que la llamaban gala, no sólo no lo era, antes parecía un feo impedimento de todas las acciones varoniles”⁵⁸⁸.

⁵⁸⁴ BERNIS MADRAZO, C., “El vestido francés en la España de Felipe IV”, *Archivo Español de Arte*, 218 (1982), pp. 201-208.

⁵⁸⁵ RAE, *Diccionario de la lengua castellana, en que explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Imprenta de la RAE, herederos de Francisco del Hierro, 1739.

⁵⁸⁶ CHENG, S., y SOLER i JIMENEZ, J., *El Arte real de perseguir a los sombreros*, p. 19. Citado también en DELEITO Y PIÑUELA, *La mujer, la casa y la moda*, p. 276.

⁵⁸⁷ La Figura 11 procede de <http://lecostume.canalblog.com/archives/col/index.html> [consultado el 27 de junio de 2012].

⁵⁸⁸ FERNÁNDEZ de NAVARRETE, P., *Conversación de monarquías. Discursos políticos sobre la gran Consulta del consejo que hizo al Señor Rey Don Felipe III*, Madrid, Imprenta Real, 1626, p 231.

Estas reacciones negativas, no sólo se basaban en el apego a la ya tradicional gorguera sino, sobre todo, por la contrariedad de tener que descubrir la nuez⁵⁸⁹.



Figura 17. Detalle de la familia española.

Van der Meulen, *Entrevista de Luis XIV con Felipe IV en la isla de los Faisanes*, 1664, Colección Particular, Londres.

Para evitar que también el monarca desnudara su garganta, se realizó la *golilla* que era

“cierto adorno hecho de cartón aforrado de tafetán ú otra tela, que circunda y rodea el cuello y tiene esquina por los dos lados, sobre el cual se pone una valona de gasa engomada”⁵⁹⁰.

Este cuello era el complemento distintivo de Felipe IV, con el cual se vistió tanto en las representaciones militares como en las ceremoniales oficiales. Copiando su atuendo, la golilla se extendió rápidamente entre los emisarios de la corte, como se aprecia en el detalle de *Entrevista en la isla de los faisanes* (Fig. 17). De este modo, la golilla se convirtió en el complemento distintivo de los soberanos de la Casa de Austria, pasando a ser la nueva pieza clave de la identidad moderna española. Lope de Vega se refería a la golilla como el “horrible traje de hombres españoles”⁵⁹¹. Este reconocimiento lo hacían también los viajeros extranjeros como evidenciaba Nils Brahe:

“Aquellos que vienen de negocios o esperan estar aquí por algún tiempo se visten inmediatamente a la manera del país. Nosotros siempre hemos llevado ropa de viaje, pero si estamos aquí *sin pretensiones* debemos ponernos la golilla y todo el arnés castellano”⁵⁹².

⁵⁸⁹ SÁNCHEZ JIMENEZ, A., “Cuellos, Valonas y Golillas: leyes Suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga* de Juan Ruíz de ALCÓN”, Bcom, 1 (2002), pp. 91- 112.

⁵⁹⁰ RAE, *Diccionario de la lengua española*, 1739, p. 345.

⁵⁹¹ Citación que precede de *Guzman el Bravo* de LOPE DE VEGA, *Primera, segvnda y tercera parte de las rimas*, I, Barcelona, Amello, 1604, p. 203.

⁵⁹² Citado por ANDERSON, R. M., *The Golilla: A spanish collar of the XVII centruy*, Nuev aYork, Hispanie Society of America, 1969, p. 11. El cursivo aparecía también en la versión original en castellano.



Figura 18. Velázquez, *Felipe IV*, 1626, Museo del Prado, Madrid.

No obstante, se debe recordar que este cuello tampoco era de origen español. De hecho Cadalso recordaba sus orígenes hasbúrgicos y precisaba acerca del atuendo español:

“Oigo hablar con cariño y con respeto de cierto traje muy incómodo que llaman a la española antigua. El cuento es que el tal no es a la española antigua, ni a la moderna, sino un traje totalmente extranjero para España, pues fue traído por la Casa de Austria. El cuello está muy sujeto y casi en prensa; los muslos, apretados; la cintura, ceñida y cargada con una larga espada y otra más corta; el vientre, descubierto por la hechura de la chupilla, los hombros, sin resguardo; la cebza, sin abrigo, y todo esto, es que no es bueno ni español, es celebrado generalmente porque dicen que es especial y bueno”⁵⁹³.

Con este atuendo obselto, se presentó Felipe IV y su séquito ante la familia francesa de Luis XIV. El contraste indumentario quedaba manifiesto: Francia aparecía como la nueva hegemonía también en el ámbito vestimentario. Aunque España marcó la imagen indumentaria en los siglos XVI y XVII, Francia tomó su relevo, imprimiendo sus hábitos en Europa en la segunda parte del siglo XVII. No se trataba sólo de los préstamos vestimentarios que el rey español había asumido desde la década de los cuarenta, sino más bien de una verdadera moda a la francesa⁵⁹⁴.

Luis XIV, como también su séquito, vestía jubones muy cortos que permitían asomar la ropas interior: a la altura de la cintura como en la mangas, este jubón se abría y mostraba la camisa. Este estilo fue introducido por Montauron, quien marcó la moda de la primera época del reinado de Luis XIV. Entre 1644 y 1660, el vestido masculino

⁵⁹³ CADALSO, *Los eruditos a la violeta*, p. 207

⁵⁹⁴ BOUCHER, *Historia del traje en Occidente*, op.cit; DESLANDRES, *El traje, imagen del hombre*, op.cit.

francés seguía influenciado por las prendas características propia del reinado de Luis XIII. Si bien, se caracteriza por dimensiones amplias y suntuosas. Así, el atavío masculino se componía de peluca, un jubón, y un calzón guarnecido de numerosos pliegues, lazos y cintas. Estos eran elementos de pasamanería guarnecidos que sustituyeron las ricas galonaduras de la época de Richelieu.



Figura 19. Detalle de la familia francesa.

Van der Meulen, *Entrevista de Luis XIV con Felipe IV en la isla de los Faisanes*, 1664, Colección Particular, Londres.

A su muerte de hecho, el cardenal Mazarino prohibió los bordados de oro y se remplazaron por *galants* y *petits oies*, respectivamente cintas y lazos. El jubón se caracterizaba por ser de un sólo color, muy vivo, y por la numerosa pasamanería. En esta época, solía llevarse entreabierto y guarnecido de hasta 600 lazos y cintas, que se aplicaban directamente sobre las hombreras, pecheras, cinturilla, bolsillos, etc.

Las mangas de este jubón eran especialmente cortas en el vestido de corte y aparecían decoraban de encajes y lazos. A través de ellas, asomaban las mangas de la camisa, que se cerraban a la altura del codo y del pulso con lazos de colores, como se aprecia en este detalle de *Entrevista de los Faisanes* (Fig. 19). Este estilo tomó el nombre de su inventor, el francés Montauron, quien vestía este jubón muy corto, de color plata, que se abrochaba por delante con estas mangas semicortas. Este atuendo fue etiqueta del ceremonial cortesano característico de los caballeros de la Orden del Santo Espíritu, quienes lo vestían con una capa de negra.



Figura 20. Houasse, *Retrato de Luis I*, 1717, Museo del Prado

En la corte española aparece sólo a partir del siglo XVIII y, en concreto, en la documentación relativa a Luis I. En el óleo que le retrata (Fig. 20), se puede apreciar que no sólo la composición es deudora del patrón estilístico de Luis XIV sino también, en este caso, la moda vestimentaria. Luis I aparece vestido según esta moda: jubón corto y calzones-enaguas de color plateado; por las mangas y el jubón, asoma la ropa interior de encaje blanco.



Figura 21. *Rhingrave*, h. 1665 ca, Victorian and Albert Museum, Londres.

Rhingrave (Fig. 21), en cambio, era el nombre del calzón que era el elemento principal del vestido esta época. Se caracterizaba por tener forma abullonada y procedía de Holanda, de donde le había traído el conde de Salm; de ahí su nombre: *Rhin: Rhein – Comte: Grafe*. Consistía en una calza muy voluminosa que se adornaba con cintas y pliegues que se fruncían a la altura de la rodilla mediante una liga. Por su forma, se

conocía también como “calzón-enagua”⁵⁹⁵, y fue blanco de las sátiras literarias francesa: por ejemplo, las comedias de Molière⁵⁹⁶. Estos calzones se caracterizaban por numerosos cortes y pliegues que cargaban tanto la estética que Deslandres afirmaba que “el traje masculino parece casi una caricatura en su exhuberancia barroca”⁵⁹⁷.

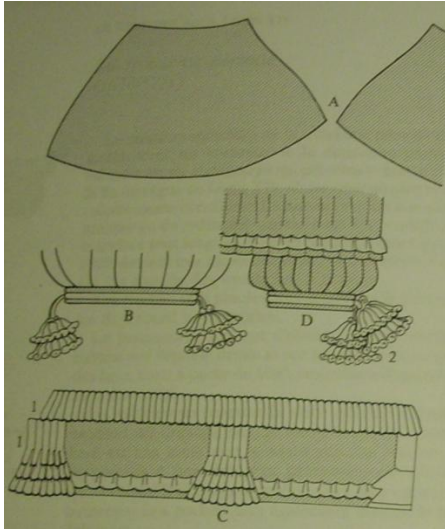


Figura 22. Patrón del Rhingrave⁵⁹⁸

- A: Faja ancha de tafetán
- B: Calzón con liga
- C: Enaguas

Ante este esplendor, la indumentaria española parecía excesivamente modesta. La atenta mirada de Madame de Motteville quedó sorprendida al descubrir las diferencias vestimentarias entre franceses y españoles. En sus memorias, esta dama de Ana de Austria relataba el despliegue suntuario de los franceses y lo poco adecuado que le resultaban los atuendos españoles: desde el peinado de la infanta hasta la severidad de Felipe IV⁵⁹⁹. Los personajes de la corte francesa ya competaban sus atuendos con las *pelucas*, o sea, cabelleras postizas que se pusieron de moda desde la década de los años veinte. Tanto en el retrato como en el tapiz, se puede apreciar que los personajes masculinos lucían largas pelucas oscuras rizadas, según la costumbre que Luis XIII impuso en su corte debido a su alopecia. Peter Burke, en cambio, considera que la

⁵⁹⁵ En la Inglaterra de la restauración, al *rhingrave* se le llamó también *petticoat breeches*. Del inglés literal: *bombachos de enagua*.

⁵⁹⁶ MOLIERE, J. B., *La escuela de los maridos*, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1812; *Don Juan*, Nouvelles Editions latines, 1993.

⁵⁹⁷ DESLANDRES, *El Traje, imagen del hombre*, p. 140.

⁵⁹⁸ Imagen procedente de *Le costume sous Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1990, p. 12.

⁵⁹⁹ BERTAULT, F., dame Langlois de Motteville, *Mémoires pour survivre à l'histoire d'Anne d'Autriche, épouse de Louis XIV, roi de France*, Amsterdam, Changuoin, 1723.

peluca se impuso como consecuencia de una enfermedad que padeció el joven rey Luis XIV⁶⁰⁰.

La austeridad española fue acentuada por Le Brun en el dibujo preparatorio para el tapiz (Fig. 23)⁶⁰¹. En éste, se destaca la sobriedad de los atavíos españoles que aparecían lisos y muy austeros. En el tapiz que conserva en la embajada de Francia en Madrid se puede apreciar la sencillez de las prendas españolas. Esta variación formal parece que fue introducida por el pintor quien enfatizó la parquedad de los colores de los españoles con el fin de restarle dignidad. Por esta osadía, Le Brun fue amonestado por Luis XIV, quien le acusó directamente de falsear la historia: “Vous avez peché contre la vérité de l’histoire et sacrifié la gravité espagnole à la civilité française”⁶⁰².

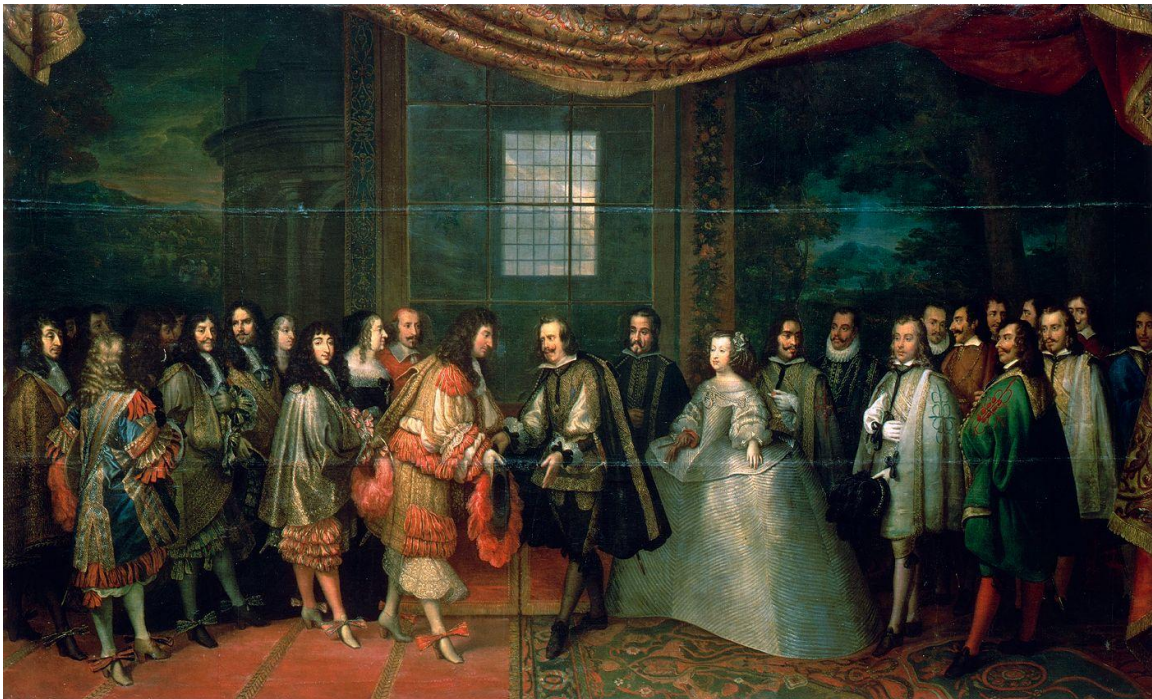


Figura 23. Le Brun, *Entrevista de Luis XIV y Felipe IV en la isla de los Faisanes*, 1660, Palacio de Versalles y Trianon.

⁶⁰⁰ BURKE, *La fabricación de Luis XIV* p. 51.

⁶⁰¹ De este tapiz, se puede contemplar una copia en el Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. Aparece publicado en DESCALZO LORENZO, A., «La permanence du panier dans les cours européennes», en *Fastes de Cour et Ceremonies Royales. Le Costume de Cour en Europe, 1650-1800*, Château de Versailles, 2009, fig. 45, pág.73.

⁶⁰² DENIEUL, M., Y NIETO GALLO, G., *Catálogo de la exposición conmemorativa de la paz de los pirineos*, Fuenterrabia, 1959-1960, p. 29.

Este mismo alarde suntuario se puso de manifiesto en el tapiz que representa la boda entre María Teresa y Luis XIV (Fig. 24)⁶⁰³. Celebrada en San Juan de la Luz, esta boda era testimonio de la grandeza de Francia. En esta obra, Le Brun recreaba la suntuosidad del imperio francés del cual ya formaba parte María Teresa. Bajo el baldaquín, la infanta vestía como princesa de Francia: María Teresa aparecía envuelta en el *costume sacre*, o sea, el manto real de terciopelo azul guarnecido con flores de lis, emblema de la casa de Borbón. Estas *regalías* caracterizaban al propio rey francés con el cual se retrataba desde su infancia, pues “a partir de 1643, se le empezó a representar vestido con un manto real, con flores de lis de oro sobre fondo azul”.⁶⁰⁴ Sin embargo, en esta escena, Luis XIV se hacía emblema de la pretensión de grandiosidad y lucía un corto jubón, mangas globulares, con grandes lazos rojos, y calzones-enaguas.



Figura 24. *Le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Autriche en l'Eglise de St Jean de Luz*, 1660, Embajada de Francia en Madrid.

La política de las representaciones dirigida por Luis XIV, se apoyaba en imágenes que plasmaban su absolutismo y sus victorias, las cuales no eran sólo militares. Estos dos tapices le proponían en un doble papel: Luis XIV se representaba como actor guerrero por sus relaciones exteriores al tiempo que era también actor político en las internas. Así, Luis XIV se reafirmaba en su *iconografía voluntariamente anti-asbúrgica*⁶⁰⁵, a través de la contraposición de las dos cortes y sus respectivos reyes: Luis XIV era joven y celebraba la hegemonía francesa que personificaba “la pretensión de Francia de expandirse hacia el exterior para recuperar los perdidos límites de la

⁶⁰³ ZANGER, A. E., *scenes from the marriage of Louis XIV: nuptial functions and the making of absolutist power*, Sanford, University of Stanford, 1997.

⁶⁰⁴ BURKE, P., *La fabricación de Luis XIV*, p. 45.

⁶⁰⁵ Regalia es la palabra latina con la cual se hace referencia a los objetos e instrumentos que ZIEGLER, H., “Le lion et le globe: la statue de Louis XIV par Domenico Guidi, ou l’Espagne humiliée”, en SABATIER, G., *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, Paris, Editions MSH, 2009, p. 79.

antigua Galia”⁶⁰⁶; por el otro lado, aparecía Felipe IV en el tramo final de su vida y del imperio español tras la “la amputación territorial y la conversión de un gigante político en un reducto periférico”⁶⁰⁷. Luis XIV proyectaba la imagen del joven rey que, a comienzos de su reinado, ya había derrotado al imperio más grande de Europa.



Figura 25. Testelin, *Luis XIV, con sólo diez años, pero ya rey de Francia*, 1648, Palacio de Versalles y Trianon, Versalles.

⁶⁰⁶ BERNARDO ARES, J. M., *Luis XIV Rey de España*, p. 120.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

Capítulo 5.

La cultura de lo francés

En los capítulos precedentes se ha incidido en la forma en que España pasó de ser la única potencia hegemónica a tener que firmar un tratado conciliador con Francia a mediados de siglo XVII que testimoniaba su declive⁶⁰⁸. Desde principio de este siglo, Francia se proponía como una nueva potencia a tener en cuenta en el viejo continente. El imperio español que había dominado durante gran parte de la modernidad, se veía amenazado por el país vecino. A pesar de la influencia que aún ejercía políticamente, España veía mermar sus intereses paulatinamente. La ratificación de la boda real entre Luis XIV y María Teresa en 1660 sellaba su declive económico y militar de España y el paralelo auge de Francia. Este acontecimiento marcaba simbólicamente el desplazamiento del poder en la vieja Europa.



Figura 26. Martínez del Mazo, *Retrato del Príncipe Baltasar Carlos*, 1645, Museo del Prado, Madrid.

⁶⁰⁸ GALLEGO, J., *La crisis de la hegemonía española, siglo XVII*, Madrid, Ediciones Rialp, 1991.

El traspaso del poder político ya había sido anunciado trágicamente por la muerte prematura de Príncipe Baltasar Carlos (1629-1646)⁶⁰⁹. Heredero universal del imperio español, Baltasar Carlos era el único hijo varón de Felipe IV e Isabel de Borbón. En su persona se identificaba, no sólo el Príncipe de Asturias sino, sobre todo, las esperanzas de dar continuidad al reinado de su padre. Este vínculo se mostraba en su retrato (Fig. 26), donde el pintor se inspiraba en el cuadro de Velázquez de 1626. Con la misma pose que su padre a su edad, el príncipe heredero se presentaba con la reconocible ropilla española y prometía simbólicamente ser fiel a los valores de austeridad y sobriedad sobre los cuales se había forjado el imperio. De este modo, la imagen establecía una continuación visual entre las causas defendidas por su padre y las del futuro monarca. Sin embargo, la repentina desaparición del joven príncipe de tan sólo 17 años sumía la nación en un estado de incertidumbre:

“¿No fue efecto de rayo la temprana, la acelerada muerte del excelso príncipe de las Españas, D. Baltasar Carlos? Entre su enfermedad y la muerte ¡Oh que corta distancia! Amenazó a muchos, atemorizó a todos, porque ver morir a un príncipe de diecisiete años, jurado en todos los reinos por sucesor legítimo de nuestro gran monarca el señor Don Felipe III, cuyo nacimiento fue gozo universal de la Cristiandad, cuya niñez aseguró gallarda adolescencia, cuya juventud prometió felices progresos en la mayor edad, a cuya capacidad se rindieron las lenguas, en cuya memoria lucían ya tantas noticias, brillaban esplendores de atenciones al gobierno político y aun al manejo de las armas. ¿A quién no había de poner pasmo ver talada toda esta grandeza y malogradas al humano sentir tan buenas partes en tan sólo cuatro días de enfermedad?”⁶¹⁰.

En estos discursos, la muerte de Baltasar Carlos era síntoma de un castigo divino que había afligido España durante los últimos años provocando la pérdida de territorios y la muerte de la reina Isabel de Francia. Ante todas estas desgracias, sólo podía hallarse una causa: el abandono y desamparo de Dios⁶¹¹. El favor divino, que había acompañado España durante los años de su apogeo, ahora se le volvía adverso y podía presagiar su declive y el fin de la dinastía de los Austrias. Desde principio de la década de los

⁶⁰⁹ Su muerte inauguró la problemática de la cuestión sucesoria de la dinastía de los Austrias en España. La boda de Felipe IV con Mariana de Austria, hija de Isabel de Francia y novia del difunto Baltasar Carlos, permitió, por un lado, asegurar la descendencia a la corona española y, por otro, otorgó a los Borbones derechos para la sucesión: BELY, L., *La société des Princes. XVI-XVII siècle*, Paris, Fayard, 1999.

⁶¹⁰ ADARZO DE SANTANDER, F. G., *Baltasar principe, copia de Baltasr profesta: oración oracion funebre a las memorias del... señor don Baltasar Carlos, principe... de las Españas: honores... que el... Conuento de Nuestra Señora de la Merced... de esta corte... celebrò viernes diez y seis de nouiembre*, Madrid, Por Domingo GARCÍA y Morras, 1645 (?), f. 15r. (UCM: FD. 8.923).

⁶¹¹ COLIN, F., *Sermon en las honras y funerales obsequio que hizo la ciudad de Manila al serenísimo Don Baltasar Carlos*, Manila, 1649; RIQUELME y QUIRÓS, D., *Oracion funebre en las solemnes exequias que a la muerte del principe Baltasar Carlos hizo la Iglesia Apostolica Metropolitana de Granada...*, impressa por Vicente ÁLVAREZ de Mariz, 1647.

cuarenta, Felipe IV se había enfrentado a numerosas adversidades políticas y personales que sólo podían ser fruto de los pecados cometidos por sus súbditos:

“Atiende España! Tus habitantes han solicitado tu ruina. Más han obrado contra ti tus culpas que el brazo de los enemigos. Delitos repetidos de los vasallos, temprano cerraron en una urna breve su príncipe... ¡oh Corte! ¡Oh Samaría, homicida de tu dueño!”⁶¹².

Las reformas emprendidas por Felipe IV y sus ministros no pudieron evitar esta catástrofe. Al fin y al cabo, por su causa, es decir, por su mal gobierno, el favor divino había abandonado España; ahora recaía en la casa de Borbón que, además, había ofrecido un heredero a la corona española a través de Isabel de Borbón: “la hermosísima flor de lis de Francia nos dió por fruto un príncipe heredero”⁶¹³. De este modo, se puede decir que la muerte de Baltasar Carlos obedecía a un plan divino que estrechaba la vinculación de ambas coronas, pero destacaba que era la de Francia la nueva protectora de la fe católica, vislumbrando el papel hegemónico que habría de tener en los siguientes años⁶¹⁴.

1. Luis XIV y el triunfo de lo militar

Francia, entonces, se asomaba a la segunda mitad del siglo XVII como la nueva potencia. Sin embargo, conviene profundizar un poco más acerca de cómo llegó a confrontarse con Felipe IV y, sobre todo, cómo llegó a eclipsar España.

Como ya se ha señalado, en el contexto de la Guerra de los Treinta Años, Francia se había opuesto militarmente a España. A partir de la victoria de Rocroi en 1643, el país galo se mostraba a la altura de suceder a España y tomar su relevo cultural y político. La fecha de 1643, de hecho, representaba no sólo el declive de España sino, sobre todo, la entronización de Luis XIV y el comienzo de su *grand siècle*.

⁶¹² ADARZO de SANTANDER, *Baltasar príncipe*, f. 15r. Sobre el papel desempeñado por los predicadores en época de Felipe IV, véase NEGREDO DEL CERRO, F., *Los Predicadores de Felipe IV: Corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Actas, 2006. Este libro se inspira en la tesis doctoral del mismo autor e dirigida por Enrique Martínez Ruíz: *Política e iglesia: los predicadores de Felipe IV*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001.

⁶¹³ Citado en NEGREDO del CERRO, *Política e iglesia*, p. 546.

⁶¹⁴ ALONSO DE LA HIGUERA, G., “El ritual de la muerte barroca. El príncipe Baltasar Carlos (1629-1646)”, *Actas del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012 (en prensa).



Figura 27. Lagniet, *Les Français vainquer de l'espagnol redouté*, primera mitad s.XVII, BNF, París.

Bajo la égida divina, Luis XIV había subido al trono francés y había puesto en marcha un sistema absolutista de estado. Este soberano concentró los poderes en su persona, en la cual se encarnaba una autoridad política completa, o sea, no sujeta a leyes ni constituciones: una soberanía por derecho divino. Esta invulnerabilidad se correspondía con su liturgia de las apariencias. Con sólo cuatro años, el pequeño Luis XIV subió al trono francés y se convirtió en el protagonista de un dispositivo de las apariencias que no tenía otra función que la exaltación⁶¹⁵. Sobre todo, sus ministros se preocuparon por crear y difundir una imagen pública del joven rey ya investido por su poder de soberano⁶¹⁶, tal y como aparece en su primer retrato con el manto real (Fig. 25)⁶¹⁷, en el cual levanta el cetro pues, entre las normas de su representación, se recordaba que “es necesario mostrar al rey con el bastón levantado, en vez de apoyándose en él”⁶¹⁸. La fecha de 1643 es un año clave en su vida y en su reinado, y no sólo por lo que a su subida al trono se refiere. También simbolizaba la primera derrota de España en un conflicto bélico, o como titulaba un grabado de la época: la primera victoria de Luis XIV⁶¹⁹. A partir de entonces, los retratos del Rey Sol se centraron en la

⁶¹⁵ Esta propaganda de su imagen pública ya se había iniciado con su nacimiento que se vivió como el advenimiento de un nuevo Mesías. El filósofo italiano Tomasso Campanella, exiliado en la Francia de Richelieu, le dedicaba el poema de 249 versos *Ecloga in portentosam Delphini nativitatem Galliae (1623)*: CAMPANELLA, T. y COLET, L., *Oeuvres Complète, procédées d'une notice*, Paris, Lavigne, 1844.

⁶¹⁶ GAEHTGENS, T. W., *L'image du roi de François Ier à Louis XIV*, Paris, Editions MSH, 2006.

⁶¹⁷ Burke recuerda que hasta entonces al pequeño Luis siempre se le retrató con la bata característica de los menores de siete años: BURKE, *La fabricación de Luis XIV*, p. 45. Véase, de igual modo, el cuadro anónimo de Luis XIV y Ana de Austria realizado h. 1639 que se conserva en el Castillo de Versalles.

⁶¹⁸ [il faut que le roi ait la canne haute, au lieu de es'appuyer dessus]: ADHEMAR, J., *Quaderni del 600 francese*, Bari Adriatica, p. 23, citado en BURKE, *La fabricación de Luis XIV*, p. 12.

⁶¹⁹ Es el grabado nº151 recogido en MAUMENÉ, C. y D'HARCOURT, L., *Iconographie des roie de France*, Paris, Armand Colin, 1932.

iconografía de rey invicto en el plano político y militar⁶²⁰. Desde su primerísima juventud, el nuevo rey se forjó la imagen del joven vencedor, capaz de enfrentarse y ganarle al mismísimo imperio español. Como es bien sabido, Luis XIV se preocupó por acrecentar el prestigio internacional de Francia mediante una activa política bélica, tal y como queda reflejado en la tabla nº 3. En ella se puede apreciar cómo en los años de su reinado el número de conflictos externos fue el más elevado en casi doscientos años. Y lo que es más evidente es que la hegemonía francesa se acrecentó a costa de España; la Francia de Luis XIV se construyó a partir de las derrotas militares españolas, extendió sus confines quitando territorios a España.

Tabla nº 3.
Francia en conflicto, 1611-1815

Período	Años en guerra	Período de conflictos con otros países	Período de conflictos internos
1611-1660	50	30 (60%)	21 (42%)
1661-1715	55	36 (65, 5%)	6 (10,9%)
1716-1788	73	31 (42, 5%)	0 (0%)
1789-1815	27	23 (85, 2%)	4 (14, 8%)

Fuente: Lynch, J.A., *Les Guerres de Louis XIV, 1667-1714*, Perrin, Paris, 2010, p. 373.

Gracias a su política militar de gran envergadura, Luis XIV diseñó un ejército al que dotó de una imagen uniformada y unificada y al que convirtió en paradigma de la dominación francesa⁶²¹. Desde sus primeros momentos de su reinado, Luis XIV promovió la representación sistematizada de su imagen real como *Louis le Grand*. Esta iconografía se basaba en la construcción de su imagen como rey militar, un héroe de guerra; por esta razón, también contenía un elemento de desprestigio de lo español. Como hemos visto en el capítulo anterior, el tema de la rivalidad con España por el dominio europeo culminó en la Paz de los Pirineos, y la nueva hegemonía francesa fue

⁶²⁰ BURKE, *La fabricación de Luis XIV, op.cit.* Para entender mejor la figura de Luis XIV se puede consultar, en otras, las siguientes obras: SARMANT, T. y STOLL, M., *Régner et gouverner. Louis XIV et ses ministres*, Paris, Perrin, 2010; BLUCHE, F., *Louis XIV*, Paris, Hachette, 2004; FERRIER-CAVERIVIERE, N., *Le grande roi à l'aube des lumières: 1715-175*, Paris, Presse Universitaire de France, 1985; LABAUT, J. P., *Louis XIV: roi de gloire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1984; VOLTAIRE, *El siglo de Luis XIV*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978; MARTIN, H., *La monarchie au XVIIe siècle, étude sur le système et l'influence personnelle de Louis XIV principalement en ce qui concerne la cour, les lettres, les arts et les croyances pendant la première période du gouvernement de ce prince, vue comparées de Louis XIV et de Bossuet (thèse pour le doctorat)*, Paris, Plon Frères, 1848; LOUIS XIV de France, *oeuvres*, Paris, Treuttle, 1806.

⁶²¹ SEVIN, C., *Histoire militaire de Louis le Grande roi de France*, Paris, 1726; LYNCH, J. A., *Les guerres de Louis XIV (1667-1714)*, Perrin, Paris, 2010; *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Payot, Boudeaux, 1993.

divulgada a través de medallas conmemorativas, las cuales fueron acompañadas de grabados satíricos sobre el viejo imperio español⁶²².

La medalla conmemorativa acuñada en 1662 (Fig. 28), celebraba dos facetas básicas para el rey francés: reflejaba su hegemonía en Europa y, sobre todo, el reconocimiento de las nuevas apariencias militares⁶²³. Esta medalla representaba la aceptación de esta nueva etiqueta por parte del embajador español quien, asumiendo la superioridad y la validez de estas nuevas apariencias, se rendía ante su autoridad en el ámbito castrense.



Figura 28. Mauger, *El embajador de España pide disculpas ante Luis XIV en presencia de otros representantes extranjeros*, 1662, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Aunque las primeras reformas militares fueron emprendidas por el cardenal Richelieu y Luis XIII, sólo Luis XIV pudo establecer unas tropas regulares y crear los ejércitos franceses, a los que otorgó méritos y honores, entre los cuales destacaba el traje militar. De hecho, la cuestión del uniforme en este ejército no representaba un elemento secundario, a pesar de haber adquirido su apariencia reglamentaria sólo en un segundo momento: era todo un signo de identidad, una muestra más de la hegemonía

⁶²² A este respecto, véase el grabado de Pierre Ferdinand, *L'orgueil espagnol surmonté par le luxe français*, 1662, BNF; y el de Jacques Lagneit, *Recueil des plus illustres proverbes*, 1657-1663, Paris. También la obra de Lebrun, *La prééminence de France reconnue par l'Espagne*, o en la gran escalera de Versalles, donde España está representada por una mujer que rasgaba sus ropas en señal de despecho: BURKE, *La fabricación de Luis XIV*, op. cit.

⁶²³ La medalla es obra del grabador Mauger, quien realizó las más importantes obras de emblemática para la monarquía francesa de Luis XIV. Su obra se conserva en el Museo de Jacques Mart-André. Véase: BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les Pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, París, Librairie Gründ, 1976.

francesa y, como tal, se difundirá por el resto de Europa. No puede sorprender, por tanto, que Valéry Steele llamara la atención sobre el hecho de que la sustitución del traje negro español por el francés no podía explicarse únicamente en términos económicos⁶²⁴.

A principios del siglo XVII, las tropas seguían protegiéndose con la *armadura*, un arnés que se utilizaba durante las batallas por su doble función: defensiva y ofensiva. Se le llamaba arnés por proceder de *Harnais*, con la cual se definía el conjunto de “armas de acero defensivas, que se vestían y acomodaban al cuerpo, enlazándolas con correas y hebillas, para que le cubriese y defendiese”⁶²⁵. Este conjunto protegía el cuerpo y consistía en “armas de acero, que se vestían para su defensa los que habían de combatir”⁶²⁶. Se estructuraba en diversas piezas como el casco, el yelmo, la coraza, los gambales y las espuelas⁶²⁷. Sin embargo, el peso de la coraza y la generalización de las armas de largo alcance provocaron su drástico desuso. A mediados de este siglo, los miembros de la realeza vistieron medias armaduras o algunas de sus piezas sólo en ocasión de ceremonias cortesanas como símbolo guerrero y caballeresco.

Muestra de ello es el retrato de Luis XIV de Hyacinthe Rigaud, donde el rey viste una media armadura (Fig. 29). Realizado en 1665, este cuadro se aleja de la retratística tradicional. Como se ha indicado, durante las décadas de los sesenta y setenta, Luis XIV había promovido una nueva imagen centrada en la magnificencia de su reinado y de sus acciones⁶²⁸.

⁶²⁴ STEELE, *Paris fashion*, p. 23.

⁶²⁵ RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 396.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 393.

⁶²⁷ Las diferentes partes que constituían una armadura se encuentran explicadas en TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de indumentaria*, pp. 59-64.

⁶²⁸ CHASTEL, A., *L'artfrançais. Ancien Régime 1620-1775*, Paris, Flammarion, 2000; SABATIER, G., “La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672”, *Histoire: économie et société*, 4 (2000), pp. 527-560; BAJOU, T., *La peinture à Versailles, XVIIe siècle*, Paris, Buchet/ Castel-RMN, 1998. Véase también los catálogos de las exposiciones: *Les peintres du roi, 1648-1793*, Musée des beaux-arts de Tours, Toulouse, Musée des Augustins, Paris, RMN, 2000; *Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, la dénuement et la rédemption*, Caen, Musée des beaux-arts, Caen, Musée des beaux-arts, 1990; *Nicolas Larguillierre, 1656-1746*, Paris, Musée Jacquesmart-André, Paris, Culture Espace, 2004; *Visage du Grand Siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, Nantes, Musée des beaux-arts, Paris-Nantes, RMN, 1997.



Figura 29. Rigaud, *Luis XIV, rey de Francia*, h. 1665, Palacio de Versalles y Trianon.

En este cuadro, el monarca francés se sitúa delante de un campo de batalla que se percibe al fondo. Luis XIV luce la coraza moderna de la cual asoma el encaje de la corbata, una cinta que adorna el cuello. Algunos historiadores aventuran que una especie de corbata ya existía en la Roma imperial con el nombre de *focale*⁶²⁹. En cualquier caso, se trataba de un complemento característico de los *pandures*, unos soldados mercenarios que lucharon entre sus filas durante la Guerra de los Treinta años. La misma etimología de la palabra “corbata” indica la procedencia balcánica de la cinta a la que estos soldados llamaban *hrvat*, croata en su idioma. Mr. Emile, barón del imperio durante el siglo XIX, precisaba que: “este nuevo adorno se llamó al principio una croata, después se corrompió y transformó en corbata”. Los *pandures*, de hecho, solían anudarse esta tira de lino al cuello con las puntas que caían sobre el pecho. Este autor lo describía de la siguiente manera:

“En 1660 llegó à Francia un regimiento de Croatos, en cuyos trages raros se reparò alguna cosa que agradò generalmente, y que se imitò al momento; llevaban una especie de ceñidor del cuello, hecho de una ropa ordinaria para los soldados, y de muselina ó de seda para los oficiales, cuyas puntas terminaban en un pequeño lazo de cinta, ó una bellotita que caia con gracia sobre el pecho”.⁶³⁰

⁶²⁹ Focale deriva de *fauces*, nariz. Los legionarios lo utilizaban para abrigarse del frío en invierno mientras que en época de verano lo mojaban en agua para refrescarse. Esta moda cayó en desuso con la caída del Imperio Romano y fue sustituido por un cuello de solapa que remataba la abertura de la camisa. También hay señalar que el padre Guillermo Adam recordaba el empleo de las *quijaderas* con la cual los oradores se preservaban la voz.

⁶³⁰ Mr. Emile, *Arte de ponerse la corbata, y de mil y unas maneras o distintos modos de llevar el pañuelo en el cuello, demostrado y enseñado en 18 lecciones: procedido de la historia de la corbata desde sus orígenes hasta el día, y varias consideraciones sobre el uso de los corbatones y de la corbata negra y de*

En el retrato Luis XIV quiso incorporar la corbata que llevaban sus tropas croatas como testimonio de la victoria militar. A fin de cuentas, muchos miembros del ejército francés empezaron a lucirla y su generalización hizo que se añadieran unas borlas que servían para distinguir los rangos. En este sentido, por tanto, se puede establecer que la corbata era un símbolo de la hegemonía militar francesa y esto es lo que explica que se introdujera en la corte francesa, al tiempo que se difundía por los uniformes militares. Se tiene testimonio que esta cinta fue utilizada en el campo de batalla en 1692, en concreto, en la ciudad de Steinkerke durante la Batalla de los Nueve Años, pero anudándose de otra manera, lo que daría a lugar a la “corbata Steinkerke”⁶³¹. En efecto, durante este conflicto, los soldados del mariscal del Luxemburgo fueron sorprendidos por el enemigo, teniendo que enrollar la corbata alrededor del cuello y pasando uno de los cabos por el ojal de la chamberga. Esta nueva forma de vestir la corbata se difundió rápidamente y, tal y como había sucedido antes, llegó a la corte francesa y tuvo su época de mayor auge durante los años finales del siglo XVII. En su apariencia cortesana, se definía por unos finos lazos de telas finísimas⁶³² que guarnecían un plastón de encaje de punto de Francia⁶³³.

Muestra de la gran acogida de la corbata es que en Versalles se instituyó el cargo de *cravatier* en 1669. Este servidor se encargaba de dar forma a la corbata del soberano y se encontraba adscrito al departamento del *Grand Maitre de la Garde Robe*⁶³⁴.

En el cuadro de Rigaud, Luis XIV lucía este complemento militar enmarcado por los emblemas máximos de su monarquía: el bastón de mando y la banda azul del Santo Espíritu. Conforme al dispositivo de las apariencias del monarca, el artista le retrataba con el bastón de mando levantado, conforme a las directrices estéticas para sus

color: obra indispensable á toda clase de persona, Liberal. de Sauri y comp. C. de Escudilleres, Barcelona, 1832, p. 21.

⁶³¹ VAN BOEHN, *La moda*, op.cit.

⁶³² En concreto se confeccionaban de batista o muselina, según relataba en el *Diccionario de Autoridades* en su edición de 1729. La batista era una tela de lino o algodón fino que tomaba su nombre de Jean Batiste Cambray. Este era un fabricante en la ciudad de Cambray. Se utilizaba para elaborar ropa blanca y se difundió rápidamente entre los cortesanos. Al igual que ésta, también la muselina era una tela fina y muy transparente, si bien su nombre procedía, como se señalaba en el siglo XVII, de la ciudad iraquí de Mosul: DAVILA CORONA, R.Mª, DURAN PUJOL, M., GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos. Castellano-Catalán*, Salamanca, Junta de Castilla y León/ Caja Duero, 2004, p.77.

⁶³³ Puesto que también existían corbatas de España o Venecia, las reformas proteccionistas de Colbert, que pretendían salvaguardar las industriales nacionales, incrementaron la producción de la corbata francesa.

⁶³⁴ Más adelante este departamento será objeto de un tratamiento más detallado.

representaciones. En esta codificación de la imagen de Luis XIV, no sólo se exhibían sus victorias y su autoridad, sino que se exaltaban las insignias de poder, como la banda del Santo Espíritu. Fundada en 1578 por Enrique III de Francia, esta *ordre et milice du benoit de Saint Esprit* se instituyó con el fin de proteger Francia de los enemigos durante las guerras de religión. La divisa oficial de la orden consistía en un collar que se componía de eslabones entrelazados entre sí que formaban flores de lis, aludiendo a la dinastía borbónica, aunque en este retrato no se aprecia.

Luis XIV ostentaba esta banda la media armadura –que, como se ha indicado antes, era utilizada en las ceremonias oficiales como símbolo guerrero y caballeresco– sobre otro símbolo indumentario de sus victorias militares: la casaca, prenda que en España en los inicios de su introducción empezó a conocerse como chamberga, término que se aplicaba, sobre todo, en el mundo militar. Esta era una especie de chaqueta muy ancha con mangas y amplias vueltas que sustituyó la armadura cuando ésta última cayó en desuso. Esta prenda, que en España tomó su nombre del Mariscal Frédéric Armand Schomberg, quien había “trahído este trage con sus tropas el mariscal de Chamberg quando vino de Francia a la guerra de Portugal”⁶³⁵; de ahí que se le reconozca como “el autor del uniforme de la infantería usado en aquella época en Francia”⁶³⁶.

En efecto, se puede afirmar que esta prenda representaba uno de los primeros ensayos para ordenar y uniformar las apariencias de las tropas militares. Al respecto, Puiggiari subraya que fue Luis XIV “quien arraigó en Francia tal novedad, dando al ejército por medio de asentistas, trajes idénticos para cada cuerpo, que variaban entre sí en colores y divisas”⁶³⁷.

La introducción de nuevas armas como el fusil y la bayoneta –en torno a 1671– crearon la exigencia de una vestimenta más cómoda, la cual, además, se vio favorecida por la reglamentación industrial de las manufacturas textiles emprendida por Colbert que hizo aumentar la producción nacional⁶³⁸. El desarrollo de la industria de la lana sirvió para que los ejércitos adoptasen un mismo uniforme, el cual estaba constituido

⁶³⁵ Primeras informaciones de los diccionarios académicos en VARELA MERINO, E., *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 2008, p. 838.

⁶³⁶ Aun hoy en día, la biografía de este oficial resulta controvertida: Corominas se refiere a este personaje como a un mariscal de Francia, mientras que Coiranescu sostiene que se trata de un militar alemán: LEHMANN-NITSCHKE, R., “El sombrero chambergo”, *Jornal of American Folklore*, 127 (1920), pp. 81-85.

⁶³⁷ PUIGGIARI, *Monografía histórica e iconográfica del traje*, 2008, p. 226. Hay que señalar que este autor pasa de la indumentaria en época de Felipe IV a la de Felipe V.

⁶³⁸ Con estas propuestas se trataba de proteger la manufactura francesa de las industrias holandesas, italianas y españolas: STEELE, *Paris fashion, op.cit.*

por prendas de paño que se vestían por encima de un gran chaleco con mangas. Se cumplía así con el propósito francés de poner orden a las apariencias vistosas de los soldados⁶³⁹: no sólo constituían el emblema de los nuevos ejércitos de Luis XIV sino, igualmente, la imagen de sus victorias contra España durante la guerra para la Independencia de Portugal.



Figura 30. Diseño de soldado de la Guardia Chamberga⁶⁴⁰.

Por su carácter práctico, este atuendo se difundió rápidamente en el país luso, tanto que

“su empleo fué seguido por la gente, que llegó hasta vestir a los santos y santas para las procesiones, *a la chamberga*, es decir, con justacores bordados, pelucas rubias y puntillas de Francia”⁶⁴¹.

De este modo, la comodidad de esta prenda y su carácter práctico hicieron que los ejércitos la incorporaran en lugar de la coraza, tal y como había sucedido en Francia. En España, la chamberga fue el uniforme característico de la *Coronelía de la Guardia de Su Majestad*, una tropa de la Guardia Real que pasó a conocerse popularmente como *guardia chamberga*⁶⁴². No hay acuerdo sobre si la chamberga tomó el nombre de esta

⁶³⁹ Martín Eguiluz ya recalca la vistosidad de los militares y afirmaba que “diez mil soldados, armados y vestidos de colores abultan y meten más terror que veinte mil y más vestidos de negro”: EGUILUZ BILBAINO, M., *Milicia, discurso y regla militar*, Amberes, Casa de Pedro Bellerio, 1595, p. 35. Esto sucedía porque los militares estaban excluidos de la legislación jurídica contra el lujo y, a menudo, vestían prendas coloridas y vistosas, por lo que fueron blanco de las sátiras de los autores de la época como Quevedo, Calderón o Lope de Vega: DELEITO Y PIÑUELA, *El declinar de la monarquía española, op.cit.*

⁶⁴⁰ PINTO CRESPO, *Atlas históricos de Madrid*, op.cit.

⁶⁴¹ *Ibidem*. Asimismo, véase: LEHMANN-NITSCHKE, “El sombrero chambergo”, art. cit.

⁶⁴² Esta atribución de la casaca chamberga a la guardia fue propuesta por los primeros académicos.

guardia, tal y como se señala en el primer diccionario de la Real Academia⁶⁴³, o si fue el regimiento el que tomó su nombre por vestir esta prenda⁶⁴⁴.

Este regimiento fue fundado en 1669 por la reina Mariana de Austria durante la minoría del Rey Carlos II⁶⁴⁵. La creación de esta unidad fue propuesta por el cardenal Nithard, confesor y ministro de la reina, y por el Conde de Peñaranda, quienes tenían por sus cargos frente a las reivindicaciones del otro hijo de Felipe IV, don Juan José de Austria⁶⁴⁶. El término chambergo se incluye en el Diccionario de 1729 y se define de la siguiente manera:

“Un Regimiento, que se formó en Madrid en la menór edad del Rey Don Carlos II, gobernando los Réinos la Reina Doña Mariana de Austria su madre, para su guardia: del qual, en su priméra formacion fué Coronel el Rey, y despues el Marqués de Aitona, y ultimamente Don Fernando Miguél de Tejada”⁶⁴⁷.

Igualmente en el Diccionario se reconocía que ‘chambergo’ era “el oficial, ò el soldado de la guardia, que se llamó Chamberga”⁶⁴⁸. Más de un siglo después, esta misma definición seguía vigente según el *Compendio de Diccionario Nacional de la Lengua Española*⁶⁴⁹.

Aun así, se debe tener en cuenta que, por extensión, la palabra chambergo se aplicaba también a un sombrero acampanado de ala plana y ancha. Este tocado era el característico de estas tropas; estaba hecho de fieltro y se distinguía por tener levantada el ala que se sujetaba con un botón llamado *presilla*⁶⁵⁰.

⁶⁴³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario autoridades*, 1729, pp. 300-301.

⁶⁴⁴ PINTO CRESPO, *El Madrid militar*, op.cit.

⁶⁴⁵ SANCHO RAYON, J., *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1877. Para conocer la figura de Mariana de Austria y su papel durante la regencia, véase OLIVÁN SANTALIESTRA, L., *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, Tesis Doctoral Inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

⁶⁴⁶ Acerca de la fundación de este regimiento existen muchas contradicciones relativas a la fecha, su constitución, etc. Un muy buen estudio se encuentra en: PINTO CRESPO, *El Madrid Militar*, pp. 146-150. Para profundizar acerca de los nobles que formaban estas tropas y sus ocupaciones, véase: GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “La guardia chamberga, don Juan José de Austria y la opinión pública madrileña”, en *Temas de Historia Moderna* (Comunicaciones al I Congreso de Historia Militar, Zaragoza, 1983), Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, pp. 250-262.

⁶⁴⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario autoridades*, 1729, p. 300.

⁶⁴⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario autoridades*, 1729, p. 301.

⁶⁴⁹ DOMÍNGUEZ, D.R.J., *Compendio de Diccionario Nacional de la Lengua española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1852, p. 674.

⁶⁵⁰ Se trata de un cordoncillo pequeño que se fijaba a un botón para asegurar un accesorio o complemento. En la documentación perteneciente a la casa real, se han encontrado presillas de hilo de plata u oro para sujetar las alas de los sombreros o para las bandas de las órdenes militares: AGP, Reinados, Cajas 118-122.



Figura 31. Villacis, *Caballero de chambergo*, 1662, Museo de Bellas Artes de Murcia, Murcia.

Desde el ámbito militar se difundió por el resto de la sociedad española. Como se muestra en el retrato que hace Villacis⁶⁵¹ (Fig. 31) de un caballero⁶⁵², el chambergo era el clásico sombrero al que se había ensanchado el ala, para una mejor visión. Hecho en fieltro y adornado con una pluma, este tocado se generalizó en España donde adquirió el nombre de ‘chambergo’ y con el cual se apodaron indistintamente todos los sombreros de ala ancha y que ostentaban plumas, incluso para sombreros anteriores a la fecha de su introducción. De este modo, en la publicación decimonónica *El Museo Universal*, dentro del apartado dedicado al *Sombrero y sus reformas*, se decía:

“Desde 1600 á 1790 campea el chambergo con omnímodo predominio, ya desplegado majestuosamente sus alas, ya encogiéndolas, doblándolas ó arrollándolas, hasta conseguir las ridiculas formas del sábio tricornio, de la claca lechuguina y de la teja clerical”⁶⁵³.

Evidentemente la definición se revela en parte imprecisa, en especial en lo que a las fechas se refiere: 1600 parece una fecha demasiado remota respecto las batallas francesas y a la aparición estelar de Schomberg⁶⁵⁴. Sin embargo, la vigencia de este

⁶⁵¹ De esta obra, existe también una copia en el Museo del Prado de Madrid: AGÜERA ROS, J. C., *Pintura y Sociedad en el siglo XVII: Murcia, un centro del barroco español*, Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio, 1994.

⁶⁵² A pesar de no poder averiguar el vestido del caballero de Villacis, podemos comprobar que ostenta un bigote ‘a lo chambergo’, también. Con este epíteto se indicaba también esta característica forma de afeitado de distinguía a los militares. Sobre este tema, véase: FRANKLIN, A., *La vie privée de ’autrefois. Arts et métiers, modes, moeurs, usage des parisiens du XVII siècle au XVIII siècle de ’après des documets originaux ou inédits*, Paris, Plon, 1894; LEHMANN-NITSCHKE, “El sombrero chambergo”, pp. 81-85.

⁶⁵³ PUIGGIARI, J., “El sombrero y su reforma”, en *El Museo Universal*, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Madrid, 1859, pp. 99-103.

⁶⁵⁴ Para este estudio, nos guiamos por el testimonio de Voltaire quien incluía a Frédéric Armand Schomberg en su lista de oficiales que combatieron por Luis XIV y le describía como “discípulo de Frédéric Henri, príncipe de Ornage, mariscal en 1675”: VOLTAIRE, *El siglo de Luis XIV*, p. 475.

sombrero se mostró especialmente extensa y llegó a caracterizar gran parte del siglo XVIII⁶⁵⁵.



Figura 32. Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos a caballo*, 1635-1636, Museo del Prado, Madrid.

Esta confusión seguía vigente a finales del XIX, cuando, en 1872, Pedro de Madrazo llamaba chambergo al cubrecabeza del príncipe Baltasar Carlos en la famosa pintura de Velázquez (Fig. 32):

“Representa el lienzo un gracioso niño de seis à siete años, vestido con jubón de tisú de oro, colete y calzón de rizo verde oscuro, botas atezadas, valona de encaje, chambergo con pluma, banda encarnada y bastón de mando en la diestra, montando una briosa jaca andaluza puesta al galope”⁶⁵⁶.

Más allá de la discusión antes mencionada, sobre si fue el regimiento chambergo el que prestó su nombre a la casaca, o si fue la prenda la que dio a su nombre a la unidad militar, no podemos ignorar que uno de los primerísimos testimonios de la chamberga apareció en la *Gaceta de sucesos de minoría de Carlos II*:

“El 23 de mayo [1669] revisaba Aytona en la plazuela de Palacio cuatrocientos hombres vestidos de gayos colores (...) y tocados con gran sombrero de fieltro gris, muy semejante al que en la guerra de Portugal usaban los ingleses [sic] de Schoemberg. El

⁶⁵⁵ CARBONEL, A., *Encyclopedia metódica. Fábricas, artes y oficios*, Madrid.

⁶⁵⁶ Número de catálogo 1.180 de MADRAZO, P., *Catálogo descriptivo é Histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872, p. 167. El retrato del príncipe Baltasar Carlos fue realizado en 1635-1636, cuando éste era todavía un niño, como recita el mismo título. Por lo tanto, debemos considerar que no es posible que el príncipe vistiera ya el sombrero chambergo porque fue sólo a partir de la década de los cincuenta cuando Schomberg comenzó a dirigir las tropas francesas y cuando se difundió este uniforme. El cuadro debía situarse encima de una de las puertas del Salón de Reinos de Palacio del Buen Retiro que estaba flanqueada por los retratos de sus padres. Se concibió como remate para el retablo pictórico que formaban los cinco retratos ecuestres de la familia real (Felipe III y Margarita de Austria, Felipe IV e Isabel de Francia). Se remite al catálogo de la exposición dedicada al pintor sevillano para una mayor profundización sobre el cuadro y este conjunto pictórico: DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., GALLEGO, J., *Velázquez: Museo del Prado, 23 enero -31 marzo 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 240-245. Consúltese, asimismo, BROWN, J., ELLIOT, J., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 2003.

léxico popular se enriqueció con un vocablo nuevo, y la flamante guardia entró con el mote de la *Chamberga*⁶⁵⁷.

Amalia Descalzo señala que en 1655 Diego de Carvallo, en calidad de maestro sastre, confeccionaba “mil vestidos de munición para vestir la gente del tercio del conde de Torrejón”⁶⁵⁸, y considera que aquí se encuentra la primera referencia a la chamberga, aunque no aparezca nombrada de forma explícita.

En cualquier caso, la vida de la chamberga fue breve y así la última referencia documental en la Corte es del año 1707, cuando se creó la ‘guardia de niños’, un cuerpo especial que honraba el nacimiento de Luis I⁶⁵⁹. El Diccionario de Autoridades de 1729 definiría la chamberga como “Casaca ancha cuya longitud passaba de las rodillas; su aforro volvía sobre la tela de que era la casaca, con una faja de quatro”⁶⁶⁰.

2. La casaca: imagen de Luis XIV

Las prendas siempre fueron un elemento fundamental para apuntalar el prestigio de los reyes. Luis XIV, tal y como se ha repetido muchas veces, fue extremadamente consciente del papel que jugaba la ropa en la construcción de su imagen y de su monarquía, algo que ya el cardenal Richelieu utilizó en los primeros retratos de Luis XIV.

Mientras que el atuendo sobrio y escueto caracterizaba al imperio español, los lazos y las cintas se asociaban a la Francia de mitad del siglo XVII. Sin embargo, como se viene diciendo, con Luis XIV, la imagen del país galo se definió por lo militar. El cuadro de Rigaud evidenciaba esta nueva asociación. El rey lucía una nueva vestimenta que sobresalía de la armadura, algo que ponía de relieve las mangas características: el forro interior se volvía hacia el exterior y daba lugar a las vueltas.

⁶⁵⁷ *Gaceta de los sucesos ocurridos en España durante la minoría de Carlos II*, [BNE: R/23745, s/f].

⁶⁵⁸ AGS, Contaduría Mmayor de Cuentas, leg. 3451, 7, ya publicado en: DESCALZO LORENZO, A., y GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “El Real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V”, en GÓMEZ-CENTURIÓN, C., y SÁNCHEZ BELÉN, J. A. (eds.), *La herencia de Borgoña: la hacienda de las reales Casas durante el reinado de Felipe V*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998, pp. 157-187.

⁶⁵⁹ *Noticias Verdaderas de todo lo sucedido en Madrid, desde el día del Nacimiento de nuestro Príncipe: su bautismo, fiestas y demostraciones de gozo, como que se ha explicado la Villa y Corte de Madrid, con otras particularidades dignas de saberse: assimismo la noticia q[ue] ha sucedido en la Plaza de Tolón, hasta el día nueve y derrota de 800 cavallos junto a Lérida*, Sevilla, con licencia, 1707. [BNE R-60361 (44), fols. 143-145]. Citado anteriormente en: AGUILAR PIÑAL, F., “Impresos raros de tema madrileños (Siglo XVIII)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1976, pp .481-500.

⁶⁶⁰ RAE, *Diccionario autoridades*, 1729, p. 300.



Figura 33. Detalle de la manga de la casaca.
Rigaud, *Luis XIV, rey de Francia*, h. 1665, Palacio de Versalles y Trianon

Las vueltas anchas constituían un recurso para los soldados que debían pasar las noches a la intemperie, pero también eran un motivo decorativo para la casaca. En el cuadro (Fig. 29), Luis XIV luce esta prenda ajustada y abierta por delante con la única guarnición de las mangas. Sus vueltas recogen la decoración de la larga hilera de botones y la de sus grandes bolsillos.

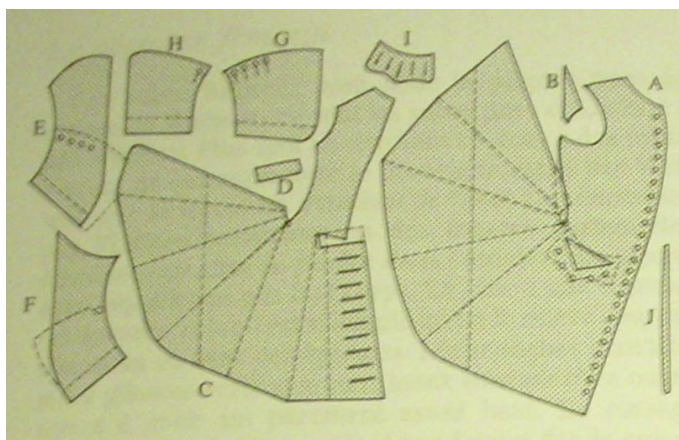


Figura 34. Patrón de casaca⁶⁶¹

- A: delantera
- B: ángulo
- C: dorso
- D: axila
- E: parte superior de la manga
- F: parte inferior de la manga
- G: parte superior de la vuelta
- H: parte inferior de la vuelta
- I: lengüeta del bolsillo
- J: cuello

⁶⁶¹ Imagen procedente de *Le costume sous Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1990.

Esta era la estructura de esta nueva prenda que había cambiado las apariencias masculinas y los códigos vestimentarios modernos⁶⁶². Hasta el momento, la silueta masculina se había caracterizado por una forma ajustada: tanto el jubón español como la chaqueta corta francesa cortaban la figura del hombre a la altura de la cintura y la separaban de la prenda inferior. En cambio, la casaca proponía una apariencia nueva que se marcaba por un nuevo largo que será “el largo habitual de los distintos ropajes masculinos que reemplacen a la casaca”⁶⁶³. En efecto, en el patrón de la figura 34 podemos apreciar que esta prenda se diferenciaba de las anteriores por delanteras que bajaban rectas desde los hombros hasta las rodillas. Aún así, la casaca se caracterizaba por ser una prenda *à disposition*, o sea, que se confeccionaban siguiendo las líneas del cuerpo. Esto se puede apreciar en el patrón de sus delanteras, donde la única forma se encuentra en la sisa para la manga. Sobre esta forma del brazo se confeccionaba la manga que se cosía directamente a la espalda. Otra abertura se hallaba también en los laterales que debían ajustarse al cuerpo.

Por otra parte, su espalda se confeccionaba a partir de dos piezas iguales (A y D) pero que se adherían por medio de una costura central. Estas dos también tenían marcada tanto la forma de la sisa como la de los laterales que se juntaban en forma de abanico. El dorso de la prenda, de hecho, aparecía muy estrecho y entallado y se remataba por dos tiras que configuraban el cuello a la caja. De hecho, se puede decir que la casaca es la primera prenda que se componía de piezas cortadas y cosidas *ex profeso*. Por eso, la casaca se difundió por su comodidad y carácter práctico. Aun así, su comodidad se supeditaba a la decoración estética guía las costuras y la confección:

“C’est le décor du lé qui guide la coupe des pièces principales et des éléments à rapporter, disposés à part sur le lé”⁶⁶⁴.

La casaca reflejaba, de este modo, la elocuencia de Luis XIV, quien se servía de la estética como imagen retórica de su imperio. En efecto, debemos preguntarnos: ¿qué habría sido de la casaca sin la grandiosidad de Luis XIV?

Esto porque hasta su llegada al trono, la prenda conocida como casaca era de procedencia turca *qazac*, que llegó a España vía Alemania⁶⁶⁵. Probablemente esta

⁶⁶² CALEFATO, P., “Semiótica del uniforme”, *Exit: imagen y cultura*, 27 (2007), pp. 22-41.

⁶⁶³ DESLANDRES, *El traje. Imagen del hombre*, p. 141.

⁶⁶⁴ Musée des Arts de la Mode, *Moments de Mode*, Paris, Herscher, 1984, p. 46.

⁶⁶⁵ BERNIS, C, *Indumentaria española en tiempo de Carlos V*, *op.cit.* Otros historiadores le reconocían unos orígenes hebreo y la identificaban con la casack o también una procedencia romana por la caracalla: TOUSSAINT-SAMAT, M., *Historia técnica y moral del vestido*, Madrid, Alianza, 1994.

prenda consistía en una especie de tabardo con mangas colgantes desde los hombros que Covarrubias definía de la siguiente manera: “Género de ropilla abierta por los lados”⁶⁶⁶. Sin detallar sus variaciones a través de los siglos, Descalzo señala que se trataba de una ropa utilizada preferentemente por los soldados para realizar actividades al aire libre, debido a que era una prenda práctica⁶⁶⁷. Van Bohem, en cambio, señalaba que la casaca era una evolución del colete que se había abierto por los lados y que fue adoptado por Flandes⁶⁶⁸. Utilizada por las tropas, la casaca fue adoptada en Francia donde pasó a llamarse *justaucorps*. Originariamente debía de tratarse de una especie de tabardo sin cinturón y muy rico en pasamanería⁶⁶⁹. Como delataba su propio nombre, se trataba de una prenda que se ajustaba al cuerpo, *just-au-corps*. La casaca en España se convirtió en “cierto género de ropa con mangas, que no llegan a la muñeca, y las faldillas caen hasta la rodilla”⁶⁷⁰. Sin embargo, para el Rey Sol, la casaca no era una simple prenda: representaba su reinado, su poder y su honor⁶⁷¹.

Con la introducción de la casaca, Luis XIV había alterado las apariencias del siglo XVII y conquistado el último bastión representado por el imperio español. Hemos visto que hasta ese momento, en general, el hombre había vestido la ropilla de influencia española. Al mismo tiempo, empezó a generalizarse el uso de la *hongreline*, prenda característica del reinado de Luis XIII, que se difundiría por el resto de Europa. El nombre en español de esta última prenda, ungarina, delata su procedencia, pues el *Diccionario de Autoridades* indicaba que se trataba de “especie de casaca hueca llamada así por ser a la moda de los húngaros”⁶⁷². La primera referencia de una ungarina que se ha encontrado en los cargos de los guardarropas reales, está fechada en 1653 cuando se le hace una a Felipe IV “de paño de Holanda que tira a azul con dos guarniciones al canto bordadas de seda musca calzón, ropilla, ferreruelo y hongarina”⁶⁷³.

Pero con Luis XIV, la casaca acabó por sustituir a la ungarina. Con esta nueva silueta ajustada, la casaca se revelaba como la aportación militar que más influyó en la

⁶⁶⁶ COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, pp. 314-315.

⁶⁶⁷ DESCALZO LORENZO, A, “El traje francés en la Corte de Felipe V”, art.cit.

⁶⁶⁸ VAN BOHEM, *La moda*, op.cit.

⁶⁶⁹ BOUCHER, *Historia del traje en occidente*, op.cit.; DESLANDRES, *El traje, imagen del hombre*, op.cit.

⁶⁷⁰ RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 209; esta misma definición se repite en la edición de 1791.

⁶⁷¹ MANSEL, P., *Dressed to Rule. Royal and Court costume from Louis XIV to Elizabeth II*, New Haven, Yale University Press, 2005.

⁶⁷² RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1739, p. 388.

⁶⁷³ AGP, Administrativa, Leg. 911.

indumentaria civil y de la cual Luis XIV estaba más orgulloso. Como su predecesora –la ungarina– tampoco la casaca era francesa, pero llegó a convertirse en símbolo de su monarquía y, en especial, de la corte de Luis XIV. Esta prenda encarnaba el honor de su reinado y codificaba la jerarquía cortesana como distinción y privilegio que imperaba en Versalles. Los tejidos y, sobre todo, los colores identificaban la calidad de los habitantes de este palacio. Las guarniciones atestiguaban el lujo y se enmarcaba dentro de su estricto código cortesano.

2.1. El prestigio de Versalles...

A través de la reforma de los dispositivos militares, Luis XIV había configurado un nuevo ejército con el cual se había impuesto en el panorama europeo. Esta misma sistematización la trasladó al ámbito cortesano con el fin de estructurar y organizar la nobleza, con la finalidad de domesticarla, eliminar su papel político y hacerla totalmente dependiente de la gracia real. Durante su infancia, y en concreto entre 1648 y 1653, el joven rey asistió a la Fronda, un intento de fallida independencia por parte de los grandes, puja por el poder dirigida contra el rey, cuando la monarquía se encontraba bajo la regencia de Ana de Austria⁶⁷⁴. Algo que nunca olvidaría el Rey Sol y que determinó su actitud hacia los grupos nobiliarios.

Para cumplir con su propósito de subordinar la nobleza a su persona, Luis XIV “inventó” Versalles y todo el aparato cortesano con el que entretuvo a la nobleza, tal y como demostró perfectamente Nobert Elias⁶⁷⁵. El 6 de mayo de 1682 Luis XIV trasladó su corte al antiguo pabellón de caza de su padre en Versalles⁶⁷⁶. La antigua corte que había heredado de Luis XIII se transformó en herramienta de su prestigio. La terraza de Le Vau del edificio palaciego fue sustituida por Jule Hardouin Mansart por un cuerpo central que se componía por los aposentos reales y la galería de los espejos, donde se desarrollaba la vida palaciega⁶⁷⁷. La corte, así heredada de sus predecesores, se

⁶⁷⁴ RANUM, O. A., *The fronde: a french revolution*, Nueva York, 1993; PERRENOT, M., *La fronde, Paris*, Ed. De Fallois, 1994; RUBEL, A., “Une question d’honneur. La Fronde entre étique de la noblesse et littérature”, *XVIIe siècle*, 254 (2012), pp. 83-108.

⁶⁷⁵ ELIAS, N., *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1982.

⁶⁷⁶ BLONDEL, J. F., *Architecture françoise, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1752-1756.

⁶⁷⁷ DE JEAN, J., *La esencia del estilo: historia de la invención de la moda y el lujo contemporáneo*, Madrid, Nerea, 2009.

transformó notablemente bajo su reinado y se convirtió en un magnífico y costoso instrumento del prestigio monárquico⁶⁷⁸.

Este esplendor no contravenía los dictámenes eclesiásticos; la Iglesia justificaba esta riqueza cortesana, pues “la magnificencia de una corte real, que se pide a Dios como sostén necesario de la realeza”⁶⁷⁹. Amparado por el apoyo divino y eclesiástico, el mismo Luis XIV avisaba a los príncipes de este importante recurso de persuasión del pueblo⁶⁸⁰.

Con las transformaciones, el rey se proponía controlar a los nobles y sus intrigas, sobre todo, a través de la ‘*mécanique des appartements*’, en los cuales se hospedaban los nobles y los favoritos⁶⁸¹; era una forma de tener recluida y controlada a la nobleza. De este modo, Versalles se transformó en el escenario para la socialización de la imagen y el poder del monarca⁶⁸². No en vano, como decía Norbert Elias, el poder era “la expresión de una posibilidad particularmente grande de influir sobre la autodirección de otras personas y de participaren la determinación de su destino”⁶⁸³.

La envergadura misma de la construcción de Versalles era muestra del prestigio de Luis XIV e indicaba su grandeza. El filósofo de Breslau, de hecho, consideraba que la dignidad del monarca se manifestaba también a través de la misma configuración arquitectónica de la corte: “la dimensión del poder real influyó en la configuración de sus función dominantes”⁶⁸⁴.

Elias consideraba que para este alarde de magnificencia, se construyó un patio precedido de un *avant cour* rodeado de dos avenidas que conducían al palacio. Como se aprecia en el cuadro de Allegrain (figura 35), para acceder a éste se debía pasar por la *cour royale* –otro patio– que conducía a un último patio que circundaba el cuerpo central. Esta disposición le permitía un control continuo sobre sus huéspedes –a los que protegía, velando por sus prerrogativas– y de los cuales evitaba el ascenso a puestos de gobierno. El despliegue de lujo que se reunía en esta nueva residencia, no tenía otra

⁶⁷⁸ LEVANTHAL, C., *Louis XIV: chronographie d'un règne*, Paris, Infolio, 2009; LEBRUN, F., «1682. Le Palais de Versailles devient la résidence de Louis XIV», en CORBIN, A., *1515 et les grandes dates de l'histoire de France*, Paris, Le Seuil, 2005; ROUVROY, L., *Duc de Saint Simon, Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Édition Cheruel, 1856.

⁶⁷⁹ BOUSSET, *Ouvres completes*, Barroco le Duc, 1863, p. 747-748.

⁶⁸⁰ DREYSS, C. L., *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du dauphin*, Paris, Didier et cie, 1860.

⁶⁸¹ BOUTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 190.

⁶⁸² LEVANTHAL, *Louis XIV, op.cit.*; LEBRUN, «1682. Le Palais de Versailles», art. cit. ROUVROY, *Mémoires de Saint-Simon, op.cit.*

⁶⁸³ ELIAS, N., *La sociedad de los individuos: ensayos*, Barcelona, Península, 1990, p. 72.

⁶⁸⁴ ELIAS, N., *La sociedad cortesana*, p. 112.

función que la de ensalzar la dignidad real y su autoridad. Aun así, no sólo la arquitectura y la ornamentación tenían esta función, sino también “la configuración general de la vida cortesana”⁶⁸⁵. En efecto, Versailles se configuraba, según Lucien Bely, como “un lieu de convergence sociale où l’on vient servir le roi et vivre auprès de lui, ou simplement l’observer, et comme un cercle où la faveur royale, gage de réussite, est l’objet d’une quête inlassable”⁶⁸⁶.

El difícil acceso al palacio indicaba los obstáculos y escalafones que los nobles debían sortear para llegar hasta el rey. Elías sostenía que “la jerarquía efectiva dentro de la sociedad cortesana oscilaba constantemente”⁶⁸⁷.



Figura 35. Allegrain, *Promenade de Louis XIV en vue de parterre du Nord*, h. 1688, Palacio de Versailles.

En Versailles, no sólo contaba el rango en el sentido de abolengo. Lo que Elías llamaba “jerarquía” se basaba en la posición que los cortesanos llegaban a ocupar a través de conductas e intrigas con el fin de convertirse en los favoritos del rey y adquirir prestigio. Según Sponsler, ya desde el siglo XVI, el estatus no sólo derivaba de la nobleza de cuna sino que se adquiría por un sabio control del comportamiento:

⁶⁸⁵ Ibídem, p. 87.

⁶⁸⁶ BELY, L., “*Les cours européennes*”, en *Fatse de cour et cérémonies royales. Le costume de cours en Europe, 1650-1800*, 31 de marzo al 28 de junio de 2009, Versailles, RMN, p. 26; id., *La France au XVIIIe siècle: puissance de l’état, controle de la société*, París, PUF, 2009, p. 346.

⁶⁸⁷ ELÍAS, *La sociedad cortesana*, p. 124.

“La posición social ya no se basaba tanto en la regla tradicional de la noble cuna como en las marcas visibles que se podían adquirir de la identidad social, como los cargos públicos, los propietarios de tierras, casas, el mobiliario, los escudos de armas, los sellos y la indumentaria [...] La regulación de estos símbolos de posición material fueron sometidos a un mayor escrutinio”⁶⁸⁸.

También Elias consideraba que la reputación se supeditaba a un control exhaustivo del cuerpo, dando como resultado una

“elegancia en el porte y el buen gusto en el sentido de su madura tradición social, como condiciones para estar incluidos y promoverse en su sociedad, a través de las convenciones sociales y la competencia por el prestigio”⁶⁸⁹.

El convencionalismo de esta conducta se manifestaba a través del control y de la constricción del cuerpo y su comportamiento. En efecto, esta conducta configuró el mecanismo de apariencia por el cual se transmitía la distinción y la calidad del hombre. Esta figuración del honor consistía en la teatralización del rango a través de un dispositivo de las apariencias⁶⁹⁰. A través de este mecanismo de coacción, el cortesano controlaba la compostura de su cuerpo y consecuentemente su representación pública. Elias entendía la presión social a la cual estaban expuestos los cortesanos y rescataba las palabras del duque de Saint Simon quien describía esta disposición de la siguiente manera:

“Un hombre que domina el juego de la corte es dueño de sus ademanes, de sus ojos y de su semblante; ha de ser profundo, impenetrable, disimula las malas intenciones, sonrío a sus enemigos, controla su genio, disfraza sus pasiones, contradice a su corazón, actúa en contra de sus sentimientos”⁶⁹¹.

El duque de Saint-Simon conocía a la perfección el dispositivo de la representación y de la compostura. Puede que sus palabras describían duramente este mundo y su mecanismo de supervivencia, pero no menos acertadamente. En Versalles, la etiqueta regulaba, no sólo el ceremonial, sino también toda manifestación y relación entre sus habitantes. Este dispositivo marcaba el trato y la reputación en la corte que a su vez del favor real. En Versalles, de hecho, el comportamiento no sólo representaba un proceso de civilización⁶⁹², sino, sobre todo, un mecanismo de prestigio e importancia en la corte donde,

⁶⁸⁸ SPONSLER n EMBERLY, *Venus and Fur*, op.cit., p. 46.

⁶⁸⁹ ELIAS, *La sociedad cortesana*, p. 155.

⁶⁹⁰ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses. Une archéologie de sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

⁶⁹¹ ROUVROY, *Mémoires de Saint-Simon*, citado en ELIAS, *La sociedad cortesana*, p. 142.

⁶⁹² ELIAS, N., *El proceso de civilización. Investigaciones sociogénicas y psicogénicas*, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid, 1987.

“para evitar ser abochornado en público, despreciado o perder prestigio, has de subordinar tu imagen y gestos, en resumen tú mismo, a las fluctuantes normas de la sociedad cortesana que cada vez ponen mayor énfasis en la diferencia, la distinción de las personas que pertenecen a ella”⁶⁹³.

Por eso, no se puede encontrar mejor descripción que la utilizada por Fuchs para definir la institucionalización de estos comportamientos:

“El absolutismo es una comedia monstruosamente única que fuerza a todos los que en ella intervienen a representar y adoptar poses. Quien no lo hace sale del papel de su época”⁶⁹⁴.

En su opinión, el absolutismo de Luis XIV había provocado y configurado este mecanismo de las representaciones públicas. Para ello los cortesanos debían cuidar su conducta que quedaba “subsumida bajo esta atenta observación, traduciéndose en norma de etiqueta”⁶⁹⁵. Elias señalaba el peso de estas disposiciones pero hacía hincapié en explicar que

“la competencia de la vida cortesana obliga así a un control de los efectos a favor de una conducta exactamente calculada y matizada en el trato con los hombres, la estructura configuracional, la estructura del trato social de los miembros de esta sociedad dejaba sólo un relativamente reducido campo a las espontáneas expresiones afectivas entre los mismos”⁶⁹⁶.

El control exhaustivo del cuerpo y de los modales se configuraba a través de este proceso de coacción, y no sólo de manipulación⁶⁹⁷, que se convirtió en la teatralización de la vida diaria. Pero tampoco el mismo se libraba de esta constante exhibición. Luis XIV, de hecho, comenzaba su propia teatralización a las ocho de la mañana con la ceremonia del despertar –*lever*– que tanto en su forma abreviada y menos oficial –*petit lever*– como en la más formal –*grand lever*–. Tenía lugar ante la atenta mirada de los cortesanos a los que se les había concedido el privilegio de ver al soberano levantarse o acostarse –*coucher*– como también de servirle de comer o pasarle sus prendas para vestir. Pues la admisión a tal ceremonia dependía del beneplácito real. Los servidores más íntimos estaban admitidos a la habitación del soberano, cuando éste aún no se había levantado. Y ahí se iniciaba la ceremonia más importante: el *lever*, que Elias describe de form minuciosa:

“El *maitre de la garde-robe* tiraba de la camisa de noche por la manga derecha, el primer sirviente de la *garde-robe*, por la izquierda; el gran chambelán o uno de los hijos

⁶⁹³ ELIAS, N., *La sociedad Cortesana*, p. 23-32.

⁶⁹⁴ FUCHS, E., *Historia ilustrada de la moral sexual*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 91-92.

⁶⁹⁵ GARCÍA MARTÍNEZ, A. N., *El proceso de civilización en la sociología de Norbert Elias*, Pamplona, EUNSA, 2006, p. 62.

⁶⁹⁶ ELIAS, *La sociedad cortesana*, p. 293.

⁶⁹⁷ GESTAL VAZQUEZ, P., *El espacio de poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

presentes en ese momento traía la camisa de día. El primer camarero sostenía la manga derecha, el primer sirviente la *guarderobe*, izquierda. Entonces el rey se ponía la camisa, se levantaba de su sillón y el *maitre de la garderobe* lo ayudaba a atarse los zapatos, le sujetaba la espada al costado, le vestía la túnica, etc.”⁶⁹⁸.



Figura 36. Guizot, *L'étiquette à Versailles*, 1875, Palacio de Versailles y Trianon.

El *lever* ha sido objeto de representaciones posteriores. En la figura 36, ya del siglo XIX, podemos apreciar como el rey aun en camisa está siendo vestido por dos sirvientes, ocupados en ponerle el calzado. A esta ceremonia asistían regularmente también tres sastres que debían personarse en el caso que el Rey Sol necesitara de su ayuda. Desde 1672, y hasta su muerte, su primer sastre era Monsieur Ourdault a quien sucedió su propio hijo Jean Barthélemy en 1712. Su primera obligación consistía en

“se trouver tous les matins en la garderobe du Roy pendant qu’il s’habille, en cas qu’il y eut quelque chose à coudre ou à raccomoder aux habit”⁶⁹⁹.

Pero, además, Ourdault debía estar a disposición de Su Majestad durante todo el día lo que comportaba comer a corte, lo que se revelaba como todo un honor:

“C’était un parterécieux privilège, et les artistans qui en jouissaient représentaient bien l’aristocratie de leur corporation”⁷⁰⁰.

⁶⁹⁸ ELIAS, *La sociedad cortesana*, p. 114; las cursivas son del autor.

⁶⁹⁹ FRANKLIN, A., *La vie privée de’ autrefois*, pp. 200-201

⁷⁰⁰ *Ibid.*, pp. 215.

2.2. ...y de la *Maison du Roy*

Como se acaba de ver, la figura más importante de este ritual era el guardarropa: el jefe de una institución creada por el mismo Luis XIV⁷⁰¹. La palabra *guarderobe* procedía del francés antiguo y aludía al armario donde se guardaban las prendas. Hasta el siglo XVII también se conocía como *armariu*, armario⁷⁰². El nombre de éste deriva de su función: velar por el guardarropa del soberano; con ello hacía referencia no sólo al departamento donde se custodiaban las vestimentas reales sino también a la persona que estaba a cargo del mismo⁷⁰³. Este oficial, el guardarropa, cuidaba de los bienes indumentarios del soberano, como de sus accesorios y de los textiles en general⁷⁰⁴. Esta tarea comprendía, no sólo guardar y controlar cada prenda, sino también ordenar y catalogar las nuevas, así como pedir su reparación. Por el estrecho contacto con el soberano, el jefe de este departamento –o *maitre*, en francés– era uno de los cargos palatinos que más envidias despertaba en la corte. Sin embargo, su prestigio radicaba en el trato diario con el soberano y en la imagen vestimentaria que lucía⁷⁰⁵.

El vestido del jefe de este departamento reflejaba su pertenencia a la *Maison de Roy*⁷⁰⁶. A través de él, se diferenciaba de otros criados y afirmaba su identidad en Versalles. Definido desde principio de la década de los sesenta, este uniforme señalaba este rango por medio de las insignias, los colores y las telas.

⁷⁰¹ THÉPAUT-CABASSET, C., “Le service de la Garde-robe: une création de Louis XIV”, en ARIZZOLI-CLEMENTEL, P. y GORGUET-BALLESTEROS, P. (dirs.), *Fastes de cour et cérémonie royales. Le costume de cour en Europe, 1650-1800*, Exposición Chaetaux de Versailles, 31 de marzo-28 de junio 2009, Paris, RMN, 2009, pp. 28- 33.

⁷⁰² Tejeda señala que Covarrubias consideraba el empleo de la palabra ‘armariu’ como sinónimo de guardarropa: TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de los términos de la indumentaria*, pp. 277-278. En el *Tesoro de la lengua castellana*, en cambio, este autor explicaba que ‘guarda’ era “el que tiene a su cuenta alguna cosa y está obligado a mirar por ella”. En especial modo, especificaba que “en la casa del rey ay oficios con este título de guardas, como guarda de damas, guarda ropa, guarda manger, etcétera”: COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 664.

⁷⁰³ La Real Academia se hacía eco de la doble validez de la palabra y definía guardarropa como “la oficina destinada en Palacio y en las casas de los señores, para tener en custodia la ropa que sirve, al menage de la casa”. Del mismo modo en su segunda acepción explica que “Se llama también al sugeto destinado a cuidar de esta oficina”: RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 90. Esta misma definición se encuentra con leves variaciones en las ediciones posteriores: RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1884, p. 545; RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1899, p. 507. Con el fin de no crear confusión con estas acepciones, se usará “Real Guardarropa” para referirse a la dependencia cortesana, mientras que “Guardarropa y Sastre de S.M.”, aludirá a la persona que desempeñaba este cargo.

⁷⁰⁴ LAVERNY, S., *Les domestiques commensaux du roy de France aux XVIIe siècle*, p. 34.

⁷⁰⁵ ROCHE, D., *Les écuries royales. Du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris-Versailles, Association pour l’académie d’art équestre de Versailles-Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, 1998; LAVERNY, S., *Les domestiques commensaux du roi de France au XVIIIe siècle*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2002.

⁷⁰⁶ VINHA, M., “Les gens de livrée dans la maison civile du roi de France”, en ARIZZOLI-CLEMENTEL, GORGUET-BALLESTEROS, *Fastes de cour et cérémonie royales*, pp. 160-165.

En efecto, no se trataba de un simple traje del servicio sino de una librea: un vestido que se situaba entre el uniforme y el vestido de corte. La librea hacía referencia a una prenda o vestido que los nobles ofrecían a sus servidores; por este prestigio se le llamó librea. Este vestido, de hecho, representaba las libertades y prerrogativas que distinguían a estos habitantes de la corte, tanto si se trataba de miembros de la familia real como de sus servidores. Covarrubias se hacía eco de la prerrogativa de la librea en España:

“Antiguamente sólo los reyes davan vestidos señalado a sus criados; y oy día en cierta manera se haze assí, para ser distinguidos y diferenciados de todos los demás, y porque éstos tienen muchachos privilegios y libertades, se llamó aquel vestido librea”⁷⁰⁷.

Su origen se encuentra en la Francia medieval donde los reyes capetos tenían la costumbre de obsequiar con libreas *-livraits-* a sus familiares y luego a sus criados. Pero fue sobre todo durante el reinado de Luis XIV cuando se codificó la imagen de los hombres que servían su casa⁷⁰⁸. Esta apariencia se convirtió súbitamente en reflejo del prestigio de Versalles y llegó a identificar al servicio de la corte. La imagen del servicio de la Maison du Roy fue noticia en el *Mercurie Galant* de 1682:

“On y voit ceux qui servent, sans qu'on s' imagine qu'ils soient mis là pour servir, puisqu'ils ont tous des Juste-au-Corps bleus, avec des Galons or & argent”⁷⁰⁹.

De hecho, el honor de servir al Rey Sol se manifestaba a través de la prenda que mejor le identificaba: la casaca. Esta prenda no sólo había sustituido el jubón y uniformado el ejército francés sino que era la vestimenta principal de la Casa del Rey. Y como avisaba Tejada Fernández, estos trajes debían recordar las insignias de la casa que representaban⁷¹⁰. Así que la imagen de esta casa eran estas casacas de color azul. En palabras del marqués de Dangeau, se trataba de “livrées bleue de France”⁷¹¹. Por ser emblema del Luis XIV y de su dinastía, estas libreas se confeccionaban de color azul con los perfiles de color rojo⁷¹². La codificación de los colores de esta prenda se definió en 1659 por ordenanza real con la cual se perseguía a quien vestía a sus “pages, laquais,

⁷⁰⁷ COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 765.

⁷⁰⁸ Sobre esta temática se puede consultar: LAFABRIE, F., *Iconographie de la cour de France: unifomes et livrées à travers les collections publiques françaises*, (memoria de máster, dirigida por Mathieu Da Vinha. Curso Académico 2008-2009, París, Ecole du Louvre).

⁷⁰⁹ *Mercurie galant*, diciembre 1682, p. 58. [BNF, 8-Lc2-33].

⁷¹⁰ TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de los términos de la indumentaria*, p. 310.

⁷¹¹ COURCILLON, P., Marquis de DANGEAU, *Journal du marquis de Dangeau*, Paris, éd. E. Soulié, 1700, p. 435.

⁷¹² Lafabrie avisa que en la corte de Versalles se vestían también libreas rojas con perfiles que distinguían a los miembros de la casa de la reina: LAFABRIE, F., "L'habit de livrée dans la Maison civile du roi: entre prestige et servitude", *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], consultado el 10 de julio de 2012. [URL: <http://crcv.revues.org/11373> ; DOI : 10.4000/crcv.11373].

cochers, et autres de leur suite des livrées à fond bleu”⁷¹³. Por eso, la librea de color azul de Francia se convirtió en un emblema de prestigio que se difundió tan rápidamente que en el periódico *Mercure Galant* escribían:

“Le nombre de [livrées] de la Maison du Roy est si grand, qu’une infinité de Personnes qui ont voyagé assurent qu’il a plus de Pages et de Valets de pied, qu’on ne trouve ailleurs d’Officiers couchez sur l’État des plus grands Monarques de l’Europe”⁷¹⁴.

De este modo, la casaca de color azul señalaba la casa del rey como sus galones indicaban su jerarquía interna. Se llamaba galón a cualquier adorno que se componía de cintas de hilo grueso y resistente.

El *Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne*, definía gallon como “Petit ruban de soie, ou de fleuret tout uni. Il y a aussi des galons d’or, des galons d’argent, des galons de livrée, &c.”⁷¹⁵.

Así, pues, con el galón se identificaban a las guardias reales y mosqueteros que lucía este aderezo metálico⁷¹⁶. Este era una decoración característica de la última época del reinado de Luis XIV que distinguía a sus criados más íntimos.



Figura 37. Uniformes de Guardias en Versalles, 1685⁷¹⁷.

⁷¹³ Archives National de France, Ordenanza 890, fol. 2 (21 de mayo de 1659, 890), citado en: LAFABRIE, F, *Les livrées de la maison du roy*. Consúltese también BESONGNE, J.J., *L’État de la France, contenant les princes, le clergé, les ducs & pairs, les maréchaux de France, & les grands officiers de la Couronne & de la Maison du roi*, Paris, G.-D. David, 1683.

⁷¹⁴ *Mercure Galant*, enero 1678, p. 30. [Centre Documental de Musée de la Mode et du Textile].

⁷¹⁵ RICHELET, P., *Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne, tomo II*, Lyon, Pierre Brouis-et-Ponthus Libraire, 1759, p. 266. Por su parte el Diccionario de la Real Academia definía el galón como “un género de tejido fuerte, hecho de seda, hilo de plata, que sirve de adorno para guarnecer vestidos, ù otra ropa”: *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 15.

⁷¹⁶ Archives National, Maison Militaire, mosquetaire: 3678, citado en LAFABRIE, *Les livrées du la maison du roy, op.cit.*

⁷¹⁷ Imagen procedente de RACINET, *Historia del vestido*, p. 26.

En la *Maison du Roy*, la profusión de galones se correspondía con un rango superior y, por tanto, llevaba acarreado un mayor lujo. El grabado de la figura 37 muestra tres oficiales de las guardias de Luis XIV que visten una casaca decorada con galones y botones, según su rango. Sin embargo, sólo el oficial de la izquierda ostenta la dignidad de la casaca azul de Francia. Por su parte, la figura de la derecha representa a un oficial a principio de la década de los sesenta cuando se institucionalizó esta prenda, en palabras de Racinet⁷¹⁸. Como se aprecia, la casaca ostentaba unos largos faldones y unas vueltas muy anchas formadas por la vuelta del forro. También el segundo era oficial pero pertenecía a las tropas del ejército y lucía casaca gris con una larga hilera de botones que recoge y se coordinaba con la decoración de los bolsillos⁷¹⁹. En cambio, sólo el guardia real representado a la izquierda luce un uniforme de color azul con forros y complementos rojos. Según las disposiciones de la época, su traje lo constituía la característica casaca azul y se completaba de calzones y medias que asomaban por debajo de los amplios faldones de su casaca de guardia real.

2.3. La casaca de privilegio

Como se está viendo, la casaca se asoció a la grandeza de Luis XIV. A través de ella, uniformó la imagen de sus milicias y, al mismo tiempo, contribuyó a dotar de magnificencia a su persona dentro del juego de las apariencias en que se convirtió Versalles. Así, a comienzos del segundo período de su reinado (1660-1670), Luis XIV decidió no sólo incorporar la casaca a su guardarropa civil sino que la institucionalizó como manifestación de su honor y distinción. Fue en 1662 cuando esta prenda adquirió una proporción y magnitud simbólicas palmarias sin antecedentes, dentro del plan del Rey Sol de reformar la vida cortesana. La morfología de la nueva etiqueta debía reflejar no sólo una carga propagandística sino un aparato formal de distinción y poder. La casaca le permitía celebrar sus primeras victorias, al mismo tiempo que formalizaba su honor. A través de ella, Luis XIV manifestaba su dignidad y su magnificencia. La casaca no sólo se convertía en la imagen de su reinado sino de la monarquía francesa.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁷¹⁹ MUSÉE DES ARTS DE LA MODE, *Moments de Mode: à travers les collections du Musée des Arts de la Mode*, Paris, Le Musée, 1986, p. 124.

En la casaca se reflejaba el simbolismo de su supremacía y autoridad⁷²⁰. El Rey Sol proyectó en la casaca el capital simbólico de una élite tutelada y totalmente dominada por él, más que nunca fuente de gracia, prestigio y privilegio. A un selecto grupo de poder se le concedió el honor soberano de vestir una casaca moiré de color azul de Francia. Este privilegio se certificaba con un *brevet*, la certificación de este derecho indumentario. A este código se refería el poeta Balzac:

“A Louis XIV, pour donner à ses favoris une preuve de sa faveur, leur permettait, par un brevet, de porter un juste-au-corps bleu, particulièrement orné”⁷²¹.

En efecto, se trataba del permiso de vestir una casaca a la que se le denominó ‘justaucorps à brevet’, literalmente ‘casaca de patente’, en el sentido que se recogía en el gran *Vocabulaire de Français*:

“On appelle justaucorps à brevet, un firte de justaucorps bleu, à parement rouges, brodé de’or, que quelques courtisans ont doir de porter par brevet du Roi”⁷²².

Con este nombre se identificaba la prenda oficial que el mismo Luis XIV autorizó y concedió por medio de esta patente. La última edición del Diccionario de la Real Academia señalaba que también en España ‘patente’ se refería a un “título o despacho real para el goce de un empleo o privilegio”⁷²³. Por eso, en España pasó a conocerse como ‘casaca de privilegio’.

Con esta patente, el Rey Sol concedía a estos privilegiados el honor de vestir una casaca con decoraciones dorada y plateadas parecidas a la suya. Esta casaca permitía y

⁷²⁰ HÉRY-SIMOULIN, S., “Louis XIV et les mystères du justaucorps à brevet”, en ARIZZOLI-CLEMENTEL, P. y GORGUET-BALLESTEROS, P. (dirs.), *Fastes de cour et cérémonie royales*, pp. 180-183; RACINET, A., *Le costume historique, cinq cents planches, tris cents en couleur, or et argent, deux cents en camaïeu. Types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l’intérieur de l’habitation dans tous les temps et chez tous les peuples, aced de nombreux details sur le mobilier, les arms, les objets usels, les moyens de transoprt*, Londres, Elibron, (facsimil, Paris, Firmin Didot et Cie., 1888), (Sección 7, n.6: Louis XIV de 1660 à 1670).

⁷²¹ BALZAC, H., *Oeuvres divers*, p. 153.

⁷²² SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES, *Le grand vocabulaire françois: contenant l’explication de chaque mot lois confodéré dans ses divers acceptions grammaticales, propres, figurées, synonymes & relatives. Le lois de l’ortographie; celle de la prosadie, ou prononciation, tant familière qu’ratoire; les principes nñenéraux & particulrières de la grammaire; les règles de la verifcation, & generealment tout ceq ui a rapport à l’ñeloquence & à la poesie. La gôographie ancienne & moderne, le blason, ou l’art héraldique; la mythologie, l’histoire naturelle desa nimaux, des pantes & des menéraux; l’exposé des dogmes de la religion, & des faites principaux de l’histoire sacrée, ecclesiastique & profane. Des détails raisonnés & philosophiques sur l’économie, le commerce, la matrine, la politique, la jurisprudence civil canonique & bénéficiale; l’anatomie, la médecine, la chirurgie, la chimie, la physique, les mathématque, la musique, la peinture, la sculpture, la gravure, l’architecture, etc.*, Paris, Avec approbation & privilèe du Roi, Panckoucke, 1771, p. 203.

⁷²³ Avance de la vigésima tercera edición en: RAE, *Diccionario de la Lengua española*, [en línea] 2012. Disponible en línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=patente>. Consultado el: [13 de Julio de 2012].

certificaba su favor real hacia unos poquísimos privilegiados que podían acompañarle en sus visitas, en Saint Germain y Versailles.



Figura 38. Allegrain, *Promenade de Louis XIV* (Detalle), h. 1688, Palacio de Versailles y Trianon.

Por ejemplo, podemos detenernos en el paisaje realizado por Allegrain (Fig. 38) en el cual se apreciaba una vista apaisada de Versailles y sus jardines, podemos apreciar los personajes que acompañaban al Rey Sol. Se trataba de un reducido número de cortesanos que contaban con el honor de disfrutar de la compañía de Luis XIV durante un paseo por la corte versallesca. Todos ellos vestían la casaca, de diferentes colores y facturas. Sin embargo, sólo dos hombres, las figuras a la derecha del rey, visten casaca azul. Esta extrema selección en la designación de este privilegio realzaba la dimensión honorífica. Sólo dos de entre una veintena de afortunados cortesanos se les había concedido el favor real. No en vano, los representantes de las más antiguas casas nobiliarias anhelaban esta concesión. Sin embargo, sólo a una docena de príncipes se redujo el selectísimo primer grupo de privilegiados⁷²⁴. De este modo, se oficializó este permiso con un edicto fechado en 2 de octubre de 1661 y que entró en vigor el primer día del año 1662. Estos recibieron la certificación del privilegio de vestir esta prenda durante unos días preestablecidos. Este edicto, les permitía vestir la casaca de privilegio también durante el período de luto⁷²⁵, a pesar de las restricciones que vetaban las lujosas decoraciones de oro y plata.

⁷²⁴ CHERUEL, A., *Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France*, Paris, 1899.

⁷²⁵ Durante el período del duelo, se solían vestir prendas oscuras y privas de adornos, a pesar de no existir un código hasta el siglo XVII. Fue durante este siglo cuando se generalizaron las ceremonias funebres y por lo tanto también la indumentaria para estos ritos. Los príncipes solían vestir trajes negros y un gran manto como también un sombrero del cual pendía un velo oscuro. Durante este período los adornos estaban prohibidos, del mismo modo que se reducían los encajes.

De este modo, Madame de Sévigné relataba el honor de estos privilegiados que vestían una casaca

“[...] d’une forme et d’une couleur particulières, que ne pouvaient porter, à l’exemple du Roi, que certains courtisans, autorisés par lui, de’abord une douzaine, plus tarde jusqu’au quarante”⁷²⁶.

El príncipe de Condé tuvo que esperar hasta 1665 recibir este privilegio real. El mismo rey recogía en sus memorias esta autorización con la que distinguía a su primo Condé:

“Aujourd’hui, 4 du mois de février 1665, le roi étant à Paris, ayant par son ordonnance du 17 janvier dernier, ordonné que personne ne pourroit faire appliquer sur les justaucorps des passements de dentelles ou broderies d’or et d’argent, sans avoir la permission expresse de sa majesté par brevet particulier, sa majesté désirant gratifier M. le prince Condé, et lui donner des marques particulières de sa bienveillance qui le distinguent des autres, auprès de sa personne et dans sa cour, elle lui a permis et permet de porter un justaucorps de couleur bleue, garni de galons, passements, dentelles, ou broderies d’or et d’argent, en la forme et manière qui lui sera prescrite par sa majesté, sans que, pour raison de ce, il lui puisse être imputé d’avoir contrevenu à la susdite ordonnance, de la rigueur de laquelle sa majesté l’a relevé et dispensé, relève et dispense par le présent *brevet*, lequel, pour témoignage de sa volonté, elle a signé de sa main et fait contresigner par moi son conseiller secrétaire d’État, et de ses commandements et finances”⁷²⁷.

Como se puede comprobar, Luis XIV prohibía toda decoración de pasamanerías dorada o plateada en las prendas; pues de ella sólo podía distinguirse Condé⁷²⁸.

En cambio, uno de los primeros en ostentar este privilegio fue Roger de Bussy Rabutin, conde y general francés. Más conocido por su supuesto romance con su prima, Madame de Sevigné, este conde parece ser uno de estos primeros elegidos. En la correspondencia que mantuvo con ella, Bussy Rabutin recordaba que el rey le obligó a pedirle el honor de vestir esta casaca; honor que Luis XIV le concedió:

“Le roi, dit-il, me parut si gracieux en me parlant, que cela m’obligea de lui demander permission de faire faire une casaque bleue; ce qu’il m’accorda. Mais pour entendre ce que c’étoit, il faut sçavoir que sa majesté avoit fait choix au commencement de cette année, de soixante personnes qui le pourroient suivre à tous ses petits voyages de plaisir sans lui en demander permission, et leur avoit ordonné de faire faire chacun une casaque de moire bleue en broderie d’or et d’argent pareille à la sienne”⁷²⁹.

Este episodio aparece también recogido por el duque de Saint Simon, quien recordaba que sólo los más distinguidos de entre sus cortesanos podían pedirle esta

⁷²⁶ SEVIGNE M. C., *Lettres choisies de Madame de Sévigné: extraites de l’editions des Grands écrivains de France*, Paris, Hachette, 1870, p. 302. (carta de 26 de mayo de 1682).

⁷²⁷ LOUIS XIV de France, *Oeuvres*, Paris, Treuttel, 1806, p. 375.

⁷²⁸ Este relato hace referencia a una ordenanza promulgada el día 17 de enero de 1662. Sin embargo, se han encontrado textos que la fechan el día 17. Véase: *Revue rétrospective*, II 1838, p. 381; FRANKLIN, *La vie privñee d’autrefois*, p. 203.

⁷²⁹ VINCENT, D.H., *Mémoires du comte de Bussy-Rabutin*, Paris, Edition Mercure de France-Le temps retrouvé, 2010, p. 643. (3 de diciembre de 1662).

distinción: “Il étoit bleu doublé de rouge avec les parements et la veste rouge, brodé d’un dessin magnifique or et un peu d’argent, particulier à ces habits⁷³⁰. En efecto, el color rojo se utilizaba sobre todo en los detalles o elementos secundarios. En sus tonalidades *cramoisi*, *garance*, *écarlate*, el rojo definía las vueltas y el cuello.

Sin embargo, Saint Simon no se limita a describir profusamente esta casaca sino que proseguía en sus memorias relatando el proceso de autorización mediante la entrega de la patente o *brevet*:

“Les plus distingués de la cour par eux-mêmes ou par la faveur les demandoient au roi, et c’étoit une grâce que d’en obtenir. Le secrétaire d’État ayant la maison du roi en son département en expédioit un brevet, et nul d’eux n’étoit à portée d’en avoir. Ils furent imaginés pour ceux, en très petit nombre, qui avoient la liberté de suivre le roi aux promenades de Saint-Germain à Versailles sans être nommés, et depuis que cela cessa, ces habits ont cessé aussi de donner aucun privilège, excepté celui d’être portés quoiqu’on fût en deuil de cour ou de famille, pourvu que le deuil ne fût pas grand ou qu’il fût sur ses fins, et dans les temps encore où il étoit défendu de porter de l’or et de l’argent. Je ne l’ai jamais vu porter au roi, à Monseigneur ni à Monsieur, mais très souvent aux trois fils de Monseigneur et à tous les autres princes; et jusqu’à la mort du roi, dès qu’il en vaquoit un, c’étoit à qui l’auroit entre les gens de la cour les plus considérables, et si un jeune seigneur l’obtenoit c’étoit une grande distinction”⁷³¹.

Aun así, este privilegio decayó rápidamente ya que los favores de Luis XIV eran caprichosos como las modas. Muestra de ello es el caso del marqués de Varde. Exiliado durante varios años, se presentó en la Corte vestido con la casaca del favor real en 1683, lo que disgustó al Rey Sol. Consciente de lo efímero del privilegio real, el marqués le contestó: “Sire, lui dit Vardes, quand on est assez misérable pour être éloigné de vous, non-seulement on est malheureux, mais on est ridicule”⁷³².

A finales de su reinado, Luis XIV emprendió una política caprichosa de modas que cambiaban muy rápidamente, tal y como recordaba Langlée: “quant aux habits, la grande reigle qu’il y a à donner, c’est de’en changer souvent et de les avoir tousjours le plus à la mode qu’il se pourra”⁷³³.

Saint Simon explicaba que, a finales del reinado de Luis XIV, no se expedían privilegios sino sólo el de vestir esta prenda “quoiqu’on fut en deuil de Cour ou de famille, pourvu que le deuil ne fut pas grand ou qu’il fut sur ses fins”⁷³⁴.

⁷³⁰ El empleo de los colores característicos de la Casa de Borbón estaban prohibidos por medio de una estricta reglamentación suntuaria: en BLUCHE, 1990

⁷³¹ ROUVROY, *Memoires du duc de Saint Simon*, p. 456.

⁷³² SEVIGNE, *Lettres choisies de Madame de Sévigné*, 1870, p. 302. (carta de 26 de mayo de 1682).

⁷³³ Carta de Langlée del 5 de noviembre de 1676. En FRANKLIN, *La vie privñee d'autrefois.*, p. 222.

⁷³⁴ ROUVROY, *Memoires du duc de Saint Simon*, p. 456



Figura 39. Casaca à brevet, 1662- 1689, Chateaux de Versailles, Paris.

La rapidez con la que se difundió y también decayó el honor de esta casaca ha detenido la evolución estilística de esta prenda. La imagen evidencia que estas casacas se ceñían al cuerpo hasta la cintura y se caracterizaban por unas vueltas muy amplias, originadas con el forro interior de color rojo. Esta prenda encarnaba la prerrogativa de un selecto grupo de la élite cortesana que ostentaban los colores de la dinastía borbónica: detalles de color rojo sobre fondo azul de Francia. Los mismos colores y tonalidades que a partir de 1682 lucirán los miembros de la Maison de Roy.

3. El vestido a la francesa

Hemos comentado la evolución de la casaca y su paulatina introducción en la corte de Luis XIV. De hecho, pensamos que al igual que la *garde robe*, también la casaca fue otro elemento que acrecentaba la leyenda acerca del Rey Sol⁷³⁵.

Sin embargo, algunos historiadores anglosajones se han resistido en aceptar la casaca como imagen de la autoridad de Luis XIV. Por ejemplo, James Laver sostiene que esta prenda de procedencia turca fue adoptada primero por Carlos II de Inglaterra y su corte. Para ello, el historiador se apoya en una noticia publicada en el *Diurnal* con fecha de 11 de octubre de 1666:

“Su Majestad y la Corte entera han cambiado la moda de sus ropas, en otras palabras, llevan un traje ceñido, *coat*, de tejido picado con un tafetán blanco debajo”⁷³⁶.

⁷³⁵ HÉRY-SIMOULIN, S., “Louis XIV et les mystères du justaucorps à brevet”, en ARIZZOLI-CLEMENTEL, Pierre y GORGUET-BALLESTEROS, Pascal, *Fastes de cour et cérémonie royales. Le costume de cour en Europe, 1650-1800*, exposición Chateaux de Versailles, 31 de marzo- 28 de junio 2009, Paris, RMN, 2009, pp. 180-183.

⁷³⁶ *Diurnal*, Paris, 11 de octubre de 1666. [BNF, 12- Ad1-22].

Sin duda alguna, el reportero inglés hacía referencia a la casaca por la descripción de esta prenda que “llega hasta las pantorillas y encima llevaba una «sobretudo», con un corte en el pecho, que cae suelto y es seis pulgadas más corto que el *vest*”⁷³⁷. En efecto como hemos señalado anteriormente, las faldillas de la casaca cubrían media pierna. No hay duda de que Laver se refería a la casaca francesa que, desde 1670, aproximadamente, empezó a denominarse *habit*⁷³⁸.

A principios de siglo XX, otro historiador inglés recordaba este episodio, a pesar de no decantarse por una total atribución de la casaca a la corte de Londres⁷³⁹. En efecto, prefería mostrarse cauteloso y recalcar en el mismo título “un episodio anglo-francés”.

A pesar de esta atribución, lo interesante es comprobar que pronto comenzó a denominar *habit* al traje completo. De tal forma que desde ese momento la casaca - *justaucorps*- la chupa -*veste*- y el calzon -*coulotte*- constituían el *habit à la français*, el 'vestido à la francesa'⁷⁴⁰. Eso mismo se recogía en la definición de vestido que daba el Diccionario de la Real Academia en su edición de 1739:

“Se toma por el conjunto de piezas que componen el adorno del cuerpo; como en los hombres casaca, chupa y calzón”⁷⁴¹.

A partir de 1670, la casaca no sufrió importantes cambios y mantuvo su morfología. Caracterizada por el cuello a la caja, la casaca fue adquiriendo una mayor decoración como reflejo de su distinción cortesana. Al principio, esta prenda se presentaba decorada de las mismas cintas y lazos que ya adornan el *rhingrave*. De hecho, se disponían sobre la espalda derecha como también en ambas mangas, casi a la altura del codo. Como se aprecia en el grabado de Bonnart (Fig. 40), estos lazos eran la única decoración de la casaca que llegaba hasta las rodillas y se abotonaba de arriba a abajo. Presenta un sistema de cierre compuesto por una pasamanería que rodea los ojales y botones. Este dispositivo tomó el nombre de *brandebourgs*, en honor de la ciudad alemana homónima. Este sistema se impuso a partir de 1674 y adornaban, no

⁷³⁷ La cursiva y el entrecomillado son del autor. En LAVER, *Breve historia del traje y la moda*, p. 115.

⁷³⁸ BLUCHE, F., *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990; BLUCHE, *Louis XIV*, op.cit..

⁷³⁹ BEER, E., “King Charles II's Own Fashion: An Episode in Anglo-French Relations 1666-1670”, *Journal of the Warburg Institute*, 2 (1938), pp. 105-115.

⁷⁴⁰ BOUCHER, *Historia del traje en occidente*, op.cit.; DESLANDRES, *El traje, imagen del hombre*, op.cit.

⁷⁴¹ RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1739, p. 468.

sólo los cierres, sino también los bolsillos verticales de la casaca⁷⁴². Aun así, seguía manteniendo su botonadura original que ofrecía un cierre de izquierda a derecha. Esta era una característica que se debía a su procedencia militar puesto que los soldados debían mantener la mano derecha libre para el empleo de la espada. De este modo, no sólo tenía una función meramente práctica, sino que diseñaba una ornamentación que acompañaba a las líneas del cuerpo.



Figura 40. Bonnart, Chevalier à la mode, h. 1688, BNF.

Sin embargo, la casaca no sólo fue cambiando su decoración sino también su configuración. A medida que nos acercamos a finales del siglo XVII, la casaca se llevaba abierta en la parte superior para dejar asomar la *cravate* de muselina o de encaje, que se anudaban con un gran lazo de color. Mientras que sus faldones se fueron haciendo más amplios y largos, pues lucía faldones “à jupe un peu étoffée”⁷⁴³. En efecto, la casaca se iba caracterizando por un vuelo ceñido hasta la cintura desde donde, gracias a un botón cosido a cada lado de la cadera, se abrían cinco o seis pliegues ciegos. Como se aprecia en el diseño de la Fig. 41, este botón era meramente decorativo y permitía la caída de estos pliegues en forma ornamental de abanico. Este recurso

⁷⁴² François Boucher consideraba que estos bolsillos aparecieron en 1690.

⁷⁴³ FRANKLIN, *La vie privée de'autrefois*, p. 205.

procedía de la necesidad militar de montar a caballo. Estos pliegues se abrían y extendían en forma de abanico, permitiendo cabalgar con comodidad.

Los pliegues formaban las faldillas entre las cuales se escondían unos bolsillos que, a su vez, aparecían decorados siempre con ojales ciegos que se correspondían con los de las vueltas de las mangas. De este modo, se cubrían casi totalmente los calzones que apenas se entreveían, como en el grabado francés. En la obra mencionada de Bonnard (Fig. 40), se aprecia cómo asoma la hilera de los botones que cerraban la prenda semi-interior: la chupa. Ésta se vestía encima de la camisa y debajo de la casaca. Según Tejada Fernández, la chupa procedía de la *chopa*, una prenda sarracena abotonada y con mangas largas⁷⁴⁴. Al igual que la casaca, se presentaba casi sin cuello, con mangas largas con forma en el codo y se ceñía a la cintura para después abrirse con faldillas hasta la rodilla⁷⁴⁵.

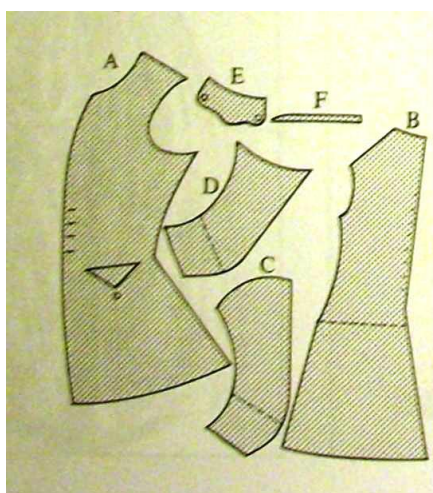


Figura 41. Patrón de chupa⁷⁴⁶

- A: Delantera
- B: espalda
- C: manga superior
- D: Manga inferior
- E: Tira exterior del cuello
- F: Cuello

Esta prenda semi-interior fue evolucionando, pasando a ser un elemento característico del último cuarto del siglo XVII. Poco a poco se convirtió en una prenda ligeramente más corta y con mangas y vueltas de muselina que asomaban por la casaca.

⁷⁴⁴ TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de la indumentaria*, p. 166-168.

⁷⁴⁵ TERREROS Y PANDO, *Diccionario Castellano*, op.cit.

⁷⁴⁶ Imagen procede de *Le costume sous Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1990, p. 16.

Se caracterizaba por cerrarse con sólo cuatro botones en las aletas de los bolsillos, que eran puramente decorativos. En su libro, Laver sostiene que fue la prenda principal de la corte de Carlos II de Inglaterra y se apoya en una noticia aparecida en el *Diario de Evelyn* el 18 de octubre de 1666:

“En la corte es la primera vez que Su Majestad se viste solamente de *vest* a la moda oriental, cambiando el jubón, el cuello rígido, bandas y capas, por un gentil atavío al estilo persa, con cinturones, correas, cordones de zapatos y ligas con hebillas; algunos de los cuales estaban adornados con piedras preciosas; y ha decidido no cambiarla nunca, y abandonar la moda francesa que hasta ahora había obtenido nuestros gastos y reproches”⁷⁴⁷.

Al igual que en el caso de la casaca, Laver trata de destacar nuevamente la influencia de la corte inglesa. De todas formas, la chupa se introdujo en la corte de Versalles durante el último cuarto del XVII y entró a formar parte del terno masculino francés.

El último elemento que componía el *habit* era el calzón. Este era una prenda exterior y se componía de dos perneras que cubría al hombre de la cintura a la rodilla. El *Diccionario de Autoridades*, en cambio, lo define como “el vestido que sirve para cubrir el cuerpo, desde la cintura, hasta las corvas”. Covarrubias dice que “antiguamente se tomaba esta voz por las polainas. Viene del nombre calza, y se usa regularmente en plural”⁷⁴⁸. Sin embargo, Tejeda Fernández recuerda que procede de las calzas aunque se puede considerar descendiente de las tropas a caballo que lo vestían largo –*anaxiride*– o corto –*perizoma*–. Esta filóloga apunta también que podía derivar de las bragas bárbaras⁷⁴⁹. Sea como fuere, el calzón del siglo XVII derivaba de las calzas cultas, o sea, de las calzas que vistió a finales del siglo XVI Felipe II (véase cuadro de Pantoja de la Cruz: Fig. 3).

⁷⁴⁷ Imagen procede de *Le costume sous Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1990, p. 16. El *Diario de Evelyn*, (18 de octubre de 1666), en LAYER, James, *Breve historia del traje y la moda*, p. 116.

⁷⁴⁸ RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1729, p. 82.

⁷⁴⁹ TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de término de indumentaria regia y cortesana*, pp. 127-130.

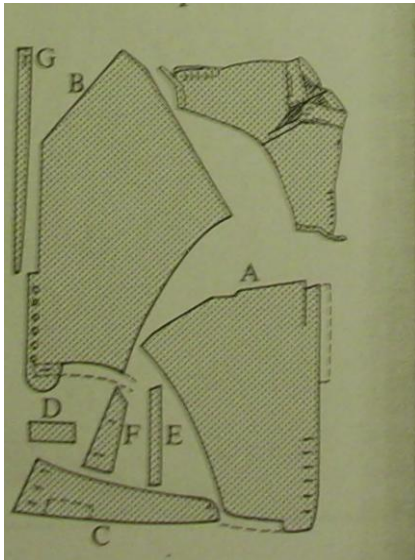


Figura 42. Patrón de calzón⁷⁵⁰

- A: delantera
- B: posterior
- C: cinturilla
- D: pliegue
- E: pliegue del bolsillo
- F: pliegue de la bragueta
- G jarretera

La palabra ‘calzón’ aparece ya mencionada en el siglo XV cuando hacía referencia a una prenda muy sencilla con la que se vestían los miembros de las clases más modestas⁷⁵¹. Desde el reinado de Felipe IV, en cambio, se difundió la palabra calzón, que Terreros utilizaba para referirse a la prenda que cubre hasta la rodilla, tanto por delante como por detrás. Al mismo tiempo, indicaba que se trataba del *coulotte* francés⁷⁵². Esta era una prenda que solía confeccionarse con la misma tela de la casaca y que quedaba escondida por debajo de ésta y la chupa. Hacia mediados del reinado de Luis XIV, se caracterizaba por ser ancho y tener dos aberturas en lugar de los bolsillos laterales, como se puede apreciar en el patrón (Fig. 42)⁷⁵³. El borde inferior se llamaba jarretera y consistía en una liga con la que se sujetaban las medias a la altura del jarrete. La parte inferior de las piernas, de hecho, se vestían de medias que eran las ‘medias calzas’ que vestía Felipe IV en el retrato de Villalpando (Fig. 9). El *Diccionario* de 1734, se refiere a ellas como “la vestidura de la pierna, desde la rodilla abaxo. Llamose assi por ser la mitad de la calza, que cubre también el muslo”⁷⁵⁴.

⁷⁵⁰ Esta imagen procede de EAUGH, N., *The cut of men’s clothes, 1600-1800*.

⁷⁵¹ BERNIS, *El traje y los tipos sociales en el Quijote, op.cit.*

⁷⁵² TERREROS Y PANDO, *Diccionario Castellano, op.cit.*

⁷⁵³ BOUCHER, *Historia del traje en occidente, op.cit.*

⁷⁵⁴ RAE, *Diccionario de A nutoridades, 1734, p. 524.*



Figura 43. Bonnard, *Conde de Toulouse*, h.1698 (detalle de *Luis XIV y el Conde de Toulouse*)⁷⁵⁵.

El *habit* se completaba con algunos complementos accesorios pero fundamentales para la apariencia. El sombrero fue uno de los complementos más representativos de esta moda. A partir de las victorias francesas, por ejemplo, se había difundido el sombrero chambergo que, sin embargo, había ido perdiendo importancia. Bonnard retrata a un *chevalier* con el sombrero apretado bajo el brazo izquierdo, según las normas cortesanas (Fig. 43). A principio del reinado de Luis XIV, se trataba de cubrecabeza oscuro de fieltro con forro de seda rojo que solía llevarse con las dos alas levantadas y plumas. Sin embargo, avanzando su reinado, los nobles vestían el sombrero de tres picos, como vemos en Bonnard. Conocido también como tricornio, este sombrero ostentaba las tres alas levantadas como consecuencia de la escasa visibilidad que los soldados tenían durante los días de lluvia de modo que el agua deslizaba por las tres goteras resultantes. Se confeccionaba en fieltro o cuero de color negro o rojo charolado y se caracterizaba por estas tres alas que se sujetaban con botones o también presillas, unos cordones pequeños con los que se prendían estas alas.

⁷⁵⁵ Imagen procedente de *Patterns and Pictures from Maurice Leloir's Histoire du Costume, Vol. 10: 1678-1725*.

En Versalles, de hecho, se impuso la etiqueta de ostentar una peluca por lo que en la corte existía un rígido protocolo acerca de su uso. Sin embargo formaba parte del atuendo cortesano pues era distinción ante las clases menos privilegiadas que se cubrían con sombreros de alas anchas hacia bajo. Como se aprecia en el grabado de Bonnat (Fig. 43), los nobles lo llevaban bajo el brazo y en la corte se prohibía llevar un tocado aun estando ausente el propio Luis XIV, a diferencia del protocolo español que concedía a los grandes de España el privilegio de tocarse la cabeza sólo en presencia del soberano. En el Alcázar madrileño se difundió el sombrero chambergo, coincidiendo con la primera infancia de Carlos II de Austria. En los inventarios de la casa real española se han encontrado numerosos cargos y datas que hacen referencia a ‘sombreros’, sin precisar su variedad. Por lo contrario, en esta documentación se hacía referencia a sus adornos y colores. En cambio, aparece inventariado el sombrero de tres picos que llegó a componer el atuendo cortesano.

También la peluca formaba parte de las apariencias cortesanas desde su introducción en la corte de Luis XIII en 1624. El rey sol, en cambio, siguió la costumbre paterna de cubrirse con una cabellera postiza larga y suelta desde muy joven como se pudo comprobar en *Entrevista en la Isla de los Faisanes*. Como ya señalábamos, el joven rey ya lucía una peluca en forma de melena. Se denominaba *in folio*, pues se componía de mechones de cabello natural que daban volumen y encarmacaban la cara. A través del empleo de capas desfiladas, con esta peluca se conseguía una mayor altura. Aun así, eran pelucas muy grandes y pesadas que requerían cuidados continuos. En efecto, fue sobre todo a partir de la década de los sesenta cuando en Francia se difundió la costumbre de utilizar este cabello tranzado que daba un aspecto realmente artificial. A principio de los sesenta, se solían echar los mechones de esta peluca hacia atrás para que cayera libremente sobre la espalda mientras que a finales del siglo XVII volvió a caer sobre los hombros, como en el grabado. Esta moda se implantó de forma tan rápida que en Versalles trabajaban cien *perruquiers* que se encargaban de los peinados de Luis XIV y dar forma a sus pelucas. Hasta entonces, se habían utilizado los *postiches* –los postizos– que se fijaban al cabello natural. Este recurso lo empleó también Carlos II para paliar su alopecia provocada por una enfermedad, a pesar de no formar parte de la etiqueta cortesana.

4. Primeros ensayos de moda francesa en España

El prestigio del atuendo francés se difundió rápidamente en la corte y traspasó los confines de Francia durante el último cuarto de siglo XVII. Su prestigio se fue traduciendo en una imagen de sofisticación que llegó a incorporarse en las más importantes cortes europeas. Basta recordar las palabras de Laver acerca de la difusión de la casaca persa en la corte londinense. El vestido a la francesa, de hecho, constituía no sólo un proceso de acortesanamiento del poder absoluto francés sino un reflejo moderno del honor de su soberano⁷⁵⁶. Sin embargo, esta aceptación del *habit à la francesa* no se verificó en la España de Carlos II.

Se puede decir que Carlos II vistió el atuendo francés alternándolo con el de golilla a lo largo de su vida y de su reinado. Por eso, no podemos declarar que se tratara de una adopción de esta moda ni de una fecha clave para este proceso⁷⁵⁷. Preferimos hablar de una incorporación paulatina de algunas prendas y accesorios al atavío español, un “primer ensayo de influencia francesa”, como proponía Salmerón⁷⁵⁸. A través de estas pequeñas introducciones de pequeñas variaciones, el atuendo español ganaba comodidad y color.

Desde su más temprana edad, el último de los Austrias alternó los dos atuendos profesando más simpatía por el *habit* militar de Luis XIV y los elementos accesorios franceses. El retrato que realiza Luca Giordano (Fig. 44), a menudo atribuido a Claudio Coello, muestra al monarca tal y como se presentaba en 1693⁷⁵⁹. Luca Giordano describe formalmente a Carlos II, aunque suaviza sus rasgos. Aun así, la imagen del soberano no se aleja de las palabras del Nuncio del Papa:

“El rey es más bien bajo que alto, no mal formado, feo de rostro; tiene el cuello largo, la cara larga, la barbilla larga y como encorvada hacia arriba; el labio inferior típico de los Austrias; ojos no muy grandes, de color azul turquesa y cutis fino y delicado. Mira con expresión melancólica y un poco asombrada. El cabello es rubio y largo, y lo lleva peinado para atrás, de modo que las orejas quedan al descubierto”⁷⁶⁰.

La moda imponía una progresiva extensión de la cabellera masculina, la utilización de la corbata y el abandono de la golilla durante el último cuarto del siglo.

⁷⁵⁶ FOUCAULT, *Les mots et les choses*. *Op.cit.*

⁷⁵⁷ DESCALZO LORENZO, A., *El retrato y la moda en España (1661-1746)*, tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad Autónoma de Madrid.

⁷⁵⁸ DIEGO y GONZÁLEZ, SALMERÓN, *Compendio de Indumentaria Española*, p. 165.

⁷⁵⁹ *Luca Giordano y España*, Catálogo Exposición Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid, 2002.

⁷⁶⁰ PFANDL, L., *Carlos II*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1947, p. 386; RIBOT, L., *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.

También podemos apreciar como Giordano no esconde los defectos del monarca e introduce el detalle de la corbata. A diferencia de la estampa de Richard Colin en la que se inspira, en esta obra Carlos II ostenta una corbata francesa que se componía de varios lazos de color rojo que enmarcaban un plastón de encaje. Como había puesto de moda Luis XIV, el vuelo de la corbata caía en el centro del pecho y sobre la armadura metálica.



Figura 44. Giordano, *Carlos II*, 1693, Museo del Prado, Madrid.

Según Álvaro Molina, el rey de España siempre había rechazado la incómoda moda del traje español, que sólo utilizaba oficialmente. Sea antipatía por uno o simpatía por el otro, nos han llegado testimonio acerca de estos hábitos indumentarios que venían definiéndole desde la infancia. A finales de los sesenta, Herrera Barnuevo retrataba a un jovencísimo Carlos II que vestía el atuendo francés (figura 45). El niño no lucía golilla o ropilla sino una casaca que Rodríguez de Ceballos identificaba como *chamberg*⁷⁶¹. En este *Retrato Conjunto de Carlos II y Mariana de Austria*, el príncipe heredero vestía una casaca rojo carmesí muy entallada y con grandes vueltas abotonadas a la altura del codo. Sus mangas aparecen decoradas con pasamanería y lazos al igual que su casaca. De sus mangas sobresalen los puños frisados de su camisa. La misma decoración de la prenda superior caracteriza la chupa muy labrada que asoma por debajo de ella y la banda que la cruza. También viste calzones a la francesa, o sea, ajustados y hasta la rodilla. Lacitos de encaje le adornan y ajustan a las medias blancas. Este atuendo

⁷⁶¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Retrato de Estado y Cuestión Política: Carlos II (en el centenario de su muerte)” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº12, 2000, pp. 93-110.

francés se completa de zapatos negros también decorados con lazos y de un gran sombrero chambergo con plumas blancas. Aún así, se puede apreciar que el pequeño luce una valona de lienzo a juego con los puños de la camisa. En efecto, en los inventarios relativos a los años de la regencia aparecen numerosas “balonas” de Flandes y encajes para las bocamangas de sus camisas⁷⁶².



Figura 45. Herrera Barnuevo, *Retrato conjunto de Carlos II y Mariana de Austria*, h.1670, Colección particular.

Esta costumbre de introducir elementos franceses en el atuendo español fue una constante que caracterizó al joven príncipe. En el mismo período, el arzobispo Bony informaba a Luis XIV de las contrariedades que despertaba la golilla en un Carlos II de tan sólo nueve años de edad:

“Je trouvais le Rois debouts sous son days, vestu du noir avec la golille qu’on lui mette avec bien de la peine dans les fonctions publiques”, aspuant fart la cravatte⁷⁶³.

De la misma época y del mismo autor, es también el retrato de Carlos II, niño (figura 46)⁷⁶⁴. Realizado entre 1667 y 1671, este cuadro difiere del anterior en muy pocos detalles⁷⁶⁵. También aquí, el niño aparece vestido a la francesa con traje con

⁷⁶² AGP, Sección Administrativa, Leg.: 766.

⁷⁶³ “Carta a Luis XIV” en MOREL-FATIO, A., “El Traje de Golilla y el Traje Militar”. *La España Moderna*, LXIX, 1874, p. 132.

⁷⁶⁴ De este cuadro existe una copia en la Colección Gil de Barcelona. Véase: DESCALZO LORENZO, A., en *El Mundo de Carlos V. De la España Medieval al siglo de Oro*, México, 2000-2001, pp. 72-74, n° 17.

⁷⁶⁵ YOUNG, E., “Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano” *Goya*, 193-195 (1986), pp 126-130. Véase también: CAMPS CAZORLA, E., *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1949-1950)*, Madrid, Fundación Muselo Lázaro Galdiano; DÍAZ GARCÍA, A., “Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671)”, *Cuaderno de arte e iconografía*, 37 (2010), pp-8-251; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura*

casaca y calzón profusamente decorados y de color rojo. Sin embargo, no aparece tocado y luce una larga melena rizada. De hecho, ostenta el sombrero chambergo en la mano izquierda mientras que en la derecha sujeta la bengala de general.



Figura 46. Herrera Barnuevo, *Carlos II niño, 1667-1671*, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

La afición a las modas francesas se acentuó a finales de la década de los setenta. Jean Muret se maravillaba de la fascinación de Carlos II por la estética francesa: “Este joven príncipe apareció allí con un grupo de plumas blancas y vestido mitad a la francesa, pero tan lindo y con tantas gracias que hay seguramente que verle”⁷⁶⁶. De hecho, se puede decir que despertó recelos y animadversión, como se desprende del aviso que el autor de *Los dos genios, discurso christiano político* hacía a doña Mariana: “la misma disonancia, señora, hace una golilla en Campaña”⁷⁶⁷. La regente, de hecho, se mostraba muy contrariada por los hábitos vestimentarios del rey. Estos comentarios no desanimaron a Carlos II quien ya no reservaba este atuendo para las jornadas informales. De 1677 es la noticia publicada en *Diario de noticias* relativa al joven rey que, acompañado por su hermanastro Juan José de Austria, vestía a la francesa:

“[1677] Domingo, 21 de febrero. Fue S.M. a cazar con el Sr. D. Juan: mataron un jabalí, y el Rey se lo envió a la Reina; y la noche antes se vistió el Rey de chambergo y no quiso cenar en la cama por estar más tiempo vestido. Y hoy se vistió a las cinco por haberle gustado la nueva moda, con que las cosas de S. M. y S. A fueron sin *golillas* y

española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2005.

⁷⁶⁶ GARCÍA MERCADEL, *Viaje de Extranjeros por España y Portugal*, p. 729.

⁷⁶⁷ MOREL FATIO, “El traje de golilla y el traje militar”p. 132. También aparece citado en *Seminario erudito*, p. 265.

de chambergo, con corbata y dicen se ha inclinado el Rey tanto a este traje, que se presume se han de desterrar las golillas”⁷⁶⁸.

A pesar de las muchas críticas, Carlos II siguió manifestando sus gustos indumentarios y en 1678 institucionalizaba el cargo de “sastre a la moda” en el Alcázar madrileño⁷⁶⁹. Aún así, con frecuencia se viene admitiendo que la introducción de esta moda en la Corte se debe a la boda de Carlos II con María Luisa de Orleans, cuando la adoptó como signo de deferencia hacía ella⁷⁷⁰. También la Condesa d’Aulnoy recogía este episodio en sus memorias y recordaba que “el Rey se había vestido a lo Schomberg. Ese es el traje de campo de los españoles, muy semejante al francés”⁷⁷¹.

Una estampa francesa (Fig. 47) muestra como todos los presentes lucían un atuendo francés, según la moda de la época. El grabado anónimo, de hecho, muestra al monarca vistiendo el *habit* francés, ostentando una imagen muy moderna a los ojos de los españoles. En esta obra, todos los participantes visten traje *à la francesa* o sea el traje que se componía de casaca, chupa y calzón. El calzón, de hecho, aparece abombado y sobresale por la casaca de corte recto. En efecto, la moda francesa de finales de los setenta imponía que éste debía fruncirse con cordones y que debía quedar oculto cuando la casaca se abotonaba. Realmente, las casacas uniformizaban las apariencias masculinas con sus espaldas estrechas y su corte ajustado que poco a poco ganaba de anchura. Del mismo se preveía que los hombres se ataviasen con corbatas de encaje de punto de Francia rematado por un gran lazo. Éste, de hecho, se veía enmarcado por la peluca *in folio* que recreaba artificialmente una rica cabellera rizada.

A pesar de este despliegue de fasto y suntuosidad, esta imagen recrea alegóricamente las nupcias entre María Luisa y Carlos II pues esta boda no se celebró tan suntuosamente. En realidad se ofició por poderes el 31 de agosto de 1679 en el Palacio de Fontainebleau⁷⁷². El príncipe de Conti representaba a Carlos II que en el grabado aparece ataviado con una capa que esconde el atuendo francés del cual sólo se

⁷⁶⁸ *Diario de Noticias de 1677 a 1678*”, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, 1877, p. 90. Véase también: MOREL FATIO, “El traje de golilla y el traje militar”p. 133. DESCALZO LORENZO, GÓMEZ-CENTURIÓN, “El Real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V”, en GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELEN, *La herencia de Borgoña* pp. 157-87.

⁷⁶⁹ El cargo recayó sobre Joseph Capret. AGP, Reinados, leg. 203.

⁷⁷⁰ COROMINAS, M.M., y VILLATA, M., *Viaje por España, V. II.*; Barcelona, 1962, p. 105.

⁷⁷¹ SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del lujo*, p. 134.

⁷⁷² CONTRERAS, J., *Carlos II, el hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 2003; LÓPEZ ALONSO, A., *Carlos II, el hechizado*, Madrid, Ediciones Irreverentes, 2003; CALVO POYATO, José, *La vida y la época de Carlos II el hechizado*, Barcelona, Planeta, 1998; MAURA, G., duque de, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Espasa Calpe, 1954.

percibe el frunce del *culotte* y las medias con zapatos “a la francesa”. Por eso, podemos aventurar que también esta imagen forma parte de la iconografía propagandística que utilizaba Luis XIV.



Figura 47. Anónimo, *Le mariage de Marie-Louise d'Orléans avec Charles II, roi d'Espagne*; h.1680, Museo del Louvre, París.

Aunque es cierto que el monarca extendió la orden de vestir según la moda gala, muy a pesar de la nobleza palatina española. Sempere y Guarinos escribía:

“En 1679 Carlos II casó con Madama Luisa sobrina del Rey de Francia de la que estuvo muy enamorado y para obsequiarla mas mandó que al tiempo de recibirla la primera vez su Corte estuviera vestida á la Francesa”⁷⁷³.

Sólo a ella se le concedía disfrutar de las apariencias fastuosas y solemnes. De hecho, Jaime Contreras afirmaba que “las fiestas fastuosas sólo se expresaban en el interior de los palacios de algunos nobles soberbios y libertinos”⁷⁷⁴. En efecto, la etiqueta que regía en el Alcázar madrileño se apoyaba en la moderación por lo que rechazaba todo fasto y suntuosidad, algo que sólo aparecía en los ritos de naturaleza litúrgica y religiosa. La moderación imperó también en la celebración nupcial que tuvo lugar la casa de un hidalgo labrador en Quintanapalla, una pequeña aldea cerca de

⁷⁷³ SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del lujo*, p. 134.

⁷⁷⁴ CONTRERAS, *Carlos II, el hechizado*. p. 194-195.

Burgos⁷⁷⁵. Por eso, sorprende el contraste entre la fastuosidad representada en el grabado y la simplicidad que caracterizó esta boda real. Del mismo modo, extraña el nutrido grupo de asistentes al evento cuando en realidad asistieron muy pocos testigos, como advierte Contreras: el embajador de Francia, marqués de Villars, y el príncipe de Harcourt, ambos en representación del Rey Cristianísimo. Por la parte española, algunos grandes: el almirante, el condestable, los dos importantes linajes originarios de esta zona, el marqués de Astorga, como mayordomo del Rey, y la duquesa de Terranova⁷⁷⁶. A pesar de la austeridad imperante, los atuendos de los novios ostentaban ricos bordados sobre suntuosas telas⁷⁷⁷. Este detalle aparece también reflejado en la relación de las visitas de los reyes, donde se señala que “los vestidos de ambos, en ricas y admirables bordados: a la francesa la reyna y el rey a la española”⁷⁷⁸.

En realidad, esta boda fue apoyada y acordada por Don Juan de Austria, quien consideraba muy crítica la situación española, en especial en el campo militar, tras la regencia de Mariana de Austria y sus ministros⁷⁷⁹. A pesar de sus esfuerzos, España quedaba humillada nuevamente por Luis XIV, a quien tuvo que ceder el Franco Condado y los territorios españoles en los Países Bajos. Juan José de Austria, en su nueva posición de ministro, pensó que con esto Luis XIV quedaría ya muy satisfecho, mientras que las otras potencias europeas buscaban la paz⁷⁸⁰. Así, entabló las negociaciones para el famoso pacto que se celebró entre 1678 y 1679 en Nimega. En palabras de Strandling, Juan José de Austria “se había llegado a convencer también de que la integridad de la monarquía sólo se podía garantizar mediante una política de comprensión de Versalles”⁷⁸¹.

Este tratado fue celebrado por los dos países y, en especial, por Francia, propiciando una nueva serie de imágenes demagógicas. Una de las más emblemáticas es el *jeton* (Fig. 48), con el cual se celebraba este acontecimiento. Como se puede apreciar,

⁷⁷⁵ En realidad, la ceremonia debía celebrarse en Burgos ante el patriarca de las indias pero el arzobispo Peralta y Cardenal consideraba que le correspondía a él officiar estas nupcias. Véase: MAURA, *Vida y reinado de Carlos II* p. 339.

⁷⁷⁶ CONTRERAS, *Carlos II, el hechizado*. p. 197.

⁷⁷⁷ LEONARDON, H. “Relation du voyage fait en 1679 au –devant et à la suite de la reine Marie-Louise d’Orléans, femme de Charle II (suite et fin)”, *Bulletin Hispanique*, 4 (1902), pp. 342-359.

⁷⁷⁸ Relación de las visitas de los reyes en Quinatanapalla, Gaceta ordinaria del 22 de noviembre de 1679 (f. 332). Ya citado en VARELA MERINO, *Los Galicismos*, p. 268.

⁷⁷⁹ GARCÍA GARCÍA, B., *Los válidos*, Madrid, Akal, 1997; SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., ESCUDERO LÓPEZ, J. A. (coords.), *Los válidos*, Madrid, Dykinson, 2004.

⁷⁸⁰ CONTRERAS, *Carlos II, el hechizado*, p. 186.

⁷⁸¹ STRANGLING, R.A., *Europa y el declive de la estructura imperialista española*, p. 129.

la ratificación de este tratado de paz es lo más significativo aunque la medalla resalte la petición de la mano de María Luisa de Orléans. En el anverso de la medalla, aparece Luis XIV mientras que en el reverso podemos ver al embajador español con capa española inclinarse ante el rey sol quien le acerca la mano de la joven María Luisa. Sentado en un trono, el rey francés es representado como emperador romano ante el cual se somete Hispania o la Monarquía española.



Figura 48. Mauger, *Le mariage de Marie Louise d'Orléans avec Carles II, roi d'Espagne*, 1679, (actualmente en venta), Francia.

A pesar de los intentos de don Juan José de Austria por devolver el antiguo esplendor a España, con esta boda no se aseguró continuidad a la dinastía austriaca con la llegada de un heredero. Pero tampoco le garantizó la paz que tanto había anhelado como bien advirtió el conde de Maura: “los regios casamientos hispanofranceses, prenda siempre de reconciliación tras lucha enconada, no consiguen hacer perdurable, no ya la amistad, pero ni la paz”⁷⁸².

4.1. Don Juan José de Austria: el valido del vestido a la francesa

Si hay una figura controvertida de los últimos años del siglo XVII y que, además, ha recibido una amplia atención historiográfica⁷⁸³, ésta es, sin duda, la de don

⁷⁸² MAURA, *La vida de Carlos II*, p. 276.

⁷⁸³ En los últimos años, esta controvertida figura está despertando curiosidad en numerosos historiadores, entre los cuales destaca Luis RIBOT. Así también Calvo y Poyato se ha dedicado a profundizarla en algunos libros y artículos: CALVO POYATO, J., *El destino de l bastardo: Juan José de Austria*, *Historia y vida*, 5 (505), 2010, pp. 58-67; “Mi héroe: Juan José de Austria”, *La aventura de la historia*, 79 (2005), pp. 130; *Juan José de Austria*, Barcelona, Nuevas ediciones de Bolsillos, 2003; *Juan José de Austria: un bastardo regio*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002. Del mismo modo también Ruíz Rodríguez: RUÍZ

Juan José de Austria. Hijo de Felipe IV y de la actriz conocida como “la Calderona”; amigos, de Ribera, gran coleccionista de arte, muy preocupado por la imagen, representa un eslabón fundamental en la introducción del vestido a la francesa en España. Realmente, no se puede indicar una fecha concreta que señale el comienzo de la fusión entre el vestido español y el vestido francés pero, de lo que no cabe duda, es que se produjo durante el reinado de Carlos II. Al principio, el rey reservaba el vestido a la francesa para las jornadas que se celebraban fuera de Madrid. Sin embargo, siempre se ha mantenido que el soberano vestía este atuendo, a imitación de su hermanastro, don Juan José de Austria, de quien recibía estas influencias francesas.



Figura 49. Anónimo, *Don Juan José de Austria* (?), h.1666, Museo del Traje-CIPE, Madrid.

Juan José de Austria, como se ha dicho, era hijo natural de Felipe IV y siempre se sintió llamado a defender el imperio de su padre⁷⁸⁴, algo que se acentuó tras la muerte de aquél en 1665. Actualmente es conocido como Don Juan José a pesar que por sus

RODRÍGUEZ, I., *Juan José de Austria: un bastardo regio*, Barcelona, Dykinson, 2005; *Don Juan José de Austria en la monarquía hispánica: entre la política, el poder y la intriga*, Librería-Editorial Dykinson, 2007. También Von Kalnein se ha dedicado a este personaje en: KALNEIN, A. von, *Juan José de Austria en la España de Carlos II: historia de una regencia*, Lerida, Milenio, 2001; “Eruditos de Aragón y don Juan José de Austria. Aspectos de la relación de Aragón con el gobierno central en la España de Carlos II”, *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 59-60 (1989), pp. 39-56.

⁷⁸⁴ LETI, G., *La vita di Giovanni d’Austria Giglio naturale di Filippo IV. Re di Spagna: Opera Isotorica Política*, Colonia, Martello, 1686; DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Crisis y decadencia en la España de los Austrias*, Madrid, 1973; VERMEULEN, A., *A quantos leyeron esta carta... Estudio histórico de la famosa carta de don Juan José de Austria, fechada en Consuegra, el 21 de octubre de 1668*, Leuven, University of Leuven, 2003.

CASTILLA SOTO, J., *Don Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, su labor política y militar*, 1992.

contemporáneos le identificaban como Don Juan⁷⁸⁵. Aun así, poco se conoce de este ministro que, hasta hace poco, se identificaba con el caballero del retrato anónimo que forma parte de la colección del Museo del Prado (Fig. 49).

Este cuadro procede del Museo de Pintura y Escultura, conocido como de la Trinidad de Madrid, y actualmente se conserva en el Museo del Traje-CIPE. Aunque esta institución atesora piezas textiles e indumentarias cortesanas, parece que este retrato no representa al hijo de Felipe IV. Comúnmente tomada como la imagen oficial, el Museo del Prado desestima esta referencia actualmente. El poco parecido físico con los grabados que se conservan en bibliotecas y museos contradicen esta interpretación. Aun así, el caballero de esta imagen viste a la española. Su traje se compone de jubón negro y golilla, el cuello característico de Felipe IV que se convirtió en símbolo de su lucha contra el lujo. Su atuendo se completa de vueltas blancas y una larga capa negra con la que se abriga, dejando libre su brazo derecho en el que sostiene un bastón. A pesar de esta referencia a sus gestas militares, el protagonista luce la insigne orden del Toisón de Oro. Los reyes de España eran los grandes maestros de la orden, y el collar pasaba de padres a hijos, así pasó de Felipe IV a su hijo Carlos II en 1665 (Fig. 50).



Figura 50. Carreño de Miranda, *Carlos II*, h.1677, Harrach Collection, Schloss Rohrau, Austria.

El hecho de que el retratado también portase la cruz de Malta ha inclinado a pensar que, efectivamente, se trataba de don Juan José de Austria. Éste recibió la cruz de San Juan de Jerusalén de Castilla y León el 15 de septiembre de 1643, la cual se adscribe a la orden de Malta. Los primeros documentos relativos a su reconocimiento también reportaban también esta noticia:

⁷⁸⁵ RIBOT, J., *La España de Carlos II, Madrid*, 1993, p. 73. Sánchez Marcos indica que que la denominación “Don Juan José” puede se deriva de la *Historia de los hechos del serenísimo Señor Don Juan José de Austria en el Principado de Cataluña* de Francisco fabro de Bremaudan; véase: SÁNCHEZ MARCOS, Fernando, RUÍZ RODRÍGUEZ, 2004.

“Diéronle a don Juan de Austria, hijo del Rey Nuestro Señor, la Gran Cruz de San Juan. Fueron a este efecto el Bailió de Lora, el embajador de Malta y otros caballeros. Al Bailió, cuando le fue a besar la mano, le quitó el sombrero, y este no lo hizo con ningún de los demás. Puede ser que fuese porque la dignidad del Gran Prior le tocaba al Bailió por su antigüedad y por especial privilegio... se la había dado S.M. para que por esta orden se utilizase tan solamente en las cortesías. La que hicieron a Don Juan fue llamarle serenidad, que así lo tiene ordenado S.M. aunque algunos de sus criados le llaman alteza. Don Juan de Austria a los que le venían a dar el hábito no los llamaba ni de vos ni de merced”⁷⁸⁶.

Al igual de este caballero, también don Juan era merecedor de esta insignia. Este distintivo fue uno de los más importantes en su vida tanto política como militar y del cual no se olvidó tampoco en su testamento. Redactado el 7 de septiembre de 1669, este documento demuestra que hasta en sus últimas voluntades no olvidaba ser Prior de la Orden de San de Jerusalén en Castilla. De este modo, revelaba su deseo de unas exequias humildes y de ser sepultado con el hábito de su orden:

“En cuanto en las primeras disposiciones de mi cuerpo, quiero que no se me separe del cuello el Santo Cristo de Bronce que traigo a elemento, y del brazo las señales de la esclavitud de la Reina de los Angeles, porque es mi voluntad ser enterrado con uno y otro voto, y que el dicho mi cuerpo sea vestido y sepultado con el manto y el hábito de mi sagrada religión de San Juan, cuyo hijo soy, aunque muy indigno, por no haber guardado los votos y demás obligaciones de mi verdadero religioso militar”⁷⁸⁷.

Por tanto, parece que sólo la cruz de San Juan y el largo cabello negro son los únicos indicios que permiten apuntar a don Juan José de Austria como el protagonista de esta obra (Fig. 49). Esta característica ya se había puesto de manifiesto en el retrato ejecutado por Carreño de Miranda (Fig. 51), coincidiendo con la legitimización del adolescente por parte del rey. Siguiendo la tradición retratística española, también en este cuadro predomina una imagen sobria y sin artificio, inspirada en el protocolo español y su representación del poder⁷⁸⁸. Así, Carreño repetía los dictámenes estipulados para las representaciones reales que se impusieron a partir de Felipe II:

“Se deve retratar a Su Magestad declarando literalmente asi su real fisonomía de su rostro y cuerpo, como sus grandes virtudes y acciones interiores y exteriores, lo más apurado y sustancial que ser pueda”⁷⁸⁹.

⁷⁸⁶ *Memorial Histórico español*, volumen XV, p. 300.

⁷⁸⁷ Numerosas veces se ha transcrito el testamento de Juan José que se conserva en la Biblioteca Nacional de España: *Testamento del Sñeor don Juan de Austria: primera parte [-segunda parte]*. VE/ 1354/10. [Manuscrito]. Siempre en la BNE aparece recogido en los documentos del Conde de Buñol: MERCADER y CARROZ, G., *Papeles curiosos manuscritos*, S.XVIII. [Mss/ 10901].

⁷⁸⁸ CHECA CRAMADES, F., “Felipe II en El Escorial: La representación del poder real”, *Anales de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 121-139.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 126.

En efecto, el pintor se centra en sus facciones y en su cabellera, enmarca el rostro del infante que se ciñe el cuello de golilla de pala. Conforme a la construcción tradicional, el pintor retrae al joven don Juan vestido de un traje negro a la moda española. Compuesto de una ropilla con mangas, el infante no luce la valona, sólo se ciñe el cuello con golilla con forma de pala. Como se puede contemplar en el lienzo, la golilla había modificado su forma semicircular y se había convertido en un cartón de ángulos rectos que se prolongaban hasta superar el rostro. Sin el título de príncipe, don Juan José no podía ostentar el collar del toisón, por lo que su ropilla sólo se enriquecía de los botones que la cerraban. De igual modo, no luce ni guantes ni espadas, sólo un pañuelo de color azulado. Éste representa el único toque de luz y color sobre este traje riguroso, al igual que el cinturón con el cual se ajusta la ropilla.



Figura 51. Carreño de Miranda, *Retrato de Don Juan José de Austria*, h.1642, Museo de Bellas Artes, Budapest.

Calvo y Poyato recuerda que el infante se dedicaba al estudio de la pintura bajo la orientación de Eugenio de la Cueva⁷⁹⁰. Parece ser que el joven había alcanzado tal perfección que el pintor Carreño de Miranda declaró que de “no haber nacido Príncipe, pudiera con su habilidad vivir como tal”. De sobra es conocida su afición a las artes que le llevó a coleccionar numerosas obras y desarrollar una verdadera faceta de mecenas de artistas y pintores⁷⁹¹. Y de Eugenio de la Cueva es otro retrato que pertenece también a

⁷⁹⁰ CALVO y POYATO, *Juan José de Austria*, p. 35.

⁷⁹¹ Numerosos historiadores del arte se han dedicado a desentrañar esta faceta. En especial modo: GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José de Austria y las artes. (1629-1679)*, Madrid, Ed. Fundación de

esta primera época (Fig. 52), tras la legitimización de Juan José por parte del Felipe IV. En efecto, se puede considerar que el año de 1642 es una fecha clave para el infante que coincide con su reconocimiento oficial. Esta ratificación implicaba la imposición del título de Serenidad y de algunas prerrogativas propias de su nueva identidad y rango⁷⁹², entre las que destacaba la constitución de sus casas con criados y maestros⁷⁹³. Al respecto, Antonio Palomino recordaba que De la Cueva llegó a desempeñar este cargo, tal y como recogía Palomino en su *Museo Pictórico*:

“[...] entretendiéndose algunos fatos en el dibuxo, fué elegido para maestro en elemento del Señor Don Juan de Austria, hijo del Rey nuestro Don Felipe Quarto, siendo su Ayo don Pedro de Velasco Caballero del Orden de Santiago”⁷⁹⁴.

Hay que recordar que la atribución del cuadro a De la Cueva se debe a Elías Tormo, quien fue primero en identificar este cuadro como “Retrato del segundo Don Juan de Austria reconvertido en un San Hermenegildo. De Eugenio de la Cueva”⁷⁹⁵. Conservado en el convento madrileño de las Descalzas Reales, muestra a un joven “don Juan José de Austria niño, con larga melena. En su parte inferior, un letrado reza: San Hermenegildo”⁷⁹⁶. Desde esta atribución, muchos se han atrevido en ver en esta

apoyo a la historia del arte hispánico, 2005. Véase también: BARRIO MOYA, J. L., “Don Juan José de Austria y sus donaciones a Iglesias manchegas. Nuevas aportaciones”, *Centro de estudios de Castilla la Mancha*, 20 (1990), pp. 335-352; LOZANO LÓPEZ, J. C., *Vicente Berdusán. El artista artesano. 1632-1697*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006.

⁷⁹² En la cultura nobiliaria de la época, la condición de noble se debía atestiguar a través de signos y medios exteriores. Sólo tres años antes, en 1639 Francisco Manuel de Melo afirmaba que ésta se constituía de “sus estados, de sus casas, sus coches, sus caballos y sus libreas”. En MELO, F. de, “A Don Antonio de Avila y toledo, Marqués de Velada, sobre el efecto que sulene tener los señores en el escribir”, Bergues, 21/12/1639, reproducida en MORAIS SARMENTO, M., *Cartas Familiares*, Lisboa, Imprensa Nacional casa de la moeda, 1981. Publicada ya en BOUZA ÁLVAREZ, F., *Imagen y propaganda*, p. 198.

⁷⁹³ A.H.N., Estado, leg. 2.783, nº8. Consulta del Consejo de 29 de abril de 1642.

Numerosos modernistas reportan esta noticia y Juan Ribot lo hace de este modo: “[...] fue reconocido por Felipe IV en mayo de 1642 y, en 1643, se le puso casa, recibiendo el tratamiento de “serenidad”. Nombrado gran prior de la orden de San Juan de Jerusalén en Castilla y León, pasó a residir en Consuegra, sede del priorato”. En RIBOT, J., 1993, p. 74. Véase también RUÍZ RODRÍGUEZ, *Don Juan José de Austria en la monarquía hispánica*, p. 57-58.

⁷⁹⁴ PALOMINO DE CASTRO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, p. 536. Esta cita se recoge en numerosos estudios dedicados a la pintura española y a la escuela madrileña. Entre ellos cabe destacar el discurso de Alfonso Pérez Sánchez leído el 13 de diciembre de 1998; véase PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998, p. 37.

⁷⁹⁵ TORMO y MONZO, E., *En las Descalzas Reales en Madrid: Estudios Históricos, Iconográficos y Artísticos*, Madrid, Blass p. 19, 152.

⁷⁹⁶ GARCÉS, J. J., *El museo madrileño de las Descalzas Reales*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, p. 64.

representación⁷⁹⁷, al infante “cuando tenía Don Juan José tenía trece años no cumplidos de edad (nació en 7 de Abril, 1629)”⁷⁹⁸.



Figura 52. De la Cueva, *Retrato de don Juan José de Austria como San Hermenegildo*, h.1642, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

Esta autoría se basaba en su ubicación en la capilla del Milagro, muy próxima al retrato de su madre María Inés Calderón, la Calderona. En su opinión, no era una coincidencia que ambos cuadros se conservaban en el convento de las Descalzas donde fue internada la Calderona⁷⁹⁹. Cuenta Madame d’Aoulnoy que cuando Felipe IV le sustrajo el niño, ella “se retiró a las Descalzas Reales, donde tomó el hábito de

⁷⁹⁷ TORMO y MONZO, *Pintura y escultura y arquitectura en España: estudios dispersos*; RUÍZ ALARCÓN, M. T., *Monasterio de las Descalzas Reales, Guía Turística*, Madrid, 1961; MESONERO ROMANOS, R., *El antiguo Madrid: paseos histórico- anecdóticos por las calles y casa*, 1881.

⁷⁹⁸ TORMO y MONZO, *En las Descalzas Reales en Madrid*, p. 117.

⁷⁹⁹ Parece que siempre en esta institución entró también Luisa Orozco Calderón, segunda hija de Felipe IV y la Calderona: MUÑOZ, M., RETANA RAMIREZ DE ARELLANO, A., *Historia del teatro en España*; Madrid, Editorial Tesoro, 1965: Algunos datos sobre las religiosas de la última etapa del siglo XVII en: GIL RUÍZ, S. M., “Perfil sociológico de las religiosas que habitaron en el convento de las Descalzas Reales durante el reinado de Carlos II”, *Revista Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 3 (2000), pp. 31-56.

religiosa”⁸⁰⁰; luego precisaba que fue el rey quien “le hizo decir que se retirase a un convento, según es costumbre cuando el rey abandona a su querida”.

Sin embargo, esta no es la única circunstancia en la cual se basó Tormo para su estudio. Aterido Fernández recordaba que esta teoría de Tormo se valía de que en las Descalzas Reales viviera también “una hija bastarda de Don Juan José de Austria, sor Margarita de la Cruz. Don Juan José había sido fruto de la relación ilícita de Felipe IV con María Calderón, viniendo de ahí que pareciera lógico que entre el ajuar de sor Margarita figurara el retrato de su abuela”⁸⁰¹. Eso es porque en este convento se internó también a Margarita de la Cruz, al parecer hija de Juan José y de una sobrina de Ribera, el Españolito. Y parece que para expiar este pecado, el infante encomendó la construcción de la capilla del Milagro donde se encuentran estos retratos⁸⁰².

Esta capilla se compone de dos estancias que Francisco Rizzi decoró con escenas de la Virgen María⁸⁰³. Con la ayuda de Dionisio Mantuano⁸⁰⁴, Rizzi construye una arquitectura pintada que culmina en la escena de la coronación que convierte la capilla en una de las piezas claves del barroco español: “En las paredes se ha desarrollado una pintura al fresco que, ficticia y teatralmente, funde de manera perfecta las tres artes: la arquitectura, que expande ilusoriamente el espacio; la escultura, no real, sino pintada, y la pintura de pinturas con sus propios marcos pintados”⁸⁰⁵. Así, esta construcción se pone al servicio de la teatralización del milagro que se manifiesta a través del ilusionismo pictórico de Rizzi. Por estas destrezas artísticas, al italiano se le brindaron las simpatías y los favores de la corte; tanto que Palomino recordaba: “Don

⁸⁰⁰ Según cuenta esta condesa, Felipe IV sorprendió a su amada con el Duque de Median de las Torres: AOULNOY, M. C., Madame d’, *Relación de Viaje en España*, Madrid, Akal, 1985, p. 89-91.

⁸⁰¹ ATERIDO FERNÁNDEZ, A., “Marta reconviendo a su hermana María (supuesto retrato de la Calderona)”, *El mundo que vivió Cervantes (del 11 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006)*, Madrid, sociedad estatal de Conmemoraciones culturales, 2005, p. 566.

⁸⁰² Según la inscripción «D.O.M. D. D. Ioannes Austriacus Philipi Quarti Hispaniarum Regis cognomento magni filius meretissimus Mariae Imagini a Miraculo advocacione insignitae crebris qe miraculis illustri hoc ornatissimum sacellum dicat sacrat qe Anno Dñi. MDCLXXVII»

⁸⁰³ Véase: JUNQUERA DE VEGA, J., «Descalzas Reales. La Capilla del Milagro», *R. S.*, 22 (1969), p. 32-36, y RUÍZ ALCON, M.T., «Descalzas Reales. Capilla de la Dormición y Casita de Nazaret», *R. S.*, 22 (1969), p. 53-64. p. 74-75; BARRIO MOYA, J. L., «Los bienes del pintor Francisco Rizi», *A.E.A.*, (1983), p. 39-46; ÁLVAREZ SELLERS, A., *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2008, pp. 279-282.

⁸⁰⁴ La participación de Mantuano se ratifica en 1681 a través de unas cartas de pago que expedidas por las albaceas de Juan José de Austria. Acerca de esta autoría, véase: GARCÍA CUETO, D., *Seicento Boloñés y el Siglo de Oro: el arte, la época y los protagonistas*, Madrid, CEEH, 2006, p. 249. Igualmente: GONZÁLEZ ASENJO, E., «Dionisio Mantuano, pintor en la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales», *R.S.*, 138 (1998).

⁸⁰⁵ CHECA, F., “Imágenes de lo trascendente en la pintura española del Barroco”, *Calderón del Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España del Nuevo Milenio, 2000, p. 174.

Francisco Rizi fué también eminente y erudito pintor del Señor Felipe Quarto, y Cárlos Segundo; tuvo tambien la llave de la furreria, y fué muy estimado de sus magestades por sus habilidades y nobles procederess⁸⁰⁶.

Para este retrato de don Juan José, De la Cueva representa a su alumno de pie con cabellera rubia y larga que le enmarca el rostro del adolescente. Como escribía Garcés, su cabello baja sobre el cuello de encaje y sobre sus hombros. Probablemente el joven viste una armadura sobre una rica ropilla de color claro que asoma por las delanteras del faldar. En concreto, Juan José vestía una coraza guarnecida de oro que se componía de peto y espaldar. A su vez, estas piezas se constituían de un faldar que cubría hasta la cadera, a modo de falda acampanada. De los guardabrazos sobresalen los puños de las grandes vueltas de encaje a juego con la valona. A modo de cuello vuelto a la vez que caído, esta valona llegaba a medio hombro.

Sin embargo, vestía las piernas con unos calzones a la rodilla que se caracterizaban de perfiles y pasamanería de color rojo. De este color, son también las medias y los lazos que decoran sus zapatos. Siempre de color rojo es también la banda bordada de general que cruza su armadura y se anuda en el lado izquierdo al igual que su tahalí. Este detallismo en la descripción de las prendas puede que sea reflejo de la importancia que este pintor le reservaba a su guardarropa. En efecto, parece que también gracias a éste, Eugenio se había introducido en el mundo cortesano. O, por lo menos, a esto apuntaba Palomino cuando escribía que “por sus buenas prendas y habilidades, tuvo muchos y grandes caballeros que le estimaban⁸⁰⁷”.

Suponemos que don Juan José llevaba una coraza puesto que detrás del joven encontramos su yelmo con penacho de plumas. Como se aprecia, esta cobertura está adornada con lambrequines rojos. El yelmo y el bastón en la mano del joven pueden representar la corona y el cetro que son los atributos al igual que las cadenas, el hacha y la cruz. Desde el siglo XVI, la iconografía católica ha querido asociar a San Hermenegildo con la monarquía española, no en vano Felipe II consiguió en 1585 que el papa Sixto V lo canonizara⁸⁰⁸. Por su condición de santo patrono de la monarquía

⁸⁰⁶ PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*, p. 180.

⁸⁰⁷ *Ibid.* p. 537.

⁸⁰⁸ CORNEJO, F. J., “Felipe II, San Hermenegildo y la imagen de la ‘Sacra Monarquía’”, *Boletín del Museo del Prado* 28, 36 (2000), pp. 25-37; VAZQUEZ DE PARGA IGLESIAS, *San Hermenegildo ante las fuentes históricas*, Madrid, Real Academia de Historia, 1973; GARZON BLANCO, A. , “La tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte”, *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 91-108; CARMONA MUELA, J.,

hispana, aparece este santo en la fachada de la catedral de Murcia, haciendo pareja con Fernando III el Santo. San Hermenegildo era hijo del rey Leovigildo. De credo arriano, este soberano le envió a la Bética con su mujer Ignunda, quien le convirtió al catolicismo. Encarcelado por voluntad de su padre, San Hermenegildo murió por mano de uno de sus carceleros que le golpeó con un hacha en la cabeza. Hay que añadir que los reyes españoles estuvieron especialmente vinculados al convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid⁸⁰⁹, en tanto que monasterio de patronato real, empezando por Felipe II, quien dedicó este convento al culto de este mártir⁸¹⁰, a lo que hay que añadir las contribuciones económicas de Felipe III y su hijo Felipe IV⁸¹¹.

En cierto sentido, se puede aventurar que la reconversión de don Juan José de Austria en San Hermenegildo haría referencia a sus estancias en las cortes periféricas de su padre y, por tanto, a su contribución al gobierno. Puede también que, a través de su figura, Felipe IV tratara de reparar la quiebra que estaba mermando su imperio. Recientes estudios parecen apuntar a que ya, desde su legitimización, don Juan José estuvo involucrado en la reforma de la organización de la monarquía católica⁸¹²; fue enviado a Portugal, Nápoles y Aragón, donde sofocó las revueltas y se convirtió en enlace entre la corona y estos territorios periféricos. Así que no podemos compartir las teorías que apuntan a que sólo tras la fecha de 1665, don Juan José empezó a moverse por la vida política y cortesana de la época.

A partir del lienzo de su maestro, don Juan José fue retratado con armadura muy a menudo, sobre todo para reforzar su imagen de adalid victorioso⁸¹³, sobre todo, durante los años dedicados los años que dedicó a sofocar las revueltas y a reestructurar

Iconografía de los santos, Madrid, AKAL, 2003; REAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Serbal, 1996-1998.

⁸⁰⁹ CARRILLO, J., (O.F.M.), *Relación de la fundación del Monasterio de las Descalças de Santa Clara de Madrid*, Madrid, 1616. Véase también: ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N., *Reales Cédulas de Felipe II y adiciones de Felipe III en la escritura fundacional del Monasterio de las Descalzas de Madrid (1556-160 I)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrilenos, 1962, pp. 25-26.

⁸¹⁰ ESTAL, J. M., *Culto de Felipe II a San Hermenegildo*, El Escorial, Real Monasterio, 1961. De este autor, véase también el artículo homónimo: "culto de felipe ii a san hermenegildo", *La Ciudad de Dios*, 77 (1961), pp. 523-552.

⁸¹¹ DE RÉPIDE, P., *El antiguo Madrid. Primera parte*. Madrid: Editorial Afrodiseo Aguado, 1981; TORMO Y MONZO, E., *Las iglesias del antiguo Madrid*. Editorial Instituto de España, 1985; MESONERO ROMANOS, R., *El antiguo Madrid. Op.cit.*

⁸¹² TRAPAGA MONCHET, K., "Reorganización de la Monarquía Católica a través del estudio de Don Juan José de Austria y sus casas (1642-1679)", *Actas del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012 (en prensa).

⁸¹³ Kamen le consideraba como " el primer líder real de la historia de España y el primer caudillo español". Citado en: RIBOT, *La España de Carlos II*, p. 77; RUÍZ RODRÍGUEZ, *Don Juan de Austria en la monarquía hispánica*, p. 444.

los territorios del dominio español. Con esta apariencia se expresaba y transmitía su imagen propagandística, de poder y de autoridad. Al mismo tiempo, la monarquía se consolidaba a través de estas representaciones del infante: la monarquía convertía a don Juan José en el paladín que podía cambiar la suerte patria. Pues, como señala García Hernán, la idea de patriotismo ha estado siempre vinculada, de un modo u otro, al valor del espíritu heroico y militar⁸¹⁴. Desde su legitimación, su imagen oficial se había dibujado con escuadra y ofrecía una apariencia que exaltaba sus rasgos militares y políticos.

Dentro del marco de la tradición española, se sitúa el famoso busto en bronce de 1648 (Fig. 53). Fundido por Juan Melchor Pérez, esta escultura constituye una de las primerísimas obras dedicadas a la exaltación del infante como caudillo. Conservada en el Museo del Prado, la pieza reproduce a un joven don Juan José de Austria con larga melena que descende sobre los hombros, según la moda vigente aún a finales de los cuarenta⁸¹⁵. De hecho, el joven condotiero se presenta ataviado de una rica coraza engalanada con una valona de encaje que termina con labor de punto⁸¹⁶. Al igual que en el retrato de su maestro, don Juan José luce una banda bordada que descende hacia su lado izquierdo. Y como caballero de San Juan de Jerusalén, ostenta el collar distintivo de la orden de Malta.

⁸¹⁴ GARCÍA HERNÁN, D., “Guerra, propaganda y cultura en la Monarquía Hispánica: la narrativa del Siglo de Oro”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 20 (2011), pp. 281-302, (la cita en p. 284).

⁸¹⁵ BARRON, E., *Catálogo de la Pintura y Escultura*, Madrid, Imprenta y Fototipia de J.Lacoste, 1908; BLANCO FREIJEIRO, A., LORENTE, M., *Catálogo de la escultura*, Madrid, Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, 1981, pp. 203-204; COPPEL ARÉIZAGA, R., *Catálogo de la escultura de época moderna. Museo del Prado. Siglos xvi-xviii*, Madrid, Museo del Prado, y Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 140-142; SERRANO FATIGATI, E., “Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días”, *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, 17 (1909), pp. 201-233.

⁸¹⁶ Con ‘punto’ se hace referencia a una “tela de hilo, algodón o seda y fabricada con ligamento entrelazado” como a “cada puntada dada en la obra de costura para hacer una labor”. En DAVILA, R. M^a, DURAN PUJOL, M., GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario histórico de telas y tejidos*, p. 158.

En concreto, existían numerosas modalidades de puntos que tomaban su nombre según la técnica u origen. En este caso, la valona de Juan José puede ser de punto de Francia por caracterizarse de pequeños motivos decorativos sin relieve y sobre todo líneas perfiladas con cordón que le otorgaban mayor contraste entre el calado y el relieve. Se trataba de un punto de encaje de aguja que se elaboraba a partir del punto *in aria* veneciano. Esta técnica era muy parecida a la labor hecha con ‘punto de Bruselas’ que resultaba más fino y elegante. También podía tratarse de ‘punto de España’ que estuvo muy de moda durante los siglos XVI y XVII. Se caracterizaba por una labor de bolillos realizados con hilos de oro y plata o con seda que dibujaban motivos geométricos, vegetales o de ondas.

Sobre el consumo y las prohibiciones, véase también: GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *La economía española en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Madrid, Actas, 2002; TEJERA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria*, pp. 406-408; MUÑOZ NAVARRO, D., *Comprar, vender y consumir: nuevas aportaciones a la historia del consumo en la España moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011.

La armadura que viste, ha sido identificada por el conde de Vindicado como la que Felipe IV recibió de su tía Clara Eugenia, en 1626⁸¹⁷. Juan Melchor reproduce fielmente los roleos de follaje que caracterizaban esta pieza de fondo azul y cincelados dorados. Con estas características, la coraza figura en el *Catálogo de la Real Armería* con el nombre de *Arnés incompleto de infante, del rey D. Felipe IV*, donde se precisa que “este arnés se entregó á D. Juan José de Austria hijo natural de aquel Rey, en 4 de Junio de 1647, fecha que coincide con la salida del joven general para Nápoles, con objeto de ponerse al frente de las tropas españolas”⁸¹⁸. Sin embargo, poco se sabe de esta armadura tras la redacción del inventario de 1652 realizado después de su intervención en Italia.



Figura 53. Pérez, *Don Juan José de Austria*, 1648, Museo del Prado, Madrid.

En efecto, las fechas de la actuación napolitana de don Juan José coinciden con el periodo durante el cual Pérez se encontraba en activo en la ciudad partenopea.

⁸¹⁷ La hermana del monarca remitió cuatro armaduras desde Flandes que según el conde de Vindicado son: “uno de ellos fué más adelante regalado al margrave Federico de Darmstadt, otro á D. Juan José de Austria, hijo natural del referido Monarca; los dos restantes, muy mermdo el número de sus piezas, se custodian en nuestra Real Armería”, en CONDE VINDICADO DE VALENCIA DE DON JUAN, *Catálogo Histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, Fototipas de Hauser y Menet, 1898, p. 112.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

Probablemente en colaboración con Giuliano Finelli y Giulio Mencaglia⁸¹⁹, Pérez realizó este busto que se inspira en la tipología europea de retratos reales⁸²⁰. En éstos, los arneses encarnaban el poder y simbolizaban el esplendor de la dinastía real⁸²¹. La plasmación de este enlace con el esplendor de la hegemonía española se manifiesta, de hecho, en la reproducción de esta armadura que lució don Juan José durante su estancia en Nápoles. El Conde de Vindicado no tenía dudas al respecto y la identificaba con la que Pérez reprodujo en esta escultura, sugiriendo que don Juan “debió usarlo en aquella campaña, viene á dar testimonio un busto de bronce, del citado personaje, existente en la sección de escultura del Museo del Prado, porque el adorno de la coraza que viste es idéntico al de este arnés, y porque llevando la siguiente inscripción: GIOVANI-MELCHOR-PEREZ. FECIT. NEAP. 1648”⁸²².

En este busto, el escultor otorga protagonismo a la armadura que se convierte en pieza referencial de esta formulación de la dignidad dinástica. Esta armadura, de hecho, es un elemento bisagra que sirve de unión entre los hitos de la hegemonía pasada y las gestas de Juan José en Italia. En efecto, esta coraza reflejaba el prestigio hispánico por medio de su apariencia política y de dominación.

Este significado de autoridad y grandiosidad se encuentra también en otra pieza conmemorativa de esta época italiana: *Retrato de Don Juan José de Austria con la ciudad de Nápoles al fondo* (Fig. 54). José de Ribera volvió a retratar al infante en 1648 en demostración pública de sus proezas. En este cuadro conservado en Patrimonio Nacional, Ribera nos muestra la entrada de Juan José en la ciudad. Al fondo, de hecho, podemos apreciar la bahía de Nápoles donde el paisaje difuminado recuerda la pareja de cuadros salamantinos del mismo autor⁸²³. Esta referencia, de hecho, certifica la maestría pictórica de Ribera en el paisaje donde predomina la luminosidad que realza la monumentalidad de la escenografía napolitana en la cual se aprecian con claridad el Castillo de San Telmo y la Certosa de San Martín.

⁸¹⁹ DOMBROWSKI, D., *Giulliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Fráncfort-Nueva York, P. Lang, 1997.

⁸²⁰ STRONG, R., *Arte y poder*, Madrid, Alianza, 1988.

⁸²¹ SOLER del CAMPO; A., FALOMIR FAUS, M., *El arte del poder: La Real Armería y el retrato de corte*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010.

⁸²² En VINDICADO, p. 113.

⁸²³ Los cuadros a los que se está haciendo referencia son “Paisaje con Fortín” y “Paisaje con pastores” que se atesoran en el Palacio de Monterrey en Salamanca: SPINOSA, N., “Ribera en Nápoles”, en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., y SPINOSA, N. (eds.), *Ribera (1591-1652)*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 35-55.



Figura 54. Ribera, *Retrato de Don Juan José de Austria con la ciudad de Nápoles al fondo*, 1648, Palacio Real, Madrid.

En este cuadro, Ribera muestra a Juan José sobre un caballo, recogiendo la tradición ecuestre que inspiró Tiziano a principio del Renacimiento. El infante aparece en primer plano como general victorioso frente a la ciudad de Nápoles, entonces Reino de España. En 1647, había en esta ciudad una rebelión popular que don Juan José sofocó rápidamente. En especial modo, fue durante su virreinato español cuando don Juan José entró en contacto con este pintor español afincado en dicha ciudad⁸²⁴. De hecho, en este cuadro el pintor hace gala de conocer al infante, el cual puede considerarse un retrato fiel, muy acorde con la descripción no sólo física que Madame d’Aulnoy hizo de Juan José:

“Don Juan est d’une taille médiocre, bien fait de sa personne; il a tous les traits réguliers, les yeux noirs et vifs, la tête très belle; il est poli, généreux et fort brave. Il n’ignore rien de choses convenables à sa naissance, et de celles qui regardent toutes les sciences et tout les arts. Il écrit et parle fort et bien en cinq sortes de langues, et il en entend encore davantage. Il a étudié longtemps l’astrologie judiciaire. Il sait parfaitement bien l’histoire. Il n’y a pas d’instrument qu’il ne sache et qu’il ne touche comme les maillieurs maitres; il travaille au tour, il forge des armes, il peint très bien. Il prenait grand plaisir aux mathématiques, mais, étant chargé du gouvernement de l’État, il a été obligé de se détacher de toutes ses autres occupations”⁸²⁵.

⁸²⁴ CABAÑAS BRAVO, M., *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIS, 2003. El pintor decía que “en Nápoles me siento bien apreciado y pagado, por lo que sigo el adagio tan conocido: quien está bien, que no cambie”.

⁸²⁵ AULNOY, *La cour et la ville de Madrid vers la fin du XVIIe siècle*. p. 85.

Para este cuadro, Ribera elige representarle montando un corcel en posición de corveta que recuerda a los retratos ecuestres de Velázquez en el Salón de Reinos⁸²⁶. Probablemente, se trata de una cortesía que el pintor le reserva al infante ya que ésta fue la primera misión de don Juan José como hombre político. Así a través de este homenaje que le presenta como su padre en el *Retrato de Felipe IV, a caballo*, don Juan José aparece vestido con media armadura de acero damasquinado sobre la cual se cruza la misma banda carmesí de general que se anuda a su izquierda. Sobre ésta, descansa un gran cuello de valona que ilumina su rostro caracterizado por su larga cabellera negra que luce tocada con sombrero de color pardo con plumas rojas. Por debajo del faldaje de la coraza, asoma una ropilla de color pardo claro a juego con el calzón que cubre sus piernas. Toda su imagen se convierte en una clara muestra de poder: sus apariencias se convierten en herramienta de propaganda y dominio que subrayan. En la mano derecha porta la bengala de general mientras que la izquierda obliga al caballo a alzarse sobre las patas traseras.

Este lienzo constituye, no sólo la materialización de la amistad del pintor, sino también una muestra de la propaganda política e ideológica que se estaba llevando a cabo para enalzar la figura de Juan José de Austria. Ribera, de hecho, realizó también unos grabados al aguafuerte de esta obra; su objetivo al realizar las planchas era, según Jonathan Brown, difundir y promocionar su obra⁸²⁷.

En realidad, es más preciso decir que de este cuadro Ribera realizó tres planchas que reproducen fielmente el paisaje donde se desarrolla la escena. Eso, porque de éstas, sólo la primera es la que más fielmente reproduce el homónimo triunfo del infante en Italia. Este primer grabado recalca el original donde don Juan José aparece como un joven general de 19 años sin barba. En esta versión conservada en Italia⁸²⁸, don Juan José de Austria aparece en primer término sobre su caballo blandiendo su bastón de general, en una exaltación de sus virtudes de joven adalid. En cambio, una segunda plancha muestra una imagen más masculina y definida y, por lo tanto, más autoritaria de don Juan José de Austria⁸²⁹. Este aguafuerte que se conserva en el Palacio de El Pardo, muestra al infante más maduro y ya no como imberbe. Finalmente, la última y tercera

⁸²⁶ BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, op.cit; BROWN, ELLIOTT, *Un palacio para el rey*, op.cit.

⁸²⁷ Brown considera que la actividad de grabador fue menor a la pictórica; no solo en cuanto a la producción sino porque supeditada a la de pintor. BROWN, J “Ribera grabador” en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E, y SPINOSA, N., *Ribera (1591-1652)*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 131-145.

⁸²⁸ Ribera, Don Juan José de Austria, 1648, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma

⁸²⁹ Ribera, Don Juan José de Austria, 1648, Palacio del Pardo, Madrid.

plancha es la que menos se asemeja al cuadro en lo que a la fisonomía del hijo de Felipe IV se refiere⁸³⁰. En efecto, esta copia fue adquirida por un marchante de Amberes, conocido como Gaspar de Hollander que la reimprimió con las facciones de Carlos II.

Las actuaciones militares de Juan José en Italia forjaron su prestigio y su imagen de condotiero indómito. No es casualidad que la mayoría de las imágenes de don Juan José que nos han llegado se apoyen en las obras de Ribera. Sus victorias en Cataluña durante la década de los cincuenta afianzaron esta retratística que acuñó su imagen de sombrero ancho y banda de general sobre su coraza. Y en esta iconografía se apoyan los grabados que se conservan en la Biblioteca Nacional de España, donde se identifica a don Juan José de Austria como general por los atributos que completan su atavío con piezas de armerías⁸³¹. Muchas de éstas son obras póstumas pero las más antiguas coinciden con la campaña propagandística que don Juan José llevó a cabo. El hijo de Felipe IV advirtió la importancia de ennoblecer su figura ante la opinión pública⁸³². Para ello, se valió de su secretario personal, Francisco Fabro Bremudán, quien dio origen a la *Gaceta de Madrid* en 1661⁸³³.

Pertenece a estos años, la estampa realizada por Joannes Meysens en colaboración con Jacob Pitau de 1669⁸³⁴. Esta obra consiste en un busto del infante enmarcado en un óvalo que a su vez se inserta en un rectángulo en dos enjutas que resaltan su busto representado de tres cuartos. En ella podemos comprobar cómo el infante se muestra conforme a la iconografía creada por Ribera. Don Juan José aparece definido como condotiero. Al igual que en el grabado de El Pardo, el infante se encuentra vestido de capitán general con su armadura metálica, la cual se puede apreciar con claridad. Este grado militar lo atestigua la banda carmesí bordada bajo la cual se

⁸³⁰ Ribera, Don Juan José de Austria, 1648, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.

⁸³¹ 18 de los 23 imágenes conservadas en la Bibliotecas Nacional de España se pueden consultar también a través de su catálogo digital:

<http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?lengua=&text=&field2Op=AND&field1val=juan+jos%C3%A9+de+austria&showYearItems=&numfields=3&fechaDesde=&field3Op=AND&completeText=off&fechaHasta=&field3val=&field3=todos&fechaHsearchtype=0&field2=todos&field1Op=AND&fechaHen=&exact=on&advanced=true&textH=&field1=materia&field2val=&doctype=Dibujos%2c+grabados+y+fotograf%C3%ADas&pageNumber=2&pageSize=10&language=es> [Consultado: 10 de agosto de 2012].

⁸³² ENCISO, L. M., “Los mensajes de la opinión pública y la propaganda en la España moderna”, AA.VV., *Propaganda y opinión pública en la historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 49-90.

⁸³³ *Historia de los hechos del Serenísimo señor don Juan de Austria en el principado de Cataluña, Zaragoza, 1673; Viaje del Rey...don Carlos II al reino de Aragón: entrada de SM en Zaragoza, juramento solemne de los Fueros y principios de las cortes generales, el año 1677*, Madrid, 1680.

⁸³⁴ BNE: ER/174 (22).

asoma la cruz de San Juan de Jerusalén de Castilla y León. Sobre la banda recae la valona de punto de España, que aquí aparece según la moda de mediados del siglo: un cuello que se dividía en dos puntas muy largas. Con esta imagen se celebraba al general victorioso tal y como recita la inscripción en latín: SERENISSIMUS PRINCEPS IOANNES AUSTRACUS BELGARUM ET BRUGUM DIONUM GUBERNATOR.



Figura 55. Meyssens, *Grabado de Juan José de Austria*, 1669, BNE, Madrid.

Sin embargo, se apoya en la propaganda difundida por el infante que remarcaba su papel, no sólo de condotiero y gobernador sino de mesías para el pueblo⁸³⁵. Así, de hecho, le volvía a retratar Pitau en un grabado también conservado en la Biblioteca Nacional de España⁸³⁶. Esta estampa difiere de las otras, a pesar de proponerle ataviado del característico vestido a la española, completado por la golilla blanca. En efecto, se puede apreciar al infante en cuclillas, apoyándose sobre el famoso tratado sobre las regalías eclesiásticas de Pedro González de Salcedo: *De lege politica*⁸³⁷. Así, don Juan José, guardián de la Justicia, sostenía la Monarquía española como Heracles en la mitología griega. Se puede apreciar cómo el infante sostiene el universo en la cual se inserta al rey Carlos II vestido de armadura y blandiendo una espada, al igual que el

⁸³⁵ GARCÍA SÁNCHEZ, L., “Juan José de Austria, un mesías para el pueblo”, *Historia* 16, 343 (2004), pp. 8-33.

⁸³⁶ BNE: ER/174 (22)

⁸³⁷ GONZÁLEZ DE SALCEDO, P., *De lege politica, eiusque naturali executione & obligatione, tam interlaicos quam ecclesiasticos ratione bonnis communis*, Matriti, 1642.

héroe que soportaba la esfera celeste, evocando las figuras mitológicas de Hércules y Atlas. Según Elena Ruíz de Azúa, ésta no era la primera vez que se rescataba esta figura mitológica, puesto que desde Felipe II los reyes de la Casa de Austria se consideraban descendientes legítimos de Hércules⁸³⁸.



Figura 56. Pitau, *Retrato de Juan José de Austria*, h. 1678, BNE, Madrid.

Las estampas, sobre todo esta última, representan la metáfora visual de las palabras que el mismo don Juan José utilizaba para describir su labor a la reina Mariana de Austria:

“[...] en gran servicio de esta Monarquía, y crédito mío, tomándome por instrumento, para restituir a ella, el Reyno de Nápoles, detener la infalible ruina de Sicilia, sosegar a todos los dominios de Italia, con la expugnación de las dos Plaça de Cataluña, sin otras muchas acciones de no menos mérito y riesgo, aunque menos afortunadas”⁸³⁹.

Sin embargo, los reveses militares hicieron mella en la figura pública de don Juan José de Austria a quien la reina siempre había mirado “con sospecha, como una amenaza tanto para ella como para su hijo”⁸⁴⁰. Famosa es la pugna que protagonizó con la reina regente y su valido acerca del cual llegó a escribir en 1668:

⁸³⁸ RUÍZ DE AZUA MARTINEZ, E., “El monetario de San Lorenzo de El Escorial. Un ejemplo del coleccionismo en época moderna y su relación con las artes”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 889-902.

⁸³⁹ *Memorial que dio, a la Reyna nuestra señora, el señor Don Juan de Austria, sobre su pretensión*. Año 1667. [BNE: Manuscrito nº 11.080].

⁸⁴⁰ KAMEN, H., *La España de Carlos II*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 523.

“La tiranía del Padre Everardo, y la execrable maldad que ha stendido, y ha forjado contra mi, aviendo preso a un hermano de mi secretario, hecho otras diligencias, con ánimo de perderme, y esparcir en mi deshonra abominables voces, me obliga a ponerme en seguridad en mi persona, y aunque esta acción parezca a primera vista de culpado, no es sino de finísimo vasallo del Rey mi señor”⁸⁴¹.

La mala relación del hijo de Felipe IV fue continua con Mariana de Austria y, sobre todo, con su válido Everard Nithard, quien acabaría por ser exonerado de su cargo⁸⁴². El ostracismo del infante marcó los años siguientes a la muerte del rey Planeta, durante los cuales fue acusado de atentar a la legitimidad de la Corona con el famoso golpe de estado, el cual justificó la creación del regimiento chambergo para proteger a la persona regia.

Las últimas voluntades de Felipe IV convertían Mariana en reina regente hasta la mayoría de edad de su hijo Carlos II del mismo modo que a ambos les encomendaba el futuro de su hijo natural:

“Por quanto tengo declarado por mi hijo a don Juan Joseph de Austria, qu le tuve siendo casado, y le reconozco por tal, ruego y encargo a mi sucesor y a la Majestad de la Reyna... le amparen y favorezcan y se sirvan de él como de cosa mía, procurando acomodarle de hacienda, de manera que pueda vivir conforme a su calidad”⁸⁴³.

Sin embargo, Mariana de Austria se opuso fuertemente al infante, quien siempre se había distinguido por sus capacidades políticas, así como por su perspicacia para intuir desde el primer momento por dónde iban a soplar los vientos del poder en la corte⁸⁴⁴.

A pesar de ser, en palabras de Lynch, inestable, ignorante y obstinada⁸⁴⁵, la reina temía la ambición del infante que, famosa en todo el reino, alimentaba las sátiras de la época que se cebaban en su codicia y pretensiones:

“Sólo tiene una señal de nuestro Rey soberano: que en anda pone la mano que no le suceda mal: acá perdió Portugal, en las Dunas la arrogancia, dio tantos triunfos a Francia que es cosa de admiración quedar tanta perdición en un hijo de ganancia”⁸⁴⁶.

Mariana, que siempre se había caracterizado por ser un “elemento decorativo en la corte al lado de su esposo”⁸⁴⁷, había adoptado una actitud recelosa y extrañamente

⁸⁴¹ *Carta que dejó escrita en Consuegra el señor Don Juan antes de su huida el 21 de octubre de 1668.* [BNE: R-38.033]. Ya publicado en CALVO POYATO, *Juan José de Austria*, pp. 267-268.

⁸⁴² *Decreto de la Regente relativo a la exoneración de Nithard del cargo de válido.* [BNE: R-38.033].

⁸⁴³ *Testamento de Felipe IV*, Madrid, Editora Nacional, 1982 (Edición facsímil con prólogo de Antonio Domínguez Ortíz), cláusulas 22-28. Véase asimismo: NEGREDO DEL CERRO, *Los predicadores de Felipe IV*, op.cit.

⁸⁴⁴ CALVO POYATO, *Juan José de Austria*, p. 105

⁸⁴⁵ LYNCH, *Spain*, p. 236.

⁸⁴⁶ CORTÉS OSORIO, J., *Invectiva política contra don Juan José de Austria*, Madrid, Editorial Nacional, 1984. Al respecto, véase también: EGIDO, T., *Sátiras políticas en la España moderna*, Madrid, Alianza, 1973.

obstinada durante los años de la regencia. No en vano, muchos le achacaban la poca instrucción de Carlos II. Probablemente esta actitud estaba motivada por un excesivo proteccionismo hacia su hijo y su reino, pero lo que el “de Austria y demás críticos reprochaban a Doña Mariana era la deficientísima instrucción de aquel Rey de ocho años, llamado a gobernar por sí desde los catorce, e imputable, según ellos, a sus educadores”⁸⁴⁸. En efecto, no se puede negar que la reina se beneficiaba de la poca preparación de su hijo. Sin embargo, lo que nadie se esperaba era el rápido giro que dieron los acontecimientos desde el 6 de noviembre de 1675 cuando Carlos II llegó a la mayoría de edad.

Y fue en la fecha de su mayoría de edad cuando los acontecimientos empezaron a cambiar para don Juan José. En concreto, tras el derrocamiento, a comienzos de 1677, del arribista Fernando de Valenzuela, que había concitado el odio de las clases populares y la nobleza⁸⁴⁹. De este descontento se hizo eco también la opinión pública mediante las sátiras populares⁸⁵⁰:

“Sólo para ti adquirió, esa flor poderes varios, mas fueron imaginarios los que tu favor gozó; un Austria te los quitó; mil veces, Juan, te bendigo, pues del bien público amigo dicen entre mil placeres, que si para todos eres Juan, el Señor es contigo”⁸⁵¹.

Estos sucesos permitieron a la nobleza acabar con el oportunismo de Valenzuela y neutralizar la influencia de Mariana sobre su hijo⁸⁵². Al mismo tiempo que respaldaba la figura de Juan José como primer ministro quien, a pesar de ser hijo bastardo de Felipe IV, representaba una apuesta rápida y segura⁸⁵³. En efecto, era la primera vez que estos dos estados unían sus fuerzas y que coincidían en la elección de un nuevo candidato:

⁸⁴⁷ CALVO POYATO, *Juan José de Austria*, p. 105.

⁸⁴⁸ En MAURA, *Vida y reinado de Carlos II*, p. 127. Acerca de la destitución de Everardo Nithard, véase también: HERMANT, H., “La publicité au service de la dissimulation. Don Juan José de Austria en Machiavel?”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En línea], 38-1 | 2008, Puesto en línea el 17 febrero 2010, consultado el 02 agosto 2012. URL: <http://mcv.revues.org/1060>. Véase también: HIERREZUELO CONDE, G., ESCUDERO LÓPEZ, J. A., RUÍZ RODRÍGUEZ, I., “Los validos”, *Revista estudios históricos-jurídico*, 29 (2007), pp. 539-547. [consultado 2012-08-06] Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-54552007000100022&lng=es&nrm=iso

⁸⁴⁹ RUÍZ RODRÍGUEZ, I., *Fernando de Valenzuela. Orígenes, ascenso y caída de un Duende de la Corte del rey Hechizado*, Madrid, Universidad Rey Carlos, 2008.

⁸⁵⁰ Véase las *Coplas [contra Valenzuela]* y *Décimas a los sucesos de don Fernando de Valenzuela. Glosa del Ave María*, en EGIDO, *Sátiras políticas*, pp. 180- 184.

⁸⁵¹ Extracto de *Décimas a los sucesos de don Fernando de Valenzuela. Glosa del Ave María*, en EGIDO, *Teófanos, Sátiras políticas de la España moderna*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 180- 184.

⁸⁵² Los días previos, Carlos II envió esta misiva a su hermanastro en la cual declaraba su necesidad de ayuda para hacer frente a la influencia materna: “Día 6, juro y entro al gobierno de mis Estados. Necesito de vuestra persona a mi lado para esta función y despedirme de la Reina, mi Señora y madre. Y así, miércoles 6, a las diez y tres cuartos os hallaréis en mi antecámara”. En BNE nº 18.740, expediente 9, p. 5.

⁸⁵³ RUÍZ RODRÍGUEZ, *Don Juan José de Austria*, p. 411.

“para el pueblo de Madrid el príncipe don Juan de Austria era el ídolo en el que tenían depositadas grandes esperanzas, con el que poner fin a la ya larga etapa de dificultades por las que atravesaba la Monarquía. Para los grandes el que don Juan se convirtiese en primer ministro era considerado un mal menor frente a individuos como Nithard, un odiado extranjero, o Valenzuela, un don nadie”⁸⁵⁴.

Por fin, don Juan José llegó a ser la máxima autoridad de la Monarquía después del Rey, tras los varios intentos de los años de la regencia. Don Juan José de Austria se asomaba oficialmente al mundo político con la exigencia de realizar importantes reformas y desterrar las figuras que deslucieron la grandeza de España durante los años comprendidos entre 1669 y 1675. El duque de Maura contaba que el infante se hizo totalmente con el pueblo al embargar y exponer públicamente los bienes de Valenzuela como muestra de la corrupción durante la minoría de edad de Carlos II⁸⁵⁵. También con la expulsión de estos personajes controvertidos y, especialmente, de la reina regente. Don Juan José encarnaba un nuevo inicio para la monarquía española, representando un sólido cambio frente al desvalimiento de Carlos II puesto que “cuando Juan José llegaba a la cúspide del poder era un hombre maduro, mientras que su hermano Carlos sólo tenía quince años”⁸⁵⁶. Puede que, por eso, sean numerosos los historiadores que se cuestionan cuál fue la verdadera naturaleza de su gobierno⁸⁵⁷. El mismo duque de Maura afirmaba:

“Como todos los caciques, de traza orgánica, líneas generales, normas objetivas y demás límites voluntariamente señalados a los impulsos de la arbitrariedad propia y a la presión de la influencia ajena, gobernó al día, sin preocuparse de la frecuente incongruencia de sus resoluciones, invocando la rectitud de su intención para justificar, con fundamento a veces, las sinuosidades de su política”⁸⁵⁸.

Empero, no sólo por estas cuestiones acerca de la verdadera esencia de la autoridad de Juan José, su llegada al poder se le antojó amarga. En efecto su corto gobierno se presentó repleto de contrariedades. Como indica Ribot, es reconocido que

⁸⁵⁴ Aunque los pocos éxitos cosechados por don Juan José de Austria habían tensado la relación con su padre, todo apunta a que Felipe IV trataba de introducir a Juan José en la Junta de Gobierno para respaldar el reinado de Carlos II durante los años de la regencia. Véanse las obras ya citadas: CALVO POYATO, *Juan José de Austria, op.cit.*; RUÍZ RODRÍGUEZ, *Don Juan José de Austria, op.cit.*; KAMEN, *La España de Carlos II, op.cit.*; CONTRERAS, *Carlos II, op.cit.*

⁸⁵⁵ MAURA GAMAZO, *Carlos II y su corte*, pp. 389-397.

⁸⁵⁶ RUÍZ RODRÍGUEZ, *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica*, p. 445.

⁸⁵⁷ Ruíz Rodríguez titulaba uno de sus capítulos “¿Don Juan de Austria: válido, dictador o primer ministro?”: RUÍZ RODRÍGUEZ, *Don Juan José de Austria*, p. 529. Véase también MANESCU MARTIN, M. T., “Don Juan José de Austria, ¿válido o dictador?”, en SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., ESCUDERO LÓPEZ, J. A. (coords.), *Los válidos*, Madrid, Dykinson, 2004, pp. 447-546; MAURA, *Vida y reinado*, pp. 13-14; CALVO POYATO, *Juan José de Austria*, p. 123.

⁸⁵⁸ MAURA, *Vida y reinado*, pp. 13-14.

Gabriel Maura valora negativamente el período de gobierno de don Juan, si bien reconoce que no dejó de ejercer una provechosa y educadora influencia sobre Carlos II, a pesar de que no llegó a organizar la reanudación de los deficientes estudios del rey⁸⁵⁹. En efecto el duque juzgaba negativamente su ministerio, achacándolo a su personalidad:

“Sus dotes naturales le colocaban, por lo menos, a la altura de los más ilustres estadistas de su tiempo; pero le faltó la sólida preparación [...] que todos ellos adquirieron, y le sobró el humor caciquil [...] Diligente, aunque no laborioso; expedito, aunque, a veces, facilitón hasta la ligereza; nada codicioso de acumular capitales, aunque perpetuamente manirroto y despilfarrador de sus rentas; [...] procuró servir al bien público, siempre que no se interpuso el inmoderado afán de agradar a algún amigo o desagradar a algún adversario”⁸⁶⁰.

Hay que admitir que, a pesar de sus buenas intenciones, su ambición no sólo no complementaba su falta de preparación para el cargo que desempeñaba en la Corte sino que ocasionaba todavía más inconvenientes a la Corona española. No en vano la sátira política se unía en las críticas al infante y señalaba que don Juan José:

“Sólo tiene una señal
De nuestro rey soberano:
Que en nada pone la mano que no le suceda mal; acá perdió Portugal,
En las Dunas su arrogancia,
Dio tantos triunfos a Francia,
Que es cosa de admiración
Quedar tanta perdición en un hijo de ganancia”⁸⁶¹.

En efecto, al año de su llamamiento en la corte, Juan José consagraba Francia como nueva potencia hegemónica en el contexto internacional. De hecho, en 1678 firmó la Paz de Nimega, “la más delicada paz conocida hasta entonces”⁸⁶². Con ella, no sólo se consolidó la posición francesa en el continente europeo sino que se determinó el declive de su poder político. En efecto, España perdía el Franco Condado y reconocía la inferioridad española tal y como reconocía en esta *Décima*:

“Lo que yo infiero de aquí
No es más que, del mismo
Que don Juan lo Perdió todo,
Se quiso perder a sí;
Váyase a Francia, que allí
Hallará mucho favor”⁸⁶³.

En estos versos se pueden leer las insinuaciones tanto a las poco exitosas campañas emprendidas por don Juan José de Austria como a la alianza matrimonial

⁸⁵⁹ RIBOT, *La España de Carlos II*, p. 110.

⁸⁶⁰ MAURA, *Vida y reinado*, pp. 13-14.

⁸⁶¹ *Decima contra Juan de Austria*, en EGIDO, *Sátiras políticas*, pp. 186-189.

⁸⁶² RUÍZ RODRÍGUEZ, “Juan José de Austria y Aragón”, en SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, y ESCUDERO LÓPEZ, José Antonio (coords.), *Los válidos*, Madrid, Dykinson, 2004, p. 445.

⁸⁶³ *Decima contra Juan de Austria*, en EGIDO, *Sátiras políticas*, pp. 186-189.

entre Carlos II y María Luisa de Orleans que cerraba el acuerdo de 1678. Sólo un año después de llegar el poder, don Juan José se rendía oficialmente ante Francia y sometía España a este nuevo dominio. La supremacía francesa, que se había construido poco a poco durante la segunda mitad de siglo XVII, se afianzaba durante el último tercio, más en concreto durante su mandato. En efecto, en las décimas se puede entrever la polémica que rodeaba la cultura de lo francés que se había gestado lentamente y que don Juan José de Austria había apuntalado en España. Los historiadores coinciden en achacar al ministro la introducción de las modas francesas en España⁸⁶⁴. Entre ellos destaca la voz autoritaria del duque de Maura quien, a finales del siglo XIX, afirmaba:

“Introdujo [...] don Juan José de Austria modas extranjeras mas cómodas o pulcras que las españolas de entonces: el cuello blando y vuelto, en vez de la golilla almidonada; el vestido chambergo, en lugar de la ropilla, el bridecú o biricú, cinturón para colgar la espada, en reemplazo del tahalí, y sobre todo, la peluca, que permitía llevar monda y limpia la cabeza”⁸⁶⁵.

Sea por una cuestión de comodidad o de estilismo, las modas francesas campaban ya por España. Los versos de la décima pueden leerse también como un claro ataque a la influencia que el ministro ejerció para la penetración de las modas francesas. Anteriores a dicha ratificación, en concreto de 1677, son las descripciones de un joven Carlos II que vestía a la chamberga para ir de caza con su hermano o que recibía a los embajadores extranjeros con elementos franceses⁸⁶⁶. En el mismo año, los detractores de don Juan José ya le achacaban la responsabilidad de haber introducido el traje francés en la corte:

“Ocupábase también en mudar en las cazas y jornadas el traje de Palacio, condenando á destierro las autorizadas golillas, tan antiguas y establecidas en la Casa Real, subrogando en su lugar chambergas, bragas anchas, corbatas y bridicues, trajes totalmente extranjeros, y que sólo para el corte y la inteligencia eran necesarios sastres tudescos, ó franceses para intérpretes”⁸⁶⁷.

Estas líneas tratan de satirizar su intención de uniformar las apariencias de la corte, de la misma manera que Luis XIV hizo con Francia. Algo que corrobora Varela quien considera que la moda francesa cautivó al hijo de Felipe IV, apuntando a que se debía a su estancia en Flandes, tal y como recuerda en su ensayo lingüístico: “Don Juan José de Austria había estado en Flandes y gustaba de novedades de todo tipo (para las léxicas, v.

⁸⁶⁴ MAURA, *Vida y reinado*, *op.cit.*; BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, *op.cit.*; MOLINA, *Vestir la identidad, construir la apariencia*, *op.cit.*; CONGOSTO, *Introducción a la historia de la moda*, *op.cit.*

⁸⁶⁵ MAURA, *Vida y reinado*, p. 208.

⁸⁶⁶ Véase de nuevo el capítulo dedicado a Carlos II en *La cultura de lo francés*.

⁸⁶⁷ CODOIN, T.LXVII, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, p. 29. Agradezco a Koldo Trapaga esta referencia.

bridecú), debió ser uno de los primeros –o al menos, uno de los que mayor repercusión tuvo⁸⁶⁸.

Los investigadores parecen apuntar que fue durante su estancia en los Países Bajos cuando don Juan se inició a vestir a la moda de Luis XIV. Aun así, no podemos descartar totalmente que pudiera sentirse atraído por esta nueva vestimenta militar con anterioridad, en concreto cuando se enfrentó al Mariscal Schomberg y sus brigadas durante los conflictos por la independencia de Portugal⁸⁶⁹, en especial, durante la batalla de Elvas, en 1659.

Pero sea como fuere, ¿se trataba sólo de un gusto indumentario? Es imposible tratar de negar la importancia que el infante reservaba a su apariencia. Basta con recordar los relatos acerca de su entrada en Nápoles:

“Tan galán y tan airoso que a su natural agrado se le añadieron estas circunstancias con que se levó los ojos las aclamaciones y los aplausos de todos. Iba vestidos de paño de Holanda de color de pasa, bordado de maisca plata y sombrero con plumas plateadas y rojas. El caballo era castaño y el mejor que se hallaba en Italia, de talle, movimiento y manejo⁸⁷⁰”.

Conociendo la ambición de don Juan José de Austria, podía tratarse de una manera de situarse y, consiguientemente a España, en la misma estela de la Francia de Luis XIV. No hay testimonio de las imágenes que proponen al infante vestido a la francesa, siendo las de golilla las únicas que se conservan. A día de hoy, sólo tenemos conocimiento de una única pintura que refleja su predilección por la moda gala. Se trata de un cuadro realizado para conmemorar la visita de Juan José y del rey Carlos II al convento de las Concepcionistas de Ágreda, donde se conserva el cuerpo incorrupto de Sor María. Esta pieza, obra de un pintor local, rememora el encuentro –póstumo- entre el hijo de Felipe IV y la dama azul, el día 5 de junio de 1677. En palabras de Fernández Gracia, esta “pintura posee más interés iconográfico que artístico” y describe la escena protagonizada por el infante semiarrodillado frente al cuerpo de la monja donde`

“Don Juan viste casaca, sostiene un sombrero de ala ancha con su mano izquierda y ostenta en su pecho una rica venera de esmaltes de la orden de Malta. En el zócalo en el que asienta el féretro de madera hay inscripción que nos informa de la entrada en el convento del rey su hermanastro. Don Juan José, como otros nobles que entraron en la clausura llevaron algunos recuerdos especiales que había pertenecido a la famosa abadesa⁸⁷¹”.

⁸⁶⁸ VARELA, *Los galicismos*, p. 380.

⁸⁶⁹ RUÍZ RODRÍGUEZ, *Don Juan José de Austria*, op.cit.

⁸⁷⁰ *Papeles Varios*. [BNE: 2378, f. 360].

⁸⁷¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Los primeros retratos de la madre Agreda. Consideraciones sobre su iconografía hasta fines del siglo XVII”, en *El papel de sor María de Jesús de Agreda en el Barroco español*, Soria, Universidad Internacional Alfonso VIII, 2002, pp. 155-182, la cita en pp. 167-168.

A pesar de ser casi el único testimonio acerca de estos gustos, este cuadro refleja de manera clara cuán arraigada estaba la nueva conciencia vestimentaria en don Juan José. Sabemos que para su funeral y último viaje a El Escorial para ser enterrado, el infante quiso que se le colocara el mismo vestido a la francesa que lució en la boda de Carlos II en la cual, como ya dijimos, todos los asistentes tuvieron que secundar las directivas reales y ataviarse de casaca, chupa y calzón; algo que para don Juan José no constituyó ningún sufrimiento, a diferencia de otros cortesanos. También sabemos que para este último viaje, ostentaba el bastón y el manto capitular de la Orden de San Juan⁸⁷².

Como decíamos anteriormente, las apariencias siempre desempeñaron una cuestión de relevancia a lo largo de su vida. Se le atildó de ‘galán’ en su entrada en Nápoles. Durante los años oscuros de la regencia, nunca difundió una imagen diferente de la española. Y con este mismo esmero dio forma a su guardarropa personal. Una primera y rápida de su guardarropa nos confirma su preocupación por las apariencias, pues estaba compuesto mayoritariamente de vestidos⁸⁷³. Cincuenta y uno son los trajes completos que formaban su armario, junto con otras prendas como un sobretodo, una hongarina, un casacón. También se encontraban dos coletos por ser la prenda más recia de los soldados del siglo XVII. Además de estas prendas y vestidos, su guardarropa esta también formado por accesorios y complementos. En efecto, encontramos cuatro ropas de levantar, una bolsa y una peinera valorada en 1500 reales⁸⁷⁴.

Hay que recordar que, también en la España de finales de siglo XVII, por ‘guardarropa’, no sólo se entendían los vestidos y prendas, sino que se extendía también a todos los enseres que se utilizaban para su manutención⁸⁷⁵.

De la observación de los bienes que formaban su guardarropa resulta innegable que las apariencias exteriores eran las que más preocupaban al de Austria. No sólo porque de los nueve grupos que lo formaban, el de los vestidos era el más cuantioso y

⁸⁷² *Testamento de Serenísimo señor Juan José de Austria. Hijo del Rey Felipe 4º*. [BNE: Mss: 10901, ff.1-ss.]

⁸⁷³ AHPM, Prot. 8913, f. 1-ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

⁸⁷⁴ En la actualidad, la RAE define la peinera como la persona que vende o fabrica los peines. En *Avance de la Vigésimo Segunda edición*, en <http://lema.rae.es/drae/?val=peinera> [Consultado: 11 de agosto de 2012]. Sin embargo, en el siglo XVII, se refería al objeto donde se reponía el peine después de su uso. Solía ser compañero de la cepillera y peinador, una toalla que cubría el torso del cuello hasta la cintura y que protegía la ropa de los cabellos.

⁸⁷⁵ Se remite a la definición ofrecida en el capítulo *La cultura de lo francés*.

rico, sino también por la preeminencia que reservaba a otros elementos de representación, como las bandas que, con nueve piezas, eran los accesorios más numerosos.

De este modo queda reflejado su interés por las apariencias exteriores con las cuales había construido una imagen que había fascinado la opinión pública. Esta desmesurada atención que reservaba a su imagen exterior nos asombra, sobre todo cuando no se había preocupado de la misma forma por su gobierno del cual sólo quedaba, a su muerte, un balance negativo.

Tabla nº 4.
Composición del guardarropa de Juan José de Austria

PRENDAS Y UTENSILIOS	Cantidades
Ropa de levantar	4
Medias	8
Bandas	9
Bolsas	1
Vestidos	51
Sobretodos	1
Hongarinas	1
Coletos	2

Fuente: AHPM Prot. 8913.

Sin embargo, en un análisis más atento de esta testamentaría apreciamos que su predilección por el vestido a la francesa, no era sólo una imagen política que podía valerle la consideración del país galo, sino que era resultado de propia preferencia y distinción. Sólo con hurgar en este inventario, descubrimos que don Juan José también en su vida privada vestía el atuendo francés, del cual fue el mejor valido y representante.

En efecto, a pesar de haberse retratado como defensor del imperio español y sus valores, don Juan José poseía un guardarropa que no sólo se componía de las prendas que encarnaron la grandeza del imperio español. Así, si analizamos de forma pormenorizada este documento, podemos apreciar que su guardarropa de vestidos también se componía de trajes completos a la francesa, a los que les reservaba una especial atención, pues en esta testamentaría se transcriben con su nombre en francés, ‘vestido de *justacorp*’.

A pesar de la promoción del atuendo francés llevada a cabo por don Juan José de Austria, de los cincuenta y uno vestidos, sólo veintidós son de procedencia gala, compuestos de casaca, chupa y calzón; el resto, veintinueve, son trajes españoles, que se componían de ropillas, jubón y mangas. No obstante, este dato proporciona una nueva clave de lectura. Don Juan José a su muerte desempeñaba el cargo de primer ministro, es decir, después del rey, era la máxima autoridad política en España y, en consecuencia, debía representar a la Corona y al imperio que sus antepasados habían construido militar y geográficamente. Sin embargo, el hijo de Felipe IV prefería vestir según la nueva moda, eligiendo trajes y prendas del país que les había alcanzado y superado en grandeza. Como se alegaba en el documento del tomo LXVII de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, Juan José sustituyó el jubón por la casaca y el tahalí por el bridecú. Esto ocurría, no porque su interés ya no fuera defender el honor español, sino porque el traje negro de Felipe II, que había vestido también su padre, se había quedado obsoleto. Don Juan José se había percatado de la fuerza política internacional de Francia y se proponía aprovecharla en su favor y en el de España. De ahí la heterogénea composición de su armario en el cual podíamos encontrar vestidos completo a la francesa que se combinaban con accesorios españoles:

“Bestido de estameña rayado de Francia negra y blanca que es Justacor y calzón a la española ancho y justacorforrado en ratina amusca y el calzón en tafetan negro con contra aforro de felpa larga amusca y bayeta blanca guarnecido el justacor de botones de plata sobre dorados echo al martillo traído el dho bestido lo taso menos lo botones el dho Juan de Antezana en ciento quarenta”⁸⁷⁶.

Claramente, lo más significativo en este traje no es su valor económico sino la evidente coexistencia de elementos galos e hispánicos. Esta dualidad ya se había apreciado en Carlos II, quien vestía el vestido a la española guarnecido con accesorios franceses, como la corbata, como lo pudimos comprobar hasta en los retratos oficiales de Herrera (Figs. 45 y 46).

Así también esta mezcolanza se hacía patente en el guardarropa de don Juan José quien, a menudo, combinaba los dos atuendos. En efecto, el traje arriba comentado no era el único. Poseía igualmente “un justacor de tafetan de lustre chupa y taali guarnecido todo de encaxe negro mediano forrado en tafetan”, que se valoró en 130

⁸⁷⁶ La estameña era “tejido de lana, asargado, sencillo y ordinario, denominado así por tener la urdimbre y la trama de estambre” mientras que la felpa era una “tela de seda que tiene pelo largo por el haz”: DAVILA CORONA, DURÁN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, p. 81 y 85.

reales⁸⁷⁷. Su máspreciado vestido a la francesa era uno de paño de Inglaterra decorado con botones de cinco galones de oro, dos de los cuales llevaban botones de oro. Por eso su valor ascendía a 1300 reales; también se guarnecía de botones de oro y plata, siendo del mismo brocado del forro del justacor⁸⁷⁸.

A pesar de su gran valor, este vestido no era el más rico del infante. Esta peculiaridad se podía encontrar en un vestido a la española valorado en 2300 reales. Se trataba de un vestido nuevo que el infante aún no había estrenado. Este nuevo traje se componía de un jubón, unas mangas, capa de paño, y calzones. A pesar de la felpa lisa, todo el conjunto está finamente decorado y bordado de flores. También aparece otro vestido a la española completamente nuevo que, como el anterior, demostraba su riqueza. Era un vestido de felpa compuesto por ropilla color de perla, jubón y capa de paño; lo completaban unas mangas del mismo color de perla. A pesar de no ostentar botones ni bordaduras en flores, su estimación ascendía a 1500 reales.

Como se puede ver, son sobre todo los vestidos de procedencia española los que alcanzan una mayor tasación. Y esto no sólo atañe a los trajes nuevos o sin estrenar. De hecho, encontramos que por 1300 reales se tasó un

“bestido de tafetan negro bordado de negro sobre una cinta color de ambar, ropilla calçon jubon y mangas de lo mesmo y capa de burato del mesmo jenero forrado el bestido en tafetan negro con botones entorchados de negro y amusco, y los calçones con quatro corchetes de plata”.

Los botones negros y entorchados ennoblecían este vestido confeccionado en burato o sea de una tela más ordinaria⁸⁷⁹.

Eran numerosos los vestidos que dignificaban su imagen de ministro de la corona, pero no eran los únicos con elevado valor económico. También tenemos dos vestidos completos a la española estimados en 1100 reales. Se trata de un vestido de ropilla, calzón y mangas, confeccionado en ormesí de Italia con guarniciones de raso pero sin botones⁸⁸⁰, y de otro vestido sin estrenar de raso negro, con mangas color de

⁸⁷⁷ El lustre era otro tipo de seda con ligamento de tafetán y el encaje era un tejido que se formaba por las labores de “randas o mallas, lazadas o calados”. En DAVILA CORONA, DURÁN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, p. 121 y 76.

⁸⁷⁸ El brocado era una “tela de seda tejida con oro o plata, o con uno y otro, más rica que el brocadillo, de la que había varios géneros, siendo el de mayor precio y estimación el llamado de tres altos. Tomó su nombre de las brocas en que estaban cogidos los hilos”. En DAVILA CORONA, DURÁN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, p. 45

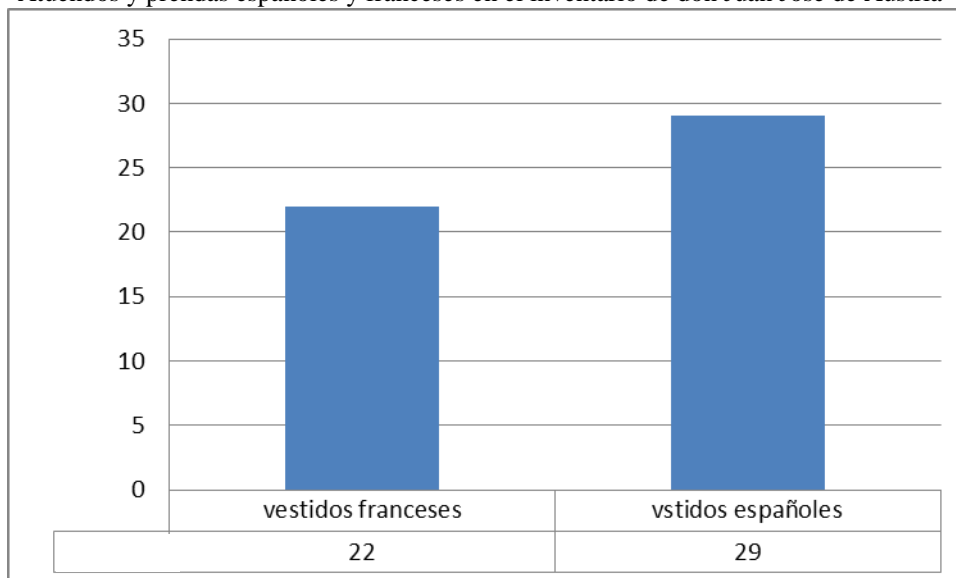
⁸⁷⁹ El burato era una tela aspera que se empelaba sobre todo para las capas y los lutos. DAVILA CORONA, DURÁN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, p. 47.

⁸⁸⁰ Se define ormesí como “tela fuerte de seda antigua muy tupida y prensada, de casi igual tejido que el camelote, aunque más delgada”: DAVILA CORONA, DURÁN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, p. 140.

perla decorado, con botones de blancos y negros. Se completaba con una capa que en el inventario se describió como de bayeta prensada en lugar de raja de Florencia⁸⁸¹.

Gráfico nº 1.

Atuendos y prendas españoles y franceses en el inventario de don Juan José de Austria



Fuente: AHPM Prot. 8913.

Como se ha adelantado más arriba, ni los vestidos franceses, ni las prendas que los componían, representaban la mayoría absoluta del inventario. El gráfico nº 1 nos ofrece una visión clara de la composición de sus vestidos: veintinueve son los vestidos que se componían de ropillas, jubón y mangas frente a los veintidós de *justacorps*, calzón y chupa. Con todo, esto no es lo más sorprendente. Se conoce la afición del infante por el vestido refinado de Luis XIV, pero lo que desconocíamos era que los vestidos a la francesa ocupaban casi la mitad de dicho documento: un rotundo 43% frente a un 57 de los españoles. Nuestro asombro se debe a que don Juan José podía vestir igualmente a la española como a la francesa, en una época en la cual sólo era costumbre la introducción de elementos galos en el más amplio contexto vestimentario español. En efecto, numerosas eran las representaciones que presentaba al joven Carlos II luciendo algún accesorio galo. Y probablemente, a esa osadía suya, se referían las sátiras cuando le invitaban a irse a Francia por su desfachatez indumentaria.

⁸⁸¹ La bayeta era una tela como de paño, no muy tupida, que se caracterizaba por un ancho y variedad diferente. Sobre todo se utilizaba para los trajes masculinos. La raja, en cambio, era un paño grueso siendo la de Florencia una tela de “buena calidad o paño de gran lujo”: DAVILA CORONA, DURÁN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, pp. 54 y 159.

Sin embargo, éste no resulta ser el dato más curioso de su inventario. En efecto, una observación detenida de este documento denota que las prendas de procedencia francesa son las que casi predominaban en su armario. Así, pues, además vestidos completos y de los *justacorps* encontramos también cinco tipologías de prendas francesas como las hongarinas, chupas, bridecús. El bridecú había desatado los rumores acerca de la fascinación de don Juan José por todo lo nuevo y también las críticas de sus detractores políticos quienes, como veíamos anteriormente, le culpabilizaban por querer remplazar al antiguo tahalí con esta especie de cinturón que sujetaba al espadín. El *Diccionario de Autoridades* se refería a él como “voz modernamente introducida del Francés, en cuyo idioma es lo mismo que oy llamamos cinturón, y sirve para llevar ceñido el espadín. Ordinariamente se hace de cuero, paño, ù otra tela, y se compóne de una corra de un palmo, ò mas de largo, donde esta pegado otro pedazo de cuero, ó paño también de un palmo de largo doblado, de fuerte que haga un canal donde se encaxe el espadín”⁸⁸². En realidad, este cinturón no representaba ninguna amenaza pues se encontraron sólo seis piezas, de las cuales sólo una formaba parte de un vestido.

Tabla nº 5.
Prendas de procedencia francesa en el inventario de don Juan José de Austria

PRENDAS FRANCESAS	
<i>Justacorps</i>	27
Bridecús	6
Hongarinas	1
Chupas	36
Medias	8
Calzones	23

Fuente: AHPM Prot. 8913.

Los otros eran accesorios sueltos que se podían combinar con los diferentes atuendos y trajes de su guardarropa, como “un brideçu de ante como Çinchon con hierros de Azero damasquinado de oro aforrado en tafetan anteado”. En esta descripción se subraya su carácter cortesano de este accesorio defensivo que sobre todo se aprecia en “otro brideçu de ante aforrado con taftean anteado guarnecido todo en argan con un

⁸⁸² RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1726, p. 628.

galón de plata y oro con cadenilla de ante aforrada”. En efecto, todos éstos eran de ante y estaban ostentaban detalles en materiales preciosos. También el que más corriente parecía, por ser de pellejo de culebra y que se guarnecía de una franja de seda.

Como decíamos, de este cinturón sólo se contaban seis piezas por lo que no era en absoluto el accesorio más representativo de entre sus bienes. En cambio, las medias podían constituir un grupo representativo; pues de ellas Juan José coleccionó ocho que destacaban por su sencillez. Por el contrario, las que sobresalían por su riqueza eran las prendas. De entre éstas, sólo la hongarina ya se había introducido anteriormente y de la cual el infante conservaba una “de terciopelo liso con mangas forrada en felpa larga negra botones negros”. Así que la prendas más novedosas eran las que constituían el vestido francés impuesto por Luis XIV en Versalles.

Tabla nº 6.
Prendas de procedencia española en el inventario de don Juan José de Austria

PRENDAS ESPAÑOLAS	
Mangas	32
Jubones	22
Capas	13
Calzones a la Española	29
Tahalíes	8
Ropillas	22

Fuente: AHPM Prot. 8913.

El vestido que representaba la distinción del Rey Sol, estaba representado en este inventario por sus prendas características: la casaca, la chupa y el calzón. En esta testamentaría, como llevamos expuesto, se utiliza el galicismo *justacorp* para designar a la casaca, subrayando así, no sólo la importancia de la prenda, sino también la atención que don Juan José de Austria le reservaba. De este modo, su inventario contaba con veintinueve *justacorps*, nueve de los cuales no formaban parte de vestido alguno. Se trataba prevalentemente de casacas confeccionadas en telas como la seda o terciopelo y decoradas con ricos botones. Muestra de ello es una tasada en 300 reales, de terciopelo negro, que se guarnecía de botones de oro y plata. Una excepción es el *justacorp* de droguete forrado en tafetán con sencillos botones de seda; estaba acompañado por su chupa de brocado, con mangas sueltas de encaje negro. Hay que señalar que tres de

estas casacas aparecían combinadas con su chupa correspondiente, caracterizada por estas mangas de encaje negro. Del mismo modo que cinco de estas casacas eran de piel de liebre, siendo la más rica una con forro de conejillo de Inglaterra con botones de seda que se valoró en 100 reales.

Como decíamos, las chupas eran las prendas que más veces aparecían en su guardarropa con treinta y seis piezas. Además de las veintidós que componían sendos vestidos franceses, también encontramos las tres que iban parejas con los *justacorps* y finalmente otras once. Solían estar confeccionada en brocado, a pesar de que también aparecen de tafetán, cuero u ormesí. No obstante, la más rica era una de escarlata que ventaba mangas decoradas, con encajes de oro y plata, que se valoró en 200 reales. Las otras, en cambio, aparecían más modestas, con sus botones de seda negros o de plata. Sólo una de entre éstas, tenía botones de oro y seda, a pesar de su escasa estimación que sólo ascendía a 20 reales. Estas chupas tenían un valor medio de sesenta y nueve reales con tres maravedís, siendo las más baratas las de veinte reales. Sólo destacaba otra por su riqueza, pues se tasó en 150 reales por sus mangas con tracillas y unos botones de plata. De igual modo, hay una confeccionada en ormesí, que aparecía totalmente recubierta de encaje de plata y decorada con botones de plata, y otra de cuero de ámbar, que se decoraba con pasamanería de Santa Isabel.

De todas las prendas que componían el vestido francés, sólo los calzones representaban el grupo menor. En efecto, encontramos veinticuatro calzones a la francesa de los cuales, dos no completaban ningún traje. Probablemente, se confeccionaron con el fin de sustituir los de los vestidos, ya que era la prenda que más se desgastaba. O también debido a su comodidad frente a las calzas o de los calzones ceñidos al cuerpo, los cuales solían ser más incómodos que las prendas de los franceses que se cerraban con corchetes. Entre todos, el único que destacaba era un calzón confeccionado en brocado amusco y forrado en tafetán plateado, que tenía “las medias del mismo tafetán pegadas al aforro de los calzones y zapatos pegados a las medias”.

A la luz de este análisis, cabe señalar que las prendas de procedencia francesa no predominaban en su guardarropa, a pesar de la predilección que el infante le profesaba. No obstante, su incidencia era muy alta: ciento cuatro eran las prendas que formaban el atuendo francés de don Juan José. Por poco no encarnaban la mitad de las apariencias de don Juan José de Austria, puesto que alcanzaban un notable 45%.

Así, es inútil negar que el guardarropa de don Juan José de Austria estaba formado en su mayoría por prendas características españolas. A pesar de promover la indumentaria gala, su guardarropa estaba formado por prendas españolas en un 55%. En especial, su armario se encontraba compuesto por mangas que representaban el elemento decorativo de sus vestidos a la española y de sus jubones. Sólo una aparecía exenta y se caracterizaba por ser de cuero de ámbar, decorada encaje negro, y ostentar una trencilla de oro en 20 reales. El otro grupo más numeroso era el de los calzones a la española que ascendían a veintinueve piezas, una para cada vestido de ropilla. La ropilla era otra prenda importante de su guardarropa, lo mismo que los jubones. Ambas prendas estaban presentes en su armario con veintidós ejemplares cada una. La razón era que veintidós de sus vestidos a la española contenían ropilla y diez de los cuales incluían también el característico jubón. El jubón era una prenda polivalente por lo que también aparecía como única prenda superior de cuatro vestidos a la española. A estas catorce piezas se sumaban las ocho sueltas. Estas eran sobre todo piezas muy preciosas prevalentemente con mangas acuchilladas, siendo sólo una sin mangas. Solían estar confeccionados en tafetán mientras que la más rica era una de camelote de plata, todo bordado en oro y plata, decorada con botones de oro que se tasó en 1000 reales. Sin embargo, no era la única pieza valiosa. Por 880 reales, también aparecía otra de raso de Florencia, que se componía de seis faldillas y dos cuartos traseros y dos delanteros. En la tasación de su inventario lleva la anotación de nuevo, alegando “que está por hazer”. Pero éste no era el único jubón nuevo. Se llegó a tasar también otro jubón nuevo, pero en este caso de gamuza, decorado con una trencilla de porcelana y botones entorchados, por el módico valor de 100 reales.

Completaban las apariencias españolas las capas, la prenda de abrigo más significativa de la historia moderna⁸⁸³. Trece formaban parte de su guardarropa, siendo la mayoría de complemento de los dichos vestidos. Sólo una aparecía desaparejada y estaba confeccionada en bayeta negra; aparecía valorada sólo en 55 reales, probablemente por aparecer traída. Con el adjetivo ‘traído’ se hacía referencia a un vestido “usado por algún tiempo, a medio gastar, o romper⁸⁸⁴. También en la actualidad

⁸⁸³ Se remite al importante valor que adquirió la capa durante el Motín de Esquilache en 1766.

⁸⁸⁴RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780, p. 891.

se mantiene esa acepción: “dicho principalmente de la ropa: usada, gastada, que se va haciendo ropa”⁸⁸⁵, si bien se utiliza más la palabra “raído”.

A pesar de ser testimonio de su rico nivel de vida⁸⁸⁶, la ropa conservada en el guardarropa del infante se presentaba sobre todo raída. De esta calidad eran dieciocho piezas, entre vestidos, jubones, calzones, etc. En concreto, se trataba de catorce vestidos de los ocho españoles que tenían un valor medio de 250 reales cada uno. Este estado mermaba la calidad de las prendas y, por consiguiente, de sus apariencias. También eran seis los vestidos a la francesa se caracterizaban por esta condición, siendo el más representativo el caso del vestido de paño de Londres (Tabla nº 7). Se componía de casaca y calzón de este tejido, mientras que la chupa estaba confeccionada del mismo brocado, con el cual se había forrado el *justacorp*. Pero no sólo estos trajes tenían esta calidad, también dos calzones, un jubón de tafetán con botones negros y una ropa de levantar de felpa verde, decorada con un galón de oro.

También poseía cuatro prendas nuevas. Se trataba de dos vestidos a la española y dos jubones valorados en 100 reales cada uno. Debemos admitir que los dos vestidos aparecen con la denominación de “sin estrenar”, siendo uno de ellos el decorado con flores sobre raso, tasado en 2300 reales. Por ello, destacaba aún más la calidad del vestido a la francesa “de peñasco de seda amusco negro y blanco contiene justacor, calçon y chupa de lo mismo forrado todo el bestido en tafetan plateado oscuro guarnezido de un galon ancho de plata oro y seda y a los lados dos galoncillos estrechos de lamesma, echura del grande los botones de oro plata y seda, la chupa acuchillada guarnezida la guarnizion estrecha”. A pesar de su reprochable estado, el tasador lo estimó en 600 reales, puesto que los galones y galoncillos, así como la guarnición de la chupa, realizaban su valor. Esto se puede apreciar en la tabla nº 7 en la cual se han extrapolado algunos atuendos de don Juan José de Austria que presentaban apreciaciones sobre su estado. Sobre esta valoración, se han agrupado y dividido sus vestidos: dos sin estrenar, cuatro nuevos, uno por hacer, dieciocho traídos y uno muy traído.

De la misma manera, hay que destacar el interés que el infante mostraba hacia la apariencia de sus criados, dado que era una manifestación pública de su alto estatus y

⁸⁸⁵ Véase *Avance de la Vigésima Segunda edición de la RAE*, en <http://lema.rae.es/drae/?val=peinera> [Consultado: [consultado el 10/10/2012].

⁸⁸⁶ En su Testamento, Juan José se apenaba no haber vivido según los dogmas de su religión y orden. En BNE: VE/ 1354/10; Mss: 10901.

calidad de su casa⁸⁸⁷. En su inventario, se han encontrado XXX libreas y XXX vestidos de lacayos y trompetas. La relación de estas prendas se realizó el 20 de febrero de 1680 y se encontraron “cinco vestidos de trompeta que se componen cada uno de justacores largos de sempiterna amarilla aforrados”. También los palafreneros ostentaban esta misma apariencia francesa, por lo que se hallaron treinta vestidos...

⁸⁸⁷ El tema del vestuario del servicio doméstico es sumamente interesante, como se ha visto más arriba en el capítulo dedicado a Luis XIV. Son escasas las aportaciones que hemos podido localizar sobre este asunto. Como muestra de sus posibilidades analíticas se puede consultar los trabajos y la memoria académica de F. Lafabrie: *Iconographie de la cour de France: unifomes et livrées à travers les collections publiques françaises*, (memoria de máster, dirigida por Mathieu Da Vinha. Curso Académico 2008-2009, París, Ecole du Louvre) ; *Les livrées de la maison du roy*, *op.cit.*; "L'habit de livrée dans la Maison civile du roi: entre prestige et servitude", *op.cit.*

Tabla nº 7.
Prendas del inventario de don Juan José de Austria

CALIDAD	DESCRIPCIÓN PRENDA
Sin estrenar (2).	<ol style="list-style-type: none"> 1. “Un bestido nuevo sin estrenar calçon y ropilla de raso negro bordado de una faxa de rasso bordadura negra sobre color de perla mangas de raso color de perla cubiertas todas de bordaduras negra en arpon botones blancos y negros y su capa de raxade florenzia a modo de sarga con lamesma guarnizion aun que en el imbentario sedize la capa es de bayeta prensada, el qual dho bestido le tassaron ambos tasadores en cient ducados” 2. “Otro bestido de felpa lisa bordado de amusco y negro sobre una faxa de raso color de perla ropilla, calçon, capa de paño de olanda jubón y mangas de raso del mesmo color de perla cubierta de la bordadura y el jubon sin estrenar, calçones y mangas con contra forro de felpa larga y no tiene botones ninguni el bestido, le tasaron en mill y quiniento”.
Nuevo (4).	<ol style="list-style-type: none"> 1. “Un bestido nuevo sin estrenar calçon y ropilla de raso negro bordado de una faxa de rasso bordadura negra sobre color de perla mangas de raso color de perla cubiertas todas de bordaduras negra en arpon botones blancos y negros y su capa de raxade florenzia a modo de sarga con lamesma guarnizion aun que en el imbentario sedize la capa es de bayeta prensada, el qual dho bestido le tassaron ambos tasadores en cient ducados” 2. “Un bestido nuevo que no seapuesto de felpa lisa guarnezido de una guarnizion ancha cortada y bordada unas flores sobre raso y otras sobre felpa asentada dha guarnizion sobre ormesi anteado mangas del mesmo ormesi quaxadas con lña mesma guarnizion que bordura botones anteados y negros, capa de paño de olanda conla mesma guarnezion contra aforro defelpa larga mangas y calçones el qual tasaron en dos mill y trezientos” 3. “Jubon nuebo de gamuza guarnevido en ondas con una trecilla de porcelana botones entorchados del mesmo color forro de tafetan anteado y contraaforro de felpa larga en cient Reales” 4. “Jubon nuebo de gamuza guarnevido en ondas con una trecilla de porcelana botones entorchados del mesmo color forro de tafetan anteado y contraaforro de felpa larga en cient Reales”
Esta por hacer (1).	<ol style="list-style-type: none"> 1. “Un jubon de raso de florenzia rizion de oro de tres dedos de ancho questa por hazer y se compone solo de seis faldillas dos quartos traseeros y dos delanteros que son diez piezas lo tasaron en ocho cientos y ochenta Reales”
Traido (18).	<ol style="list-style-type: none"> 1. “Otro bestido de una telilla de seda y lana amusco y blanco amodo de gusanillo contiene justacor y dos pares de calçones los unos ala española y los otros ala candala con calcetones pegados a los calçones anchos aforrados entrambos pares de tafetan amusco la chupa y aforro del justacor de brocato amusco anteado y negro, la chupa forrada en tafetan amusco, bestido y chupa con botones de seda todo traido lo taso el dho Juan de Antezana en duzientos y cinq^{ta} R^s” 2. “Otro bestido de una telilla de seda y lana las labores a modo de servilleta contiene justacor y calçon ancho cerrado y chupa de lo mesmo forrada en tafetan amusco y el justacor y calçon en tafetan plateado con botones de plata todo traido en ciento cinquenta Reales lo taso el dho Juan de Antezana” 3. “Mas otro bestido de una telilla de seda llamada tercianela esparragonada de Italia color de tartaro quees justacor calçon ancho cerrado y chupa de lo mesmo forrado todo en tafetan amusco con botones de seda traido lo taso el dho Juan de Antezana en duzientos Reales” 4. “Mas otro bestido de tafetan de lustre negro quees justacor calçon ancho y chupa de lomesmo forrado todo en tafetan encarnado con botones de plata traido lo taso el dho Juan de Antezana en ciento sesenta R^s” “Mas un bestido de estameña rayado de Francia negra y blanca quees Justacor y calçon ala española ancho y justacor forrado en ratina amusca y el calçon en tafetan negro con contra aforro de felpa larga amusca y bayeta blanca guarnezido el justacor de botones de plata sobre dorados echo al martillo traido el dho bestido lo taso menos lo botones el dho Juan de Antezana en ciento quarenta” 5. “Otro bestido de paño de londres amusco quees justacor y calçon ancho chupa de brocato color de perla y listas el justacor aforrado el mesmo

	<p>brocato que la chupa y el calçon en tafetan doblete amusco con botones de seda y quatro corchete de plata en los calçones todo traído lo tado el dho Juan de Antezana en duziento reale”</p> <ol style="list-style-type: none"> 6. “Mas unos calçones anchos ala candala de brocato amusco Negro y blanco con listas forrado en tafetan plateado con medias del mesmo tafetan pegadas al aforro de los calçones y zapatos pegados a lasmedias todo traído lo taso el dho Juan de Antezana en cinco ducados” 7. “Mas unos calçones anchos ala candala de brocato amusco Negro y blanco con listas forrado en tafetan plateado con medias del mesmo tafetan pegadas al aforro de los calçones y zapatos pegados a lasmedias todo traído lo taso el dho Juan de Antezana en cinco ducados” 8. “Mas un bestido de brocato negro con florones grandes de Jenoba contieneropilla, jubon mangas y calçones forrada en tafetan de granada con botones de zerda y capa de bayeta con quatro corchete de palta en los calçones questa traído lo taso todo el dho mrô sastre en duzientos Reales” 9. “Mas un bestido de brocato negro con florones grandes de Jenoba contieneropilla, jubon mangas y calçones forrada en tafetan de granada con botones de zerda y capa de bayeta con quatro corchete de palta en los calçones questa traído lo taso todo el dho mrô sastre en duzientos Reales” 10. “Mas otro bestido de chamelote negro contiene ropilla, jubon mangas y calçones de lo memsmo todo gaurnezido de un encaxe negro mediano capa de burato de seda guarnecida por la delantera golpes y cuello de entorchado en calçones y ropilla y en la capa botones de raso forrado el bestido en tafetan negro y descodias dos faldillas y encaxes de la ropilla todo traído lo taso en trezientos” 11. “Mas un bestido de tafetan de lustre quees ropilla calçon jubon y mangas guarnecido todo de un encaxe pequeño forrado en tafetan negro botones lisos y capa de burato sin guarniz^{on} todo traído lo taso todo el dho mrô sastre en ciento cinquenta” 12. “Un bestido de luto que es ropilla de burato y capa delo mesmo calçon y mangas de tafetan forrado entafetan negro botones llanos y quatro corchetes de palata en los calçones traído en duzientos R^s” 13. “Más un bestido de terciopelo fondo en raso con flores grandes afeladas yenrizadas, ropilla calcçon y mangas de raso quaxadas de encaxes grandes negros y un encaxe pequeño escarolado todo el bestido forrado entafetan ndeblete con botones de seda y capa e paño de olanda todotraído lo taso en quattrocientos reales” 14. “Un bestido de ormeside aguas todo picado forrado entafetan negro y mangas con botones negros y quees ropilla, calçon, jubon, amusco debaxo, capa de burato con botones delomesmo todo traído y roto el calçon en trezientosR^s” 15. “Mas un bestido de terciopelado fondo en ormesi con flores grandes, ropilla calçon y mangas de raso prensadas y achuchilladas y capa de paño de olanda todo traído en duzientos reales” 16. “Un jubon de tafetan doble negro traído forrado en tafetan doblete botones negros y mangas acuchilladas lo taso el dho mrô sastre en sesenta Reales” 17. “Una ropa delabantar defelpa verde guarnecida deun galon deoro por las costuras forrados en felpa larga del mesmo color traído en cinquenta ducados”
Muy traído- Usado (1).	<ol style="list-style-type: none"> 1. “Primeramente un bestido de peñasco de seda amusco negro y blanco contiene justacor, calçon y chupa de lo mesmo forrado todo el bestido en tafetan plateado oscuro gaurnezido de un galon ancho de plata oro y seda y a los lados dos galoncillos estrechos de lamesma, echura del grande los botones de oro plata y seda, la chupa acuchillada guarnezida la guarnizion estrecha que todo el bestido esta usado lo taso el dho Juan de Antezana en seicientos reales”

Lo que ha mostrado el análisis de la testamentaría de don Juan José es que, si bien las prendas españolas predominaban en su armario, sin embargo, él se había convertido en el mejor embajador del traje a la francesa en España. Esta reflexión no se debe sólo a la promoción del vestido galo sino, sobre todo, a la falta absoluta de los accesorios más representativos del traje español. En efecto, no podemos esconder nuestro asombro al no encontrar ni una sola golilla y valona⁸⁸⁸. ¿Existía alguna intencionalidad en esta carencia? ¿Quizá pretendía el ministro marcar distancias respecto al reinado anterior? ¿Era una nueva forma de manifestar que se estaba dando inicio a una nueva época? Lo que sí es evidente es que Don Juan José, desde el punto de vista vestimentario, fue el paradigma del cambio. Se anunciaba el triunfo del vestido a la francesa.

⁸⁸⁸ AHPM: 8193, f.1 y ss.

Capítulo 6.

Madrid: una villa de corte

En 1675 Carlos II llegaba al trono de España. Cuando subió al poder, este joven rey tenía 14 años y, a pesar de su corta edad, se situaba al frente de la Monarquía hispánica⁸⁸⁹. No obstante la supuesta decadencia⁸⁹⁰, la Corona tenía un nuevo rey que debía hacer frente al inmenso territorio del imperio español⁸⁹¹. Su capital se hallaba en Madrid desde 1561, momento en el cual se fijó la residencia real en esta Villa⁸⁹². A partir de este momento, Madrid se convertía en el centro de la hegemonía hispánica, forjando su doble personalidad de ‘Villa y Corte’. La capital permanente del imperio español marcó profundamente la existencia de esta ciudad⁸⁹³, no sólo por su nueva situación de capital sino por ser centro de la residencia real. Madrid plasmaba una personalidad preminentemente cortesana: se definía como escenario oficial y representativo del rey⁸⁹⁴.

A partir del comienzo del siglo XVII, Madrid se había consolidado como ciudad cortesana e insignia de la Monarquía. Poco antes del comienzo del reinado de Felipe IV, Madrid ya era sinónimo de la corte moderna⁸⁹⁵. De este modo también la interpretaba Núñez de Castro, quien enaltecía la condición modélica de la Villa con la paradigmática

⁸⁸⁹ MARTINEZ MILLÁN, J., “La Corte de la monarquía hispánica”, *Studia histórica. Historia Moderna*, 28 (2006), pp. 17-61.

⁸⁹⁰ LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M. V., “Autocrítica española en el siglo XVII”, *Historia* 16, 193 (1992), pp. 78-95. Véase también: NIETO SORIA, J. M., *Gobernar en tiempos de crisis: las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico: 1250-1808*, Madrid, Silex, 2008.

⁸⁹¹ No pretendemos desarrollar un debate acerca de la capitalidad de la Villa de Madrid. Por eso, véase: ALVAR EZQUERRA, A., *Felipe II, la corte y Madrid en 1561*, Madrid, 1985. También del mismo autor: *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561 y 1606*, Madrid, 1989; SEBER, C.W., *The Innovation of a Capital: Philip II and the first reform of Madrid*, Tesis doctoral, John Hopkins University, 1985.

⁸⁹² ALVAR EZQUERRO, *Felipe II* op.cit; FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *El Madrid de Felipe II (en torno a una teoría sobre la Capitalidad)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1987; IBÁÑEZ BONILLO, P., “La ruta. Sólo Madrid es corte”, *Clio: Revista de Historia*, 31 (2004), pp. 68-73.

⁸⁹³ LÓPEZ GARCÍA, *El impacto de la Corte en Castilla*, op.cit

⁸⁹⁴ GALLEGO, J., “El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro”, *Revista de Occidente*, 73 (1969), pp. 19-53.

⁸⁹⁵ MARTINEZ MILLÁN, J., RIVERO RODRÍGUEZ, M., VERSTEEGEN, G., *La corte en europa: política y religión (siglo XVI-XVIII)*, Madrid, Polifemo, 2012; PECK, L. L., *The Stuart Court and Europe: Essays in Politics and Political Culture*, Cambridge, Cambridge U. P., 1996.

frase: “Sólo Madrid es Corte”⁸⁹⁶. Con esta obra dedicada a Fernando Fonseca Ruiz de Contreras, Marqués de Lapilla⁸⁹⁷, el autor no sólo daba título a su estudio político, sino que proponía una nueva definición de corte y desmentía las críticas de “Madrid es sólo corte”⁸⁹⁸. Sin embargo, en 1658 Núñez de Castro, avanzaba una moderna definición plasmada a cerca de esta capitalidad y actualizaba la que daba Alfonso X en las Partidas sobre lo qué era la corte:

“el lugar do es el rey e sus vasallos, e sus oficiales con él, que le han continuamente de aconsejar e de servir, e los omes del reyno que se fallan hi, o por honra dél o por alcanzar derecho o por fazer recabar las otras cosas que han de ver con él”⁸⁹⁹.

Así, este cronista entendía ‘corte’ en una acepción más amplia en la cual incluía tanto el contexto espacial como social. En concreto, precisaba que corte “sobre los aparatos de la población, añade la asistencia del príncipe, de sus consejeros, grandes y títulos”⁹⁰⁰.



Figura 57. Texeira, Topografía de la Villa de Madrid, 1656.

De ese modo, Núñez de Castro sostenía que también formaban parte de ella la nobleza palatina, la administración y todo el conjunto de la ciudad en el cual se desarrollaban las crónicas cotidianas. De este modo, el cronista ampliaba la definición

⁸⁹⁶ NUÑEZ DE CASTRO, A., *Libro histórico y político, sólo Madrid es corte y el cortesano en Madrid*, Madrid, 1658.

⁸⁹⁷ La edición de 1658 lleva la siguiente cita textual: “dedicada a D. Fernando Fonseca Ruíz de Contreras, Marqués de Lapilla, etc., precedida de su escudo”.

⁸⁹⁸ DELEITO y PIÑUELA, J., *Sólo Madrid es corte (la capital de dos mundos bajo Felipe IV): El recinto de la villa. La fisonomía urbana. Los márgenes del Manzanares. Organización municipal. Servicios públicos. La vida madrileña*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

⁸⁹⁹ COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana*, op.cit.

⁹⁰⁰ NUÑEZ DE CASTRO, *Libro histórico y político, sólo Madrid es corte*, f.1.

clásica o como afirma Victoria López Cordón, precisaba que la corte era “un conjunto de príncipes, servidores, consejeros y alta nobleza, asentados en una población”⁹⁰¹.

En efecto, los primeros años del siglo XVII habían gestado la necesidad de revisar la identidad de la corte y del mismo Madrid. Felipe IV, de hecho, redefinió el espacio cortesano y consolidó la construcción del aparato necesario para el rey⁹⁰². Sobre este aparato se inauguraba la nueva morfología de la corte moderna donde “su doble acepción de espacio urbano específico donde residía el rey o el príncipe soberano y como el conjunto de instituciones que integraban la monarquía, constituye el marco de referencia general”⁹⁰³. Así, el prestigio y distinción del rey y de su séquito se irradiaba a su alrededor, dando lugar a una ciudad que ejercía de imán para las poblaciones con menos recursos. Las maneras artificiosas y la preocupación por las apariencias crearon una sociedad específica afianzada en un nuevo estilo de vida: el cortesano⁹⁰⁴.

Durante su reinado, de hecho, no sólo no había “ave tan esquiva, ni pez tan retirado, que si alguna tierra le goza, Madrid no le alcance”, sino que se había afirmado como “madre fabrique en buen hora Londres los paños de más estimación, Olanda los Cambrai, sus raxas Florencia, la India los castores y vicuñas, Milan los brocados, Italia y Flandes las estatuas y los lienços que ponen a pleyo los originales de la vida como lo goze nuestra Corte, que sólo pruevan con eso, que todas las naciones crían oficiales para Madrid y, que es señora de las Cortes, pues les sirve todas y a nadie sirve”⁹⁰⁵.

En efecto, es imposible negar el propósito de estabilidad de este rey y el afianzamiento del centralismo. Los primeros años de su reinado se habían caracterizado por un masivo movimiento migratorio hacia la capital. La continua llegada de población a la capital produjo un notable incremento sobre todo en 1630 cuando se llegaron a contabilizar más de 130.000 habitantes⁹⁰⁶. Esta masiva afluencia se debía al magnetismo

⁹⁰¹ LÓPEZ CORDÓN-CORTEZO, M. V., “La praxis de la política durante el lustro real” en MORALES, N., QUILES GARCÍA, F., *Sevilla y Corte. las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, Casa Velázquez, 2010, pp. 60.

⁹⁰² GONZÁLEZ DAVILA, G., *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid: Corte de los Reyes Católicos de España al muy poderoso Señor Rey Don Felipe IV*, Madrid, Thomas Iunti, 1623.

⁹⁰³ CRUZ, J. “Del ‘Cortesano’ al ‘Hombre Fino’”, *Bulletin of Spanish Studies*, 86 (2009), pp. 145-174.

⁹⁰⁴ “Este nuevo papel de la capitalidad, muy cerca de donde el abuelo de Felipe IV construyera Monasterio de El Escorial, todas las ventajas y problemas inherentes a su condición de centro del imperio, lo que son duda marcó su carácter definitivamente”, en CORDERO, J., HENANDEZ, R. J., *Velázquez: un logístico en la Corte de Felipe IV*, Madrid, Diaz Santo, 2000, p. 79.

⁹⁰⁵ NUÑEZ DE CASTRO, *Libro histórico y político, sólo Madrid es corte*, f.13.

⁹⁰⁶ Este dato procede de LÓPEZ GARCÍA, *El impacto de la corte en castilla, op.cit.* Pinto Crespo, en cambio, presenta esta evolución en la población madrileña a través de los bautismos: en 1601, 45.000 bautismos; en 1617, 127.606; en 1659, 142.000. En PINTO CRESPO, *Atlas Históricos*, p. 141.

del patronazgo regio: “dignidades, oficios, pensiones y mercedes que atraían a miles de pretendientes guiados por la *codicia de medrar*”⁹⁰⁷.

Sin embargo, esta eclosión poblacional sólo caracterizó la primera mitad de siglo. La segunda mitad en cambio vivió un estancamiento que truncó su crecimiento social y el abastecimiento. Por eso, se puede coincidir con el equipo Madrid de la Universidad Autónoma de Madrid, al afirmar que “la capital del estado absolutista quedó encorsetada dentro de la cerca que Felipe IV había mandado levantar; pronto, esta construcción se convertiría en el símbolo del estancamiento que iba a padecer la ciudad cortesana en su fase de consolidación que, en ciertas discontinuidades, se prolongará hasta la segunda mitad del siglo XVIII”⁹⁰⁸. En efecto, esta discontinuidad marcó la villa de Madrid durante los años siguientes, provocando la vinculación de sus clases privilegiadas a la Monarquía. Los nobles, eclesiásticos, burócratas, artesanos y comerciantes, que se vieron atraídos por el “efecto corte”⁹⁰⁹ a principio de siglo y se trasladaron a Madrid en busca de una suerte mejor, sobrevivieron a este estancamiento sólo gracias al afianzamiento de su vínculo con la corte.

Este afianzamiento, de hecho, funcionaba como una bisagra: estos grupos habían sido atraídos por la corte y se alimentaban de sus necesidades⁹¹⁰. Por ejemplo, la manufactura desempeñó un papel importante pues el esplendor y riqueza protagonizaron la centuria⁹¹¹. Sobre todo los que destacaron fueron los comerciantes pues la industria madrileña se había volcado en el acabado de los productos, por lo que los sastres y los modistas fueron los protagonistas de los cambios vestimentarios que se vivían en la corte. Los comerciantes se agrupaban alrededor de la plaza mayor que constituía el verdadero centro suntuario de la época.

Al respecto véase también RINGROSE, D., *Madrid y la economía española*; PÉREZ GARCÍA, J. M.,: “La historiografía en Demografía histórica española durante la Edad Moderna: un estado de la cuestión”, *Manuscripts*, 8 (1990), pp. 41-70.

⁹⁰⁷ ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, A., “La esfera de la corte: príncipe, nobleza y mudanza en la jerarquía”, CHACÓN JIMENEZ, F., MONTEIRO, N., *Poder y movilidad social. Cortesanos, religiosos y oligarquías en la península ibérica (siglos XV-XIX)*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 134.

⁹⁰⁸ LÓPEZ GARCÍA *El impacto de la corte*, p. 152.

⁹⁰⁹ PINTO CRESPO, *Madrid: Atlas históricos*, p. 146.

⁹¹⁰ DICKENS, A. G., *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*, London, Thames and Hudson, 1977.

⁹¹¹ DIEGO Y GONZÁLEZ, SALMERON, *Compendio de indumentaria española*, p. 157, 1915.

El plano de Texeira sirvió de modelo para otros posteriores que lo copiaron, desfigurándolo en ocasiones. Al ser el único plano fiable existente durante años, sirvió de base para realizar entre 1757 y 1767 la llamada Planimetría General de Madrid, estudio de las 557 manzanas que existían en Madrid con el fin de llevar un control del impuesto de la Regalía de Aposento.

Buena muestra de ello, es la topografía realizada por Pedro Texeira sólo dos años antes de la obra política de Núñez de Castro⁹¹². En ella, podemos apreciar la vertebración urbana de la Villa madrileña y la cerca de Felipe IV iniciada en 1625. Esta topografía se revela como un documento gráfico de primera orden por lo que a su ensanchamiento se refiere. En concreto se debe señalar que este acortesanamiento reflejaba no sólo lugares sino también la sociedad que habitaba la villa madrileña⁹¹³. Así, esta topografía se realizó sobre tres ejes fundamentales: al este se situaba el núcleo de las residencias cortesanas con epicentro en el Alcázar; al sur se colocaba la zona productiva del rastro; y al centro, la plaza mayor como el enclave económico⁹¹⁴.

De este modo podemos apreciar cómo la misma ciudad se movía en función de la presencia de la corte y sus necesidades⁹¹⁵. Los comerciantes y los mercaderes de bienes de lujo, por un lado, abastecían a los miembros y el servicio de la corte, y, por el otro, constituían el Madrid de esta segunda mitad de siglo. Eso porque “la ciudad no vende telas, las compra, pero no compra ropa, las vende”⁹¹⁶.

1. Apariencias masculinas en Madrid

Siempre se ha considerado la monarquía de Carlos II como un momento intermedio entre el reinado de su padre, caracterizado por la lucha contra el lujo, y el del primer Felipe V, quien inauguraba el nuevo siglo con la implantación de una nueva dinastía y de una nueva costumbre indumentaria. No se puede negar que el reinado del último de los Austrias produjo menos cambios en lo que a la indumentaria española se refiere. En efecto, también el atuendo español registró un estancamiento y provocó un giro en las apariencias masculinas.

Como ya se ha analizado en los capítulos anteriores, la imagen de sencillez y rigor, cuyo paradigma sería el monocromatismo del negro, se había consolidado durante la

⁹¹² Pedro Texeira era un cosmógrafo portugués que vivió en el Madrid de Felipe IV y trabajó a las órdenes de este rey. Esta topografía fue modelo para las que se realizaron en el siglo XVIII como la famosa planimetría de 1767. Pues era el único documento que reflejaba con exactitud la composición de la Villa de Madrid con sus 557 manzanas y los edificios más emblemáticos.

⁹¹³ VIDAURRE JOFRE, J., *El Madrid de Velázquez y Calderón: Villa y corte en el siglo XVI. II. El plano de texeira: lugares, nombres y sociedad*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2000.

⁹¹⁴ Sobre este plano, véase: PEREDA, F., MARÍAS, F., “De la cartografía a la corografía: Pedro de Texeira en la España del Seiscientos”, *Ería*, 64-65 (2004), pp, 129-157.

⁹¹⁵ Acerca de las necesidades y gastos generados por la corte de Felipe IV, véase CORDERO, HERNÁNDEZ, *Velázquez: un logístico en la Corte de Felipe IV*, op.cit.

⁹¹⁶ PINTO CRESPO, *Atlas históricos*, p. 174.

primera mitad de siglo XVII. Sin embargo, también hemos apreciado como, poco a poco, el color se había introducido, a medida que Francia cobraba protagonismo a nivel internacional. En efecto, la influencia francesa era mucho mayor de lo que se ha considerado. Sousa Congosto afirma que se trataba de “un ligero acercamiento”⁹¹⁷. También Albizua, autora del apéndice monográfico sobre el traje en España, sostenía que se trataba de “una leve infiltración de las modas francesa en España”⁹¹⁸.

Muy intuitivas se muestran estas apreciaciones que, sin embargo, describen esta época sólo en función del reinado anterior, por las apariencias españolas, y del posterior, por la introducción de prendas francesas. Sobre todo esta última postura parece movida por la inercia histórica creada por el importantísimo estudio de Carmen Martín Gaité: *Usos Amorosos en el dieciocho español*⁹¹⁹. En esta obra, observaba como las transformaciones culturales dejaron su huella en la clase noble y notable del XVIII que fue adoptando nuevos patrones de comportamiento como el cortejo. Este era un hábito que dependía de la sociabilidad y potenciaba la preocupación por la propia imagen. Si bien este estudio aporta una perfecta representación de la realidad española durante el siglo ilustrado, se debe destacar que se trata de un ensayo que se proponía comprobar la permeabilidad del lenguaje en la sociedad: como ella admitía en “la literatura, prensa periódica, sermones y papeles de archivos correspondiente al siglo XVIII”⁹²⁰. De este modo, demostraba que la palabra era el fundamento de la sociabilidad y de esta nueva forma amorosa que se contraponía a la tradicional⁹²¹. De hecho, no se puede negar que este ‘uso amoroso’ no era otra cosa que una construcción cultural como también lo era el vestido y su distinción que fue evolucionando a partir de los últimos años del XVII.

Por eso puede resultar antigua, pero no menos certera, la observación de Sempere y Guarinos acerca en la vestimenta moderna⁹²². Este jurista señalaba una continuidad en la moda masculina desde el apogeo del imperio español hasta el último de los Austrias. Al individualizar esta constancia, Sempere señalaba la pervivencia de prendas comunes durante estos reinados. A pesar de la escasa repercusión que ha tenido, su apreciación no aparece incorrecta. Aun así, recientemente sólo ha sido rescatada por

⁹¹⁷ SOUSA CONGOSTO, *Introducción a la indumentaria en España*, p. 155.

⁹¹⁸ ALBAZUA HUARTE, E., “El traje en España: un rápido recorrido a lo largo de la historia”, en LAVER, James, *Breve historia del traje y la moda*, p. 330.

⁹¹⁹ MARTIN GAITE, C., *Usos amorosos en el dieciocho español*, Madrid, Anagrama, 1988.

⁹²⁰ MARTIN GAITE, *Usos amorosos*, p. XVI

⁹²¹ Cfr. RUÍZ-DOMÈNEC, J.E., *La ambición del amor. Historia del matrimonio*, Madrid, Aguilar, 2003.

⁹²² SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del lujo*, op.cit.

Álvaro Molina y Jesusa Vega⁹²³. Basta con ver lo vigente que resultaban la descripción que Luis de Peralta hacía, en el último tercio del siglo XVIII, respecto de las vestimentas del siglo XVI: “las vestiduras de los hombres son de paño que cuestan dos y tres ducados la vara: usan comúnmente en los jubones, sayos, calzas y zapatos, terciopelo carmesí, raso, tafetán, camelote, fustedas, y estameñas, sedas sobre seda, cortadas, con trenzas, y pasamanos, con cárceles, vivos y rivetes, y algunos usan torzal”⁹²⁴.

Esta descripción bien puede hacer referencia también a la indumentaria de finales del siglo XVII. Sin embargo, este bachiller describía las prendas que se vestían en la Sevilla de 1552. En efecto, calzas y jubones también las vestía Carlos II. Peralta también comentaba que la riqueza y el lujo de estas prendas procedía de la calidad de las telas y de sus aderezos. En efecto el jubón y las calzas fueron elevados a representación del imperio español con Felipe II, marcando también los reinados sucesivos. La sencillez de sus formas también se apreciaba en el de Felipe IV, a pesar de la profusión suntuaria⁹²⁵.

Así, por lo que respecta a las indumentarias masculinas es innegable que un verdadero cambio en las apariencias, lo constituyó el atuendo francés. También que se hizo evidente este cambio tras la llegada del primer Borbón en 1701. Amalia Descalzo, de hecho, dedicó su tesis doctoral al vestido durante el reinado de Carlos II y Felipe V⁹²⁶. Comprobó que fue durante el reinado del último Austria cuando comenzó a introducirse la moda francesa en la Corte de Madrid que creó la dualidad en el vestir, enfrentando la moda extranjera con la moda nacional.

Empero, esta gradual filtración de prendas extranjeras no tuvo lugar sino en el último tercio del siglo XVII. La influencia de Luis XIV se hizo patente a partir de los años sesenta y su poder hegemónico sólo a finales de su segundo periodo. En efecto, fue sólo al concluir esta década cuando se registraron las primeras infiltraciones de su vestido a la francesa. Hasta este momento no se hallaba incidencia de esta nueva moda no sólo entre los habitantes de villa sino también entre sus hombre más notables o nobles. De los 200 protocolos analizados, casi la mitad, 92 documentos, incluyen

⁹²³ MOLINA, VEGA, *Vestir la identidad, construir la apariencia, op.cit.*

⁹²⁴ PERALTA, L., *Memoria, número I*, Sevilla, Real Sociedad Patriótica de Sevilla, 1779, p. 37. La seda era una “fibra fina, delgada”

⁹²⁵ DELEITO Y PIÑUELA, *La vida española en tiempos de Felipe IV, op.cit.*

⁹²⁶ DESCALZO LORENZO, *El retrato y la moda en España, 1661-1746*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003. [inédita].

noticias de prendas masculinas. En especial, se trata de escrituras notariales como testamentarias, capitales de bienes y memorias que se realizaron en momentos claves de la vida de estos madrileños como la muerte, el matrimonio, el fallecimiento de los padres o el traspaso de un negocio. A través de este tipo de escrituras se ha podido observar el estilo de vida y, sobre todo, la continuidad vestimentaria insinuada por Sempere. Su recopilación, de hecho, nos ha permitido aproximarnos a las apariencias del Madrid en el siglo XVII. A pesar de sus pormenorizadas descripciones, estos documentos constituyen el testimonio histórico de las costumbres materiales y estéticas durante la segunda mitad de este siglo⁹²⁷.

Como la misma villa de Madrid, también sus habitantes sufrieron un estancamiento en lo que a su imagen se refiere en los últimos años del siglo XVII. Si se divide el período que estamos analizando en dos partes, se podrá comprobar lo que acabamos de señalar. En efecto, a través de sus apariencias se pueden estructurar dos grupos: el primero, formado por los documentos que van desde 1651 hasta 1665 y el segundo desde 1666 hasta 1700. Treinta y un documentos constituyen el primer bloque, en el cual el atuendo masculino seguía fiel a la imagen creada y exportada durante el momento de mayor auge del imperio español. Jubones y ropillas representan la esencia de estos guardarropas que aparecen escuetos y austeros. Esto también podría deberse al poco detalle con que se solían redactar. En efecto, no todas las escrituras presentan los mismos apartados, obviando algunos capítulos como ‘vestidos del difunto’, ‘biblioteca’, etc. Aun así, no se puede decir que estos documentos sean defectuosos sino que no se componen de los mismos capítulos. Son los correspondientes a los primeros años de la segunda mitad del siglo XVII, los que suelen presentar estas carencias, siendo menos precisos en estos apartados, tanto en el titular (ropa personal y de la casa) como en su descripción.

⁹²⁷ EIRAS ROEL, A.y VILLARES, R., “Información serial de los inventarios post mortem. Área compostelana, 1675-1700”, en *Actas I jornadas de Metodología Histórica Aplicada*, Santiago, 1973, pp. 183-203. Del mismo autor también: *La historia de Galicia en sus fuentes de protocolos*, Santiago, Universidad de Santiago, 1981. Véase también: ARANDA PÉREZ, “Bases económicas y composición de la riqueza de una oligarquía urbana castellana en la edad moderna: patrimonio y renta de regidores y jurados de toledo en el siglo XVII”, *art.cit*; AGUADO DE LOS REYES, J., *Riqueza y sociedad en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, 1994; PAREJO BARRANCO, J.A., “Protocolos notariales e historia industrial: algunas posibilidades metodológicas”, *Bética*, 7(1984), pp. 337-354.

No obstante, estas escrituras constituyen un excelente recurso para reconstruir el hábitat y el nivel de vida⁹²⁸. Su estudio permite observar y analizar el tenor de vida y, por lo tanto, determinar sus gustos y una manera de vivir noblemente⁹²⁹. Sin lugar a duda, pocas eran las familias que podían permitirse un estilo de vida parecido al aristocrático, a pesar de que Madrid ya no era la villa de los contrastes donde sólo encontraban marginados y privilegiados.

Tampoco se puede olvidar que las escrituras notariales no estaban al alcance de toda la población de la época, debido a los costes de tramitación; por esta razón, muchas familias solventaban los repartos de forma amistosa sin la ayuda de letrados. A lo que hay que añadir que un amplio segmento de la población apenas poseía bienes que repartirse o legar.

Sin embargo, se debe tener en cuenta que durante la segunda mitad del siglo XVII se puede apreciar un importante cambio en la sociedad: el ascenso de varios colectivos urbanos a la nobleza. Se puede señalar que este proceso de movilidad tuvo lugar tanto entre los componentes de la administración como entre los miembros de la baja nobleza que lograron ascender dentro del estamento gracias a inversiones en la hacienda real⁹³⁰. Por eso, la mayoría de los inventarios analizados pertenecen preferentemente a estos dos grupos sociales en ascenso, cuyos bienes materiales testimonian el comportamiento aristocrático al que aspiraban. En efecto, su estilo de vida se iba mostrando cada vez más rico a medida que se va clausurando el siglo: sus guardarropas se presentaban no sólo más variados y más ricos, sino que sus descripciones se apreciaban más precisas y pormenorizadas.

Así en los inventarios, se podían apreciar apartados dedicados completamente a los vestidos, ya desde la década de los sesenta. En ellos no sólo se contaban las prendas contenidas en los arcones y baúles sino que también se insinuaba una leve descripción. Por eso se ha podido observar que también a la muerte de Felipe IV, los hombres no se definían por una variedad en lo que a su vestimenta se refería. Como ponía de relieve Peralta para la Sevilla del siglo XVI, las prendas seguían las pautas de la indumentaria seria y rigurosa de Felipe II: jubón, ropilla y calzón. En concreto, se han podido

⁹²⁸ GOUBERT, P., "Interet et utilisation des papiers: inventaires après decès, partage, comptes de tutelle", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 1945, p. 22.

⁹²⁹ MARTIN, H.J., *Livres, pouvoirs et société à Paris au XVII siècle (1598-1701)*, Geneve, 1969; LABELLE M., *Idéologie de couleur et classes sociales en Haïti*, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, Collection Caraïbes, 1979.

⁹³⁰ HERNÁNDEZ, *A la sombra de la corona, op.cit.*

registrar 330 jubones, 68 ropillas y 68 calzones en las 29 escrituras de la segunda mitad del siglo. Esto quiere decir que se trataba de una media de dos ropillas y dos calzones por escritura. Sin embargo, los 330 jubones constituyen un caso aparte. En efecto, con esta cantidad asombrosa se señalaban indistintamente los jubones, tanto que fueran interiores que exteriores. De hecho, también podía tratarse de jubones exteriores, o sea ropillas. De este modo, su incidencia era muy elevada puesto que no había hombre de la época que no la vistiera, sea noble o habitante de la villa. Sin embargo, el jubón no era la única prenda superior que aparecía sino que se acompañaba de un cuerpo, cinco ropas, cuatro ropones y dieciocho coletos. Estos últimos representaban la segunda prenda superior que más vestían los habitantes de la villa de Madrid. El colete, de hecho, era una prenda muy resistente adoptada por todos los oficios de la época.

De este modo, se han hallado 140 vestidos completos de ropilla, jubón, calzones y ferreruelos que se acompañan de otros 68 conjuntos de ropillas y calzones que como tales se hallaban en estas descripciones. Se puede apreciar, como ya hemos adelantado, que el atuendo que lució Felipe II seguía vigente también en la España de Carlos II. Sólo se diferenciaba por los calzones que se introdujeron en España tras haber sustituidos los *ringhrave* que lució Luis XIV en la Isla de los Faisanes.

No obstante, hay que señalar que estos conjuntos no eran los únicos ya que encontramos también siete calzones y mangas, un calzón y almilla y cinco calzones y ferreruelos (Tabla nº 8). De hecho no se puede olvidar que las mangas eran una parte importante del atuendo español que trascendía del mero accesorio. En efecto, 231 son las mangas contabilizadas en estos documentos y que enriquecían los diferentes jubones y atuendos de sus dueños. Mientras que sólo ascienden a dos las contramangas y una vuelta que las completaban. Así, estos siete atuendos presentaban las mangas y los calzones confeccionados con la misma tela. De la misma forma, también el calzón y el amilla, siendo esta una prenda superior con faldillas que se ceñía al busto y se cerraba con cordones.

Tabla nº 8.
Prendas en Madrid, 1651-1700

	1651-1700	1665-1700
Vestidos de Ropilla	175	139
Vestidos mixtos	6	6
Vestidos de gabardina	3	3
Vestidos sin definir	25	20

Vestidos completos de ropilla, calzones, capa	21	17
Vestidos de hongarina	3	3
Vestidos de chambergo	34	34
Casaca y calzón	28	28
Casaca y hongarina	115	115
Calzón y ropilla	78	69
Hongarina y ferreruelo	1	1
Calzón y mangas	10	8
Calzón y almilla	1	1
Calzón y ferreruelo	5	4
Coletos	18	18
Jubón	338	329
Ropilla	80	68
Cuerpos	1	1
Almilla	3	3
Ropón	4	4
Casacón	1	1
Ropa	6	5
Casacas	40	40
Hongarina	24	24
Chupas	12	12
Capote	37	35
Calzones	75	68
Capa	216	210
Sobretudo	16	16
Ferreruelos	29	25
Monteras	6	6
Mantos	7	7
Manteo	2	2
Garnacha	14	14
Gabardinas	21	21
Sobretudo	16	16
Monteras	6	6
Mantos	7	7
Mangas	238	231
Sombreros	30	30
Tahalíes	15	15
Vueltas	1	1
Penachos	3	3
Contramangas	2	2
Golillas	11	11

Pretina	1	1
Valona	3	3
Sotana	3	3
Túnica	1	1
Bandas	3	3

Fuente: AHPM

Los ferreruelos, que eran unas pequeñas capas, formaban un conjunto estilístico con los calzones. La capa era la prenda de abrigo que se estaba imponiendo desde Felipe II. Se han detectado 210 casos por lo que puede decirse que esta era la prenda más representativa de estos inventarios que aparecía constantemente durante la segunda mitad del siglo XVII sin revelar descenso alguno. A pesar de este consenso total, la capa no era la única prenda de abrigo. En efecto, también encontramos dieciséis sobretodos, o sea, unos abrigos muy anchos generalmente de barragán que tomaba su nombre del hecho de llevarse por encima de las demás prendas. Muy parecidos a éstos eran también las catorce garnachas, que consistían en un sobretodo amplio con mangas cortas que vestían las clases acomodadas; se han hallado estas prendas en cinco inventarios de nobles cortesanos. Por el contrario, los dependientes de la corte vestían el más popular manto, que era un sobretodo amplio pero falto de mangas. De éste, se hallaron siete ejemplares, a pesar de ser uno de los elementos más característico del atuendo de letrados, como se puede apreciar en el *Retrato de Diego del Corral y Arellano* (Fig. 58).



Fig. 58. Velázquez, *Don Diego del Collar y Arellano*, 1631, Museo del Prado, Madrid.

En el retrato de Velázquez de este oidor del Consejo de Castilla y catedrático de la Universidad de Salamanca, Diego Del Collar, se puede apreciar que aparece vestido de esta toga que sólo dejaba asomar uno de los brazos, dejando ver la cruz de Santiago. Este letrado luce la garnacha por encima de su vestido negro. Su atuendo lo completaba el “sombbrero a la moda de Felipe II”, que, apoyado en la mesa, no sólo remarcaba su compromiso con la jurisprudencia sino que también exaltaba el “valor simbólico, de caballero o juez cubierto”⁹³¹. De este modo, su imagen ostentaba severidad también por lucir la pequeña golilla blanca. Según Camón Aznar, es uno de los más representativos de Velázquez en el cual se recrea “esta figura del prototipo del hombre de leyes, grave e intelectual, con una expresión muy noble, de inflexible y reposado juicio”⁹³².

Muy generalizada en todos los colectivos sociales era la golilla, el cuello característico del reinado de Felipe IV. Sus once ejemplares atestiguan que se trataba de un accesorio muy en boga en la época. Como hemos señalado, era un cuello rígido o un cartón que sostenía la valona. Sin embargo, de esta última se han contabilizado tres casos entre los miembros de la nobleza vinculados a la administración real. Esto demuestra lo arraigada que se encontraba la golilla en la sociedad española desde su implantación a comienzo del reinado del último rey filipino. Durante estos pocos años no sólo había filtrado en la sociedad madrileña sino que también sustituía la valona. Los tres casos reflejan su descenso a pesar de que también se podía llevar sin la primera. Aun así, hay que precisar que la golilla se había convertido en símbolo y elemento característico de los letrados por haber sido estudiantes de los colegios de Salamanca, Alcalá o Valladolid⁹³³.

Así, los elementos que hicieron grande el imperio español seguían presentes en la segunda mitad del XVII. Esto ocurría con el tahalí, el accesorio del que colgaba la daga. De este elemento se registraron quince casos que demuestran la voluntad de conservar la distinción española hasta en los mínimos detalles y no sólo en las prendas las apariencias españolas.

⁹³¹ DOMÍNGUEZ ORTIZ, PÉREZ SÁNCHEZ, GALLEGU, *Velázquez*, p. 192.

⁹³² CAMON AZNAR, J., *Velázquez*, Madrid, 1964, p. 448.

⁹³³ Con ‘golillas’ se identificaban a los estudiante de los colegios mayores que al titularse ostentaban mejore puestos en las instituciones. A ellos se oponían los ‘manteistas’ o sea el resto de la población estudiantil que llevaba el manteo. De hecho, en los protocolos se han encontrado 2 manteos en los inventarios de miembros de la administración. De este conflicto se tratará en los capítulos siguientes.

Aun así, este atuendo se encuentra con menor relevancia en los inventarios madrileños, tal y como se refleja en las ilustraciones de los tipos sociales que acompañan el estudio monográfico acerca de la topografía de Texeira. Como ya habíamos señalado, a pesar de ser un volumen dedicado al estudio urbanístico, se percata de la importancia del factor social en la realidad del XVII. Los tipos sociales descritos visten conjuntos de ropilla y calzones con mangas yuxtapuestas. En la figura XXX apreciamos cómo estos personajes completan su atuendo con prendas superiores como la capa o la garnacha, en el caso del secretario del rey; por el contrario, esta prenda apenas está representada entre los grupos populares de Madrid.



Figura 59. Representación de perfiles sociales según JAURES en *el Madrid de Velázquez y Calderón*

De este modo, podemos apreciar que la absoluta contundencia de las prendas de carácter español durante el tercer cuarto del siglo XVII. Muestra de ello es el noble y tesorero del rey, don Alonso Ortiz de Zúñiga y Leyva⁹³⁴. Lejos de ostentar una imagen suntuosa, Alonso poseía un guardarropa que se mantenía fiel a la severa moda española y lucía un ropero sobrio y elegante, de acuerdo a su calidad aristocrática. Ortiz de Zúñiga era miembro del consejo de S. M. y ostentó el cargo no sólo de Estribero Mayor⁹³⁵, sino también el de Mayordomo Mayor de la Reina⁹³⁶.

⁹³⁴ "Títulos Nobiliarios de Almería", Julio de Atienza y Navajas, barón de Cobos de Belchite, y Adolfo Barredo de Valenzuela, Instituto Salazar y Castro, Hidalguía, Madrid, 1982, p. 41.

⁹³⁵ El estribero mayor era uno de los cargos palatinos que se designaban a los nobles de la corte española. El estribero era un hábil caballerizo que se acompañaba de jinetes y Alonso era un alférez de la Maestranza de Sevilla. En su edición de 1922, la Academia incluye esta palabra en su diccionario que sin embargo lo define como: "criado que marcha a pie junto al jinete": *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 649.

Fallecido en 1660, Alonso Ortiz de Zúñiga dejaba un ferreruelo de paño negro de Segovia valorado en 1496 maravedís, un calzón de rizo negro en 408 maravedís, una capa de luto en 544 maravedís, y dos pares de mangas de raso negro en 272 maravedís⁹³⁷. Sus vestimentas bien reflejaban la sobriedad que definía al hombre español y que encarnaba al imperio de Felipe IV. De hecho, Alonso Ortiz de Zúñiga representaba al noble de la España de la segunda mitad de siglo XVII que aspiraba a formar parte de una de las órdenes más elitistas de su época: la Orden de Santiago. A su muerte, Ortiz de Zúñiga ostentaba ser caballero de Santiago, título que codiciaba mucha gente y que pocos conseguían. Para ingresar en esta orden militar se debía probar ser de sangre en sus cuatro apellidos y don Alonso Ortiz era hijo de Juan Ortiz de Leyva y Guzmán y de Doña Ana de Jaén y Ávila. De igual manera, tampoco tuvo obstáculos en demostrar que ni él ni sus antepasados habían ejercido oficios manuales: a su muerte, Alonso ostentaba un envidiable capital de hacienda que ascendía a 17 cuentos y 779.679 maravedís⁹³⁸.

Si eso no fuese suficiente, a superar las pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Santiago, Ortiz de Zúñiga añade el hecho de que era miembro del consejo de Su Majestad en el Tribunal y Contaduría, Mayordomo Real como su Tesorero General, sin contar que en 1642 se casó con Juana Antonia Fajardo de Guevara o Fajardo, hija de Don Juan Fajardo de Teneza de Guevara Córdoba y Velasco, Fajardo de Guevara Córdoba y Velasco, I Vizconde de Monteagudo y I Marqués de Espinardo, y de su mujer, Doña Leonor María Fajardo de la Cueva Chacón de Guevara y Córdoba o Fajardo de Córdoba y Zúñiga, señora de la villa, hacienda, mayorazgo y del castillo de Monteagudo como de la Vega de Morata y de la Villa de Ceutí. De este modo, cuando Alonso entró a formar parte de la orden

⁹³⁶ Con mayordomo, la Academia hacía referencia a “el xefe principal de alguna casa ilustre, à quien están sujetos y subordinados los demás criados, y à cuyo cargo está el gobierno económico de ella”: RAE, *Diccionario de la lengua española*, 1734, p. 519. En este caso Alonso Ortiz de Zúñiga era Mayordomo Mayor de Isabel de Borbón que, aun siendo el cargo más importante en la estructura de la Casa de la Reina, no alcanzaba el prestigio que detenía en la Casa del Rey que se había consolidado como una institución característica de la Corte de los Austrias. Se profundizará en sus funciones, véase el capítulo siguiente.

⁹³⁷ AHPM, Prot. 10201, f.1. El importe total de sus bienes vestimentarios ascendía a 7 cuentos 393.035 maravedís formados sobre todo por las prendas y vestidos de su mujer, Doña Juana Antonia, y de su hija Doña Ana María.

⁹³⁸ Con cuento se hacía referencia a una medida monetaria que representaba el millón. La Real Academia lo definía: “el número que se produce por la multiplicación de cien mill por diez”. En RAE, *Diccionario de autoridades*, 1729, p. 682. Acerca de las valutas y de la economía en la España moderna, véase: MARCOS MARTIN, A., *España en los siglos XVI, XVII y XVIII: economía y sociedad*, Barcelona, Crítica, 2000.

militar de Santiago, ya contaba con miembros de la alta nobleza, como el Duque de Pastrana⁹³⁹, lo que facilitaría la superación de las pruebas. En efecto, a las órdenes militares se accedía sólo a través de unos rígidos expolios de los requisitos que dificultaban la entrada a los que ejercían oficios no intelectuales, ya que la pureza de sangre se había convertido en emblema de identidad por medio del cual se mostraba el honor social.

Famoso al respecto es el caso de Diego de Velázquez, quien alcanzó este prestigio tras numerosas pruebas. Tan es así que la cruz de Santiago que luce en el pecho el pintor en *Las Meninas* (Fig. 60), fue añadida posteriormente, según Palomino, por encargo del mismo Felipe IV⁹⁴⁰. En concreto, el 12 de junio de en 1658, el rey autorizó la concesión de este hábito dando comienzo a este largo juicio de hidalguía con el cual reconocía su lealtad y ennoblecida su condición de artista⁹⁴¹

. Para ello, se involucraron más de 150 testigos que avalaron la labor intelectual del artista y que se resolvió gracias a la cédula del Papa Alejandro VII, tal y como Felipe IV relataba en esta cédula otorgada a través de su secretario de estado Don Fernando Ruiz de Contreras, Marqués de Lapilla:

“Por quanto yo hice merced a Don Diego de Silva Velázquez del ávito de la orden de Santiago, y por las informaciones que se an hecho de su calidad en conformidad de lo dispuesto en los establecimientos de la misma orden se ha averiguado no ser el susodicho noble por línea paterna y materna, y su Santidad ha dispensado para que, sin embargo deste deffecto, pueda recibir el ávito, y porque sería de grande incombeniente que quien le tuviese fuese en ningún tiempo dado por pechero, para escusarle, por esta mi cédula, como Rey y Señor natural que no reconozco superior en lo temporal, de mi propio mutuo, cierta ciencia y poderío real y absoluto, hago hidalgo al dicho Don Diego de Silva, tan solamente por la causa referida, y como tal mando goce y le sean guardadas las preheminiencias, exsempciones y livertades de que los demás hijos dalgo suelen y deven goçar”⁹⁴²

⁹³⁹ Orden de Santiago, *Regla, y establecimientos de la Orden y Caualleria, del glorioso apostol Santiago, patron de las Españas: Con la historia del origen y principio de ella*, Madrid, 1655; Francisco Ruíz de Vergara Alava, Pedro de Villafranca-Malagon, Thomas Francisco de Prieto, *Regla, y establecimientos nuevos de la orden, y cavalleria del glorioso apostol Santiago: Confirmados por la magestad del católico rey don Felipe Quarto, en la imprenta del Mercurio: por Jispeh de Orga*, 1752.

⁹⁴⁰ Este símbolo fue añadido con posterioridad al cuadro que se realizó en 1656. Sólo tras concluir la investigación en 1659, pudo incorporar la cruz roja de Santiago a su jubón negro. Para esta obra, cumbre de arte se remite a CALVO SERRALER, F., *Las Meninas de Velázquez*, Madrid, Tf. Editors, 1995.

⁹⁴¹ CRUZADA VILLAAMIL, G., “Informaciones de las calidades de Diego de Silva Velázqueuz para el hábito de Santiago”, *Revista europea*, 2, 1874, pp. 39-43. Véase también: PALOMINO, A., *Vidas, Velázquez y otros*; 1988; PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica, op. cit.*; PORTÚS, J., “Velázquez en primera persona”, *Velázquez*, Milán, RCS Libri S.p. A, 2004; BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, op.cit; CAMPILLO DEL HOYO, R., *Apuntes biogrñaficos de Velázquez*, Madrid, 1899; GALLEGO, J., *Diego Velázquez*, Barcelona, 1983; SÁNCHEZ CANTON, F. J., *Como vivía Velázquez. Inventario descubierto por D.F. Rodríguez Marín*, Archivo español de Arte, 1942, MARÍAS, F., *Velázquez, pintor y criado del rey*, Madrid, Nerea, 1999; HARRIS, E., *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, CEEH, 2006.

⁹⁴²AHN, “Diego de Velázquez y Silva”, OOMM, Santiago, Exp. 7778. Esta documentación se presenta y comenta en: BARDI, P., “Documentación sobre el hombre y el artista”, en *La obra pictórica completa de Velázquez*, Barcelona, Noguer, 1969; PITA ANDRADE, J. M. (ed.), *Corpus velazqueño Documentos y*



Figura 60. Detalle del pintor. Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Museo del Prado, Madrid.

De este modo, el pintor pudo ser enterrado con la insignia de dicha orden y los honores de los caballeros de su rango, unos meses después. Velázquez se impuso como artista del mundo moderno que, de acuerdo a los dictámenes de la época, se valía de la importancia del individuo y de su posición social⁹⁴³. Si bien este documento muestra el estancamiento de la imagen indumentaria en la España del XVII y la siempre mayor preocupación por adquirir una mayor dignidad y prestigio, ya finales de los sesentas empiezan a encontrarse algunos cambios⁹⁴⁴.

En efecto, se hacía evidente la introducción de vestimentas francesas en la corte, proceso que interrumpía la persistencia inalterada de la indumentaria española desde el siglo anterior. Así, el segundo grupo en examen se centra en las escrituras que se realizaron ante notario entre 1665 y 1700. Esta periodización coincide exactamente con el reinado de Carlos II. En 1665, fallecía Felipe IV dejando a su joven hijo al frente de la monarquía española con la ayuda de la Junta de Regencia. En esa fecha se clausuraba el reinado más largo de España durante el cual trató de preservar el Imperio, no obstante

textos, Madrid, 2000, pp. 444-451. También publicado también en: www.uoc.edu/humfil/digithum/digithum1/jcampas/dvela5.html (consultado el: 19/11/2012). Véase asimismo: BELDA NAVARRO, C., *La ingenuidad de las Artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1992; MORÁN TURINA, M., *Ensayos sobre Velázquez*, Madrid, Akal, 2006; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.

⁹⁴³ MARAVALL, J. A., *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Guadarrama, 1960.

⁹⁴⁴ SORIA MESA, Enrique, *La nobleza en la España moderna, op.cit.*; BURGOS ESTEBAN, F.M., “Las bases sociales del poder de la elite del estamento hidalgo (Logroño, siglo XVI-XVII)”, *Cuaderno de Investigación histórica*, 15 (1989), pp. 91-117; GONZÁLEZ MEZQUITA, M^a. L., “El oficio cortesano ‘cursus honorum’ y estrategias políticas en el reinado de Carlos II”, *Cuadernos de historia de España*, n. 78 (2003-2004), pp. 189-220.

la crisis europea. Este intento por mantener el prestigio de España se ha podido también evidenciar en la indumentaria que seguía fiel al canon estético imperialista de Felipe II. Sin embargo, en el mismo año de la muerte de Felipe IV, se han encontrado documentos donde se constata la existencia de hongarinas. No sorprende, por lo tanto, que el joven rey se hiciera retratar por Herrera Barrionuevo con esta prenda (Figura 46).

Su retrato no hacía otra cosa que atestiguar un cambio importante: con la subida al trono de Carlos II, se inauguraba una nueva época que ya se presentaba marcada por la introducción de prendas extranjeras en las apariencias españolas. De hecho, la hongarina era la prenda superior de los húngaros que ya había llamado a atención de Calderón de la Barca en 1658. En *Afectos de odio y amor*, el poeta escribía:

“Una media celada,
A la borgoñota puesta,
Una hongarina, ò casaca
En dos mitades abierta,
De acero el pecho vestido”⁹⁴⁵.

Así, a pesar de esta primerísima referencia, fue sólo a partir de 1665 cuando se hallaron las incidencias en los guardarropas masculinos. Su introducción fue masiva y caló prontamente en la villa. Sólo a partir de 1665, año que simboliza un importante punto de inflexión en la evolución de las apariencias modernas, se han podido contabilizar 24 hongarinas. Este valor representa una incidencia muy alta, puesto que las hongarinas representaban una auténtica novedad en lo que a apariencias masculinas respecta. Puede que constituyan una importante referencia si las comparamos con las ropillas. Aun así, no podemos olvidar que 24 ejemplos de esta nueva prenda corresponden a poco menos de la mitad de ropillas, la prenda superior por excelencia del imperio español. De ésta se contabilizaron 68 ejemplares durante los últimos 35 años del siglo XVII. Esta circunstancia revelaba el descenso del consumo de esta apariencia durante el reinado de Carlos II, lo que atestigua el comienzo del declive para esta prenda. Este dato corrobora la decadencia del caballero español y de su imagen de la cual hablaba Elizabeth A. Lehfeltd⁹⁴⁶. Paulatinamente, las apariencias españolas se distanciaban del modelo riguroso de principios de siglo, cuando la ropilla y el jubón encarnaban sus valores de sobriedad. A comienzos del reinado de Carlos II, la

⁹⁴⁵CALDERON DE LA BARCA, *Afectos de odio y amor*, En Sevilla: en la imprenta castellana y latina de Joseph Antonio de Hermosilla, mercader de libros en calle Genova, 1725-1738. [BNE: T/14984(1)].

⁹⁴⁶ LEHFELDT, ELIZABETH A., “The ideal man”, art.cit. Se remite a la parte anterior.

hongarina había irrumpido de manera decisiva, revolucionando los guardarropas madrileños.

1.1. El canto del cisne de la indumentaria española: El Marqués de Lapilla

Sin embargo, el declive que la corona española vivía no sólo afectaba enormemente su política exterior como en la interior⁹⁴⁷. El proceso de debilitamiento repercutía en las distintas manifestaciones de la hegemonía, en un estancamiento cultural y social que también se reflejaba en la indumentaria, en una vestimenta que se mantenía fiel al riguroso modelo filipino⁹⁴⁸. Como se ha podido observar, pocas fueron las variaciones al vestido nacional que constaba de ropilla, calzón y capa.

Este estancamiento se aferraba al patrón tradicional de imperialismo que negaba aquella movilidad moderna, de la que hablaban Bovero y Berman⁹⁴⁹. Así, el atuendo español se quedaba cristalizado, permitiendo la insinuación de las primeras intrusiones francesas en el ropero del último tercio del siglo XVII, a partir de 1665, cuando, como ya se ha adelantado, empezó a introducirse la hongarina, la cual, no sólo remplazaba la ropilla en los guardarropas masculinos, sino que se hacía espacio en los numerosos atuendos masculinos de finales de siglo.

Aun así, el comienzo del reinado de Carlos II estuvo marcado por el conservadurismo indumentario, con el que los nobles palatinos trataban de obsequiar la memoria de Felipe IV y su imperio. Cuatro años después del rey planeta, fallecía también Fernando Fonseca Ruiz de Contreras, Marqués de Lapilla, quien fue su Secretario del Despacho Universal y le acompañó durante el viaje a la Isla de los Faisanes, en calidad de notario para las capitulaciones matrimoniales entre María Teresa y Luis XIV.

⁹⁴⁷ DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, op.cit; PALACIO ATARD, *Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del siglo XVII*, op.cit; ÁLVAREZ DE TOLEDO, C., PARKER, G., *La Crisis de La Monarquía de Felipe IV*, Editorial crítica, 2006; CALVO y POYATO, *Felipe IV y el ocaso del Imperio*, op.cit.

⁹⁴⁸ SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del lujo*, op.cit.

⁹⁴⁹Se remite al apartado “Principios de modernidad en los fundamentos de la moda”. Véase, al respecto: BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece*, op.cit; BOVERO, “Modernidad”, en CRUZ, M *Individuo, Modernidad Historia*, pp. 97-112.



Figura 61. Velázquez, *Un caballero de la Orden de Santiago*, 1645-50, Gemäldegalerie.

A menudo identificado con el retrato de *Un caballero de la Orden de Santiago* de Diego de Velázquez (Fig. 61), el Marqués de Lapilla se mantuvo fiel a la grandeza del imperio hispánico⁹⁵⁰. A su muerte en 1669, don Fernando mostraba su disconformidad con las nuevas modas francesas que invadían las cortes europeas. Su rica testamentaría se componía exclusivamente de atuendos españoles que recordaban el pasado glorioso de la monarquía de Felipe IV, del cual había sido protagonista⁹⁵¹.

Su inventario estaba formado por cinco capotes, tres capas, dos coletos, un calzón y tres jubones. Sin embargo, mayoritariamente se constituía de cuarenta y cuatro vestidos completos, como se puede apreciar en la tabla nº 9. Vestido completo se entiende aquellos que se componían de ropilla, calzón, mangas y su prenda de abrigo correspondiente, o sea, capa o ferreruelo. En concreto, se trataba de treinta y cuatro atuendos que se completaban de ferreruelos, cinco de capas, y cuatro se presentaban sin prenda alguna de abrigo. Sólo uno integraba la gabardina al ferreruelo: se trataba de un vestido que se distinguía por esta gabardina con vueltas de felpa corta⁹⁵².

Todos los vestidos de Fernando de Fonseca se caracterizaban por su elegancia y riqueza. Sin embargo, destacaba en esta testamentaría

“un bestido bordado todo quajado de palta sobre tercianela de color amusco calzón y ropilla y mangas, taali, rejo y guantes y bueltas y ligas y ferreruelo de la misma tercianela con sus 343 botones de plata”.

⁹⁵⁰ También Palomino había avanzado varios nombres de nobles cortesanos entre los cuales destacaba el Fernando Fonseca, Marqués de Lapilla. JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa Forum, 1999, p. 428.

⁹⁵¹ AHPM. Prot. 8747, f. 1 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

⁹⁵² Con felpa se hacía referencia a una “tela de seda, que tiene el pelo largo por el haz, que como su urdimbre debe ser de seda torcida y la trama de seda fina. Si el pelo es corto se llama felpa corta”. En DAVILA CORONA, DURAN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, p. 85.

A pesar de no tener la tasación económica de este inventario, no es difícil percibir la riqueza y el lujo de este atuendo que seguía las líneas de la rigurosa moda española y que adquiriría un notable prestigio gracias al despliegue de los botones que lo decoraban. Los botones, que desempeñaban la función de cierre, por lo menos, quinientos años antes de Cristo, en este vestido del marqués de Lapilla, tenían sobre todo fines decorativos, de acuerdo al valor que le estaba otorgando Luis XIV en la corte de Versalles⁹⁵³. También la Academia advertía de este nuevo uso y especificaba que un botón era:

“Un medio globo de madera ù otra materia que se cose al canto del vestido, para que entrando el ojál le asegúrase al cuerpo, y dexé ceñido; aunque también se suelen poner sólo como guarnición. Los hai de varios modos y materias, de plata, de acéro, estáño, &c.”⁹⁵⁴.

Así, este miembro del Consejo de Indias expresaba su prestigio y condición a través de este adorno que enriquecía su imagen y su traje, al igual que el reajo que incorporaba, que debía ser una especie de alfiler puesto que se definía como “la punta o agujón de hierro: y por extensión se dice de otras especies de punta o agujón, como el de la abeja”⁹⁵⁵.

Tabla nº 9.
Inventario y Subasta de prendas vestidos del Marqués de Lapilla, año 1669

	Inventariados	Subastados	Total en Reales
Vestidos	44	19	9096
Capas	3	2	60
Golillas	7	-	-
Capotes	4	2	217
Coletos	2	-	-
Penachos	3	-	-
Calzones	1	-	-
Jubones	3	-	-
Libreas	23	16	4010

Fuente: AHPM, Prot. 8747

⁹⁵³ Este rey francés había impuesto el uso de ricos botones en los uniformes militares. Como muestra de distinción, Luis XIV había implantado la costumbre de regalar juegos de 24 botones de diamantes a los embajadores que visitaban su corte. En: GANDOUET, T., *Bouttons*, Paris, Gallimard, 1984. Véase también: EPSTEIN, D., *Buttons*, London, Ltdge, 1991; FINK, N., DITZLER, M., *The collector's guide to selecting, restoring and enjoying new and vintage buttons*, London, 1993;

⁹⁵⁴ REAL ACADEMIA DE ESPAÑA, *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 663.

⁹⁵⁵ REAL ACADEMIA DE ESPAÑA, *Diccionario de Autoridades*, 1737, p. 555.

Sin embargo, no menos suntuoso resultaba el vestido calzón, ropilla y ferreruelo que se había confeccionado en paño de Holanda y se presentaba todo plateado y bordado al canto con un entorchado amusco. Sólo las vueltas del ferreruelo eran de felpilla de Holanda pero presentaban la misma bordadura que las prendas.

Aún más rico era el atuendo de ropilla, calzón, mangas y pretina, con el cual fue enterrado en la Capilla de Santo Domingo en Soriano del Colegio de Santo Tomás⁹⁵⁶. Se trataba de un vestido azul bordado y cuajado de plata que se caracterizaba por los calzones de cambrey con puntos de Flandes y, sobre todo, el manto capitular que, en este caso, sustituía el ferreruelo. Por manto capitular se entendía una rica vestimenta de ceremonia con forma de capa larga, que se asociaba a la imagen de los monarcas⁹⁵⁷. Se completaban unas mangas, pretina y guantes como también unas medias de peso plateado y botas de cordobán nuevas, que se enriquecían de espuelas doradas. En efecto, la decoración de este vestido era dorada como también el espadín que colgaba de su tahalí. La única excepción la constituía el trencillo de su sombrero que en cambio se había realizado en plata.

En esta transcripción de prendas y vestidos, destacaba el humilde número de prendas que formaban parte de su armario. Se trataba sólo de dos coletos, uno nuevo y otro viejo; un calzón nuevo de rizo y tres jubones de los cuales el más rico era el de camelote de aguas noguerado, o sea de color pardo oscuro, que se adornaba de ricas bordadura de oro. También incluía cuatro capotes, dos de los cuales se confeccionaron en albornoz, y que pasaron a Juan de Ceballos, también miembro del Consejo de Estado. Al ser subastadas, estas dos prendas de abrigos fueron tasadas en 130 y 150

⁹⁵⁶ En la nave central de este templo se halla el cuadro de *Santo Domingo Soriano* realizado por Antonio de Pereda. Enmarcado en el retablo de Sebastián de Benavente, esta obra representa la aparición de la Virgen al fraile en el convento italiano de Soriano. Este encargo fue comentado por Palomino quien documentaba la protección de Fernando de Fonseca a Pereda quien recibió 2.000 ducados para su ejecución. La labor de mecenas de este marqués no se limitó a este encargo; Lapilla otorgó al hijo del pintor, Joaquín de Pereda, una plaza de ujier para la saleta de Su Majestad. De esta obra se guardan unos dibujos preparatorios en Biblioteca Nacional de España y un grabado realizado por J. Palomino y fechado en 1737. En PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso Español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar, 1949, p. 959. Véase: NAVASCUÉS BENLLOCH, Pilar; CONDE DE BEROLDINGEN GEYR, Cristina. *El legado de un mecenas. Pintura española en el Museo Marqués de Cerralbo*, Madrid, M. Educación y Cultura, 1998. nº 11, pp. 58- 61; SINUÉS Y URBIDA, José, *Un cuadro famoso de Pereda y sus dibujos preliminares*, Madrid, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1917, pp. 22-24; CAMÓN AZNAR, José, *La pintura española del siglo XVII, SUMMA ARTIS*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 404; ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, A *corpus os Spanish Drawings*, Londres, 305 y 306 (1977).

⁹⁵⁷ REAL ACADEMIA DE ESPAÑA, *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 489.

reales, respectivamente, siendo vendidas por 70 y 77 reales. En cambio, las capas fueron adquiridas por Juan de Pinedo, regidor de la villa de Madrid.

Tabla nº 10.
Descripción y remate de los vestidos subastados del Marqués de Lapilla, año 1669

Descripción	Comprador	Profesión	Remate
Un bestido de paño color amusco son sus cabos bordados de seda color de oliva sobre velillo de plata	Juan Antonio de Jaca	Paje del Marqués de Lapilla	720
Un bestido de rizo negro con guarnizion al canto calzon ropilla y capa con fajas y mangas bordadas	Francisco de San Juan Vitoria	Secretario	1000
Un bestido de paño negro de Segobia bordado al canto calçon ropilla capa con mangas bordadas	Balthasar Ceberiche	Oficial de la Secretaria de Estado de SM	1100
Un bestido de tafetán doble con guarnizion al canto y faxa calçon ropilla y ferreruelo de burato con mangas bordadas	Juan de Pinedo	Regidor	600
Un bestido de chamelote labrado de olanda calçon ropilla y capa de burato llano	Pablo Geronimo de Fuentes	Aguacil Mayor	300
Un bestido de terciopelo de olanda con labores ricas y perfil cortado al canto calçon ropilla y capa de raja con vueltas	Francisco de Ceberiche	Oficial de la Secretaría de Estado	500
Un bestido de raso bordado de Sevilla ropilla, calçon y capa con vueltas y mangas bordadas	Juan Molas	Maestro Sastre y Tasador	500
Un bestido de raso de flores con pestaña de raso al canto calçon ropilla y ferreruelo con vueltas y mangas raspada	Carlos de Ramales	Secretario de la Compañía de Jesús	350
Un bestido de paño de olanda color de perla calçon y ropilla y capa llano	Procachino	Canónigo	450
Un bestido de ormesí negro con guarnizion de entorchado calçon y ropilla y capa con fajas y mangas	Juan de Oliba	Clérigo del Obispado de Cuenca	450
Un bestido de erbax color de oja de oliva calçon y ropilla	D.Miguel Lopez de Spinosa	Doctor	300
Un bestido de estameña de Flandes color amusco y plata con pestaña de raso alcanto calçon ropilla y ferreruelo	Marcelo Muñoz	Licenciado	300
Un bestido de camhelote de lana con pestaña al canto de raso amusco calçon ropilla y ferreruelo que entrego a	Diego de Ratapale	-	250
Un bestido de paño color de perla bordado al canto entorchado de seda amusco que entrego a	Antonio de Vega	Escribano de SM	2200
Un bestido de bayeta negro de Sevilla calçon ropilla y ferreruelo forrados los calzones con tafetán anteadado	Eugenio de Olibares	-	40
Un bestido de rizo traído calçon ropilla y mangas y unos calçones nuevos de lo mismo	Mathias Gutierrez		186
Un bestido de terciopelo de Italia	D:Pablo de la Fuente		120

calçon y ropilla			
Una capa de un bestido de taftean doble picado calçon ropilla ferreruelo y mangas y capa	Sebastian de Olibares, Juan de Pinedo	Presbítero, cura y comisario del Santo Oficio de Conchucos (Lima)	30
Una capa de un bestido de taftean doble picado calçon ropilla ferreruelo y mangas y capa de burato y rematada en Sebastian de Olibares y lo restante del dho bestido al dho Juan de Pinedo	Sebastian de Olibares, Juan de Pinedo	Comisario del Santo Oficio	30
Un capote de albornoz plateado forrado en bayeta del mismo color	Juan de Zavallos	Clérigo	70
Un capote de albornoz forrado en bayeta del mismo color	Juan de Zavallos	Clérigo	70
Un capote de albornoz viejo forrado en felpa azul guarnecido de unas puntillas de palta al canto	Juan de Zavallos	Clérigo	77
Unos cavos del bestido de arriba (bestido entregado a Antonio de Vega) de raso blanco bordado entorchado de seda amusco	-	-	150

Fuente: AHPM, Protocolos varios

Adjunto al inventario, se ha podido encontrar la relación de los bienes vestimentarios que fueron rematados en subasta. Se trataba de diecinueve de los cuarenta y cuatro vestidos que pertenecían al Marqués de Lapilla y de dieciséis de las veintitrés libras de su servicio doméstico.

El vestido más valioso era uno de color perla que se había confeccionado en paño, el cual fue entregado a Antonio de Vega, escribano de S.M. Su valor ascendía a 2200 reales, debido al entorchado de seda con el que se había bordado. Otro secretario, Francisco de San Juan Vitoria, se hizo con el vestido negro de rizo que se completaba de capa, mangas bordadas y fajas, una “especie de cinta o ceñidor con que se ciñe y rodea el cuerpo dando vueltas con ella”⁹⁵⁸.

Como es evidente, la mayoría de estos vestidos pasaron a otros miembros del consejo supremo, a excepción de “un vestido de paño amusco con sus cabos bordados de seda color de oliva sobre bolillo de plata”, que se entregó a Juan Antonio de Jaca, paje del mismo marqués. Este vestido no ostentaba una alta valoración económica, a pesar de doblar el valor medio de los 16 restantes. Entregado el día 17 de septiembre de 1670, fue tasado en 720 reales, siendo uno de los más caros. También presentaban una elevada estimación, seis de las veintitrés libras salidas a subasta por 1400 reales, o sea, 233 cada una. Se trataba de uniformes completos a la moda española, que fueron

⁹⁵⁸ RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1817, p. 408.

entregados a los empleados de la casa de Fernando Fonseca. Sólo uno de éstos no incluía prenda de abrigo. Lo mismo ocurría con otras diez libreas, de las cuales, una se presentaba exenta, mientras que las restantes nueve se componían de ropilla, calzón y se completaban de herreruelo, mangas, tahalíes y pretinas, por el precio de 250 cada una.

Su inventario de prendas y vestidos contaba con noventa piezas indumentarias de las cuales treinta y siete, o sea casi la mitad, fueron rematadas. Estos datos ponen de manifiesto la imagen del imperio español en declive. Durante el reinado de Felipe IV, el Marqués de Lapilla encarnó la grandeza de la Monarquía, siendo secretario del despacho. Su honor y calidad se medía por medio de su linaje y, sobre todo, por su modo de vida y de aparentar: “vivir conforme al estado, vestir conforme al estado”⁹⁵⁹. Este podía haber sido el lema de su vida, la cual quedaba representada por el importante papel desempeñado en la cúpula del Estado. Sin embargo, a comienzos del reinado de Carlos II, la suntuosidad de sus prendas ya no se correspondía con su prestigio ni con el de la Monarquía. Como miembro de la antigua nobleza palatina, Fernando Fonseca se mostraba inmovilista con respecto a la introducción de la nueva moda francesa. Por este conservadurismo, el Marqués de Lapilla representaba el canto del cisne de la hegemonía hispánica y su inventario, el del atuendo de aire filipino.

2. Intrusiones en la corte madrileña

Durante este primer periodo del reinado de Carlos II, numerosos fueron los nobles que enriquecieron sus roperos con la introducción de las primeras prendas extranjeras. Sin embargo, esta heterogeneidad no solo tomó las formas de vestidos de hongarina y calzón (Gráfico nº 2). La pluralidad indumentaria caracterizó los inicios del reinado de este joven rey, durante los cuales también se registraron los primeros atuendos que se componían de casaca y calzón, según la estricta moda versallesca.

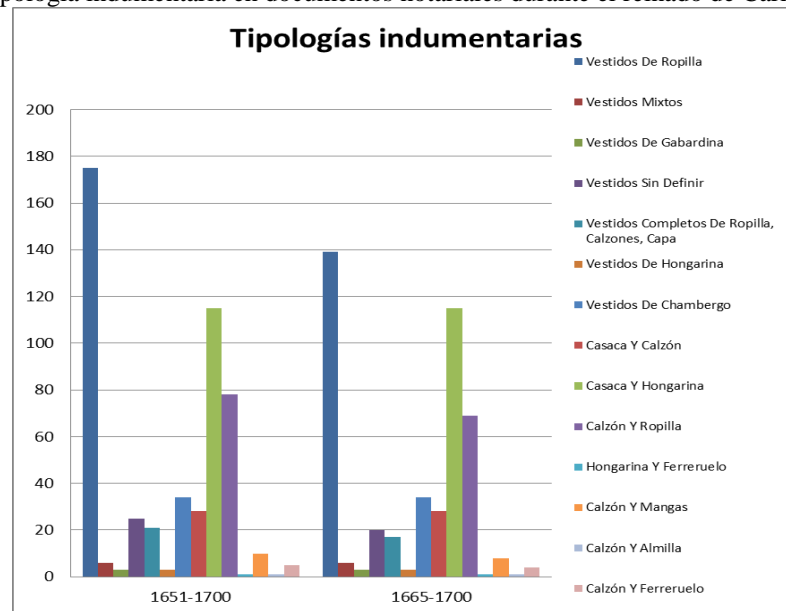
Como ya se ha indicado, la hongarina había empezado a infiltrarse en el ropero masculino durante el cambio de reinado. Con ella se daba lugar a nuevas combinaciones vestimentarias, inclusive antes de la boda francesa de Carlos II con María Luisa de

⁹⁵⁹ ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, “La esfera de la corte: príncipe, nobleza y mudanza en la jerarquía”, CHACÓN JIMENEZ, MONTEIRO, *Poder y movilidad social. Cortesanos, religiosos y oligarquías en la península ibérica (siglos XV-XIX)*, p. 131.

Orleans⁹⁶⁰. Los vestidos que combinaban elementos españoles y franceses se convirtieron en característicos de este periodo durante el cual abundaba la mezcla de estilos.

Se ha podido observar que los primeros en adoptar esta nueva prenda fueron los miembros de la corte madrileña. En concreto, estos dos atuendos se fusionaron en tres vestidos completos de hongarina. Estos estaban constituidos por hongarinas, jubón y calzón, por lo que la primera sustituía a la ya anticuada ropilla. De la misma forma, la hongarina se había impuesto en los conjuntos que se componían de jubón, calzón y ferreruero, donde este último se vestía encima a modo de capa corta. La combinación de indumentarias españolas con los de procedencia francesa recreaba aquella heterogeneidad acerca de la cual teorizaba Berman y que se constituía en síntoma de modernidad. Y precisamente esta modernidad radicaba en la pluralidad vestimentaria que se registró durante los años de la regencia de la madre de Carlos II, Mariana de Austria.

Gráfico nº 2.
Tipología indumentaria en documentos notariales durante el reinado de Carlos II



Fuente: AHPM.

⁹⁶⁰ LÉONARDON, "Relation du voyage fait en 1679 au-devant et à la suite de la reine Marie-Louise d'Orléans", pp. 342-359.

Luis Benavides Carrillo de Toledo, II de marqués de Frómista, III marqués de Caracena y III Conde de Pinto, ya vestía la hongarina, por lo que fue uno de los primeros nobles en adoptar el nuevo atuendo francés de casaca. Hijo de Luis de Benavides y de Ana Carrillo de Toledo, Luis era señor de Inez, Sanmúñoz, Matilla, Valdematilla y caballero de la orden de Santiago. Sin contar que esta misma orden le distinguió con uno de los más altos reconocimientos de su jerarquía: en 1661 le fue otorgado el título de Trece, con el cual se obsequiaba a los caballeros elegidos por el Maestre de Santiago. A diferencia de los demás miembros de la orden, los trece no vestían la larga túnica blanca con la gran cruz roja de Santiago en el pecho, sino que ostentaban capas y bonetes negros. Este, como otros reconocimientos que se le otorgaron, se debía a la sólida carrera militar que se fraguó al servicio de la Corona. El marqués engrosó las filas de los ejércitos de Italia y Flandes, sucediendo en 1648 a Bernardino Fernández de Velasco y Tovar, duque de Frías, como gobernador de Milán. Por sus éxitos, también relevó a Don Juan José de Austria, en 1659, como gobernador de los Países Bajos españoles, cargo que ostentó hasta 1664. De esta última misión puede proceder la influencia versallesca de su atuendo que siempre resaltó su fuerte carácter militar.



Figura 62. Anónimo, *Marqués de Frómista y Caracena*, 1636, Palacio del Senado, Madrid.
La imagen de esta valona procede de la web Crel Restauraciones de Tejidos⁹⁶¹

Ya en 1636, cuando ostentaba el título de gobernador del milanesado, Luis de Benavides se hizo retratar con la indumentaria militar propia de la primera mitad de

⁹⁶¹ En <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=385546594860220&set=pb.117519681662914.-2207520000.1355484037&type=3&theater> (consultado el: 20 de noviembre de 2012).

siglo. En este cuadro anónimo se puede apreciar su atuendo guerrero, que se componía de jubón, calzones y el antecesor de la chupa que, de color amarillo, se ciñe con la banda roja de capitán general de los ejércitos. Su imagen la completa un gran cuello de valona con puntas guarnecidas de rico encaje que se anudaba como se puede apreciar en la figura 62.

Su guardarropa siempre se caracterizó por prendas de procedencia militar, que se distinguían, sobre todo, por su carácter práctico y defensivo. Así, rápidamente adoptó las nuevas prendas francesas que se estaban imponiendo en Europa y que igualmente habrían de llegar a la corte española.

A pesar de la grave acusación de traición, motivada por el negativo balance de la Batalla de Montes Claros en 1665, Luis de Benavides conservó su cargo de miembro de Consejo de Estado, el de Gentil hombre de boca de Su Majestad, como también los atuendos propios de la corte. Todo esto se puede también comprobar por la testamentaría que se realizó cinco días tras su fallecimiento, el día 6 de enero de 1668⁹⁶². En esta escritura se desglosaba su capital de hacienda que, de acuerdo al estilo de vida del Presidente de Flandes, ascendía a 125.775.527 reales de vellón. Entre sus posesiones destacaba una casa de propiedad en la ciudad de Badajoz y una gran colección de relojes de bronce y plata, que elevaban el valor de este grupo de bienes a la elevada suma de 30.767.724 reales.

Sin embargo, su guardarropa no se caracterizaba por este lujo, a pesar de contar con piezas muy suntuosas. Así, en el apartado dedicado a sus vestidos se podían encontrar seis capas pero sobre todo se componía de vestidos de calzón y ropilla. En concreto sus trajes españoles presentaban la composición clásica de ropilla, calzón, mangas, tahalí y capa, destacando por su riqueza “un bestido detavi amusco bordado deojuela de plata calcon ropilla capa manga y taali en corte tassado en tres mill reales”. Sin lugar a duda, este conjunto era el más lujoso y por lo tanto también el más precioso de los de atuendo español. La mayoría de éstos eran de paño de Segovia como el que se completaba también de golilla y se tasaba en cien ducados o sea 1100 reales: un “vestido de paño de Segovia calcon ropilla y jubón con mangas taali y golilla bordado”. En total, se contabilizaron cinco vestidos completos a la moda española, dos de los cuales se tasaron en 600 reales.

⁹⁶² AHPM, Prot. 9818, f. 1 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

No obstante, lo que más destacaba en su ropero era un vestido que fusionaba las prendas españolas con las de procedencia francesa y que era el atuendo más valioso de su guardarropa. Se trataba de un vestido de gorgorán⁹⁶³, que no sólo se componía de ropilla, calzón y capa, sino que adoptaba el ‘purpoint’, la prenda superior que Luis XIV lució en la isla de los faisanes (Fig. 23). Luis de Benavides poseía un riquísimo

“vestido de gorgoran âmusco calcon ropilla con una manga capa y porpuan a la francesa todo quajado de plata talavarde vueltas de guantes y uossas taali y toquilla de plata de filigrana tasado en diez mill reales”.

Como se admitía en esta escritura, este traje era el más valioso pero no era el único que combinaba los dos atuendos. El marqués de Frómista y Caracena fue uno de los primeros en apropiarse de la moda francesa, al igual que Juan José de Austria a quien sucedió en Flandes⁹⁶⁴. Por 2000 reales también destaca un vestido de paño de Holanda que se componía de un calzón, casaquilla, casaca y tahalí de oro y plata con una bordadura ancha y todo forrado en lana.

En esta tempranísima fecha de 1668, Luis de Benavides se atrevía a ostentar un nuevo atuendo de forma categórica y se decantaba por ricos vestidos completos y suntuosos. Con estas elecciones vestimentarias, este noble se hacía promotor de las nuevas prendas que, ya en boga en los ejércitos franceses, se iban a introducir oficialmente en España a partir del año siguiente, con la fundación de la Guardia Chamberga.

Puede que por eso resalte aun más, un traje de paño de Holanda más barato, que combinaba calzón, capa, tahalí con una hongarina decorada de alamares de seda y plata, y que alcanzaba un valor de 600 reales. A pesar de ser el único vestido que destacaba por su modestia, también relucía por estos detalles decorativos. Los alamares, de hecho, eran un adorno propio de las prendas militares que se utilizaban para señalar el rango a la vez que decoraban, tal y como contempla la décima edición de la Real Academia:

⁹⁶³ Gorgorán, gorguerán y gorgorá eran los nombres con los que comúnmente se llamaba la tela gorgorán. Esta era una tela que consistía en una trama gruesa de seda que se fabricaba en la India oriental. Solía ser “brillante y se distinguía fácilmente del tafetán al tener las dos caras iguales, no llevar dibujo y estar teñida en cualquier color”. En DAVILA, DURAN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, p. 90.

⁹⁶⁴ En 1664, a Luis de Benavides le sucedió a D. Juan José quien, contrariado por “algunas contradicciones que parece experimentaba por parte de la Reina imbuida por su confesor el padre Juan Everardo Nithardo, jesuita alemán, se retiró con licencia del Rey á Consuegra”. Sin embargo al año siguiente fue destituido por perder la “memorable batalla de Villaviciosa”. En PIÑUELA, C. *Prontuario cronológico de la Historia de España acompañado de un mapa histórico o cuadro de la historia de esta monarquía, en el cual de una ojeada se ven su origen, progresos y estado en todas las épocas*, Madrid, Escuela Normal Central de Maestros, 1895, p. 192.

“Adorno que suele haber en algunos uniformes militares, y consiste en unos como alamares de galon, que terminan en punta”⁹⁶⁵.

De la misma manera, también sobresalía una casaquilla que, confeccionada en hilo de camello y forrada en camelote, se presentaba decorada con un galón de oro. También este adorno procedía del mundo bélico por lo que, como se adelantó en el capítulo precedente, se trataba de una cinta resistente de seda o lana⁹⁶⁶. Por su decoración en oro, esta prenda se ennoblecía y se tasaba en 200 reales.

Estas decoraciones enriquecían su ropero y otorgaban un toque de refinada elegancia a sus prendas de carácter militar. La tasación de los vestidos que le pertenecían se elevaba a 18.547 reales. En ella se especificaba que el rico vestido de ‘purpoint’, calzones y ropilla se legaba a su mujer, D^a. Catalina Ponce de León y Aragón. A su viuda le correspondía también un vestido a la moda española de plata, uno de hongarina valorado en 600 reales y el que se componía de casaca y casaquilla. La mayoría de estos atuendos sobresalían por su riqueza y por su alta estimación económica. También le donaba la librea de un trompeta: “un vestido de trompeta de terciopelo cassaca con pasamano de oro y seda verde taali y calçones de paño y seis borlas con sus cordones en quatrocientos reales”.

Al igual que para don Juan José de Austria, también para Luis de Benavides era de primordial importancia la imagen de su servicio, pues a través de sus apariencias, se manifestaba su dignidad y prestigio. Y así este uniforme se presentaba decorado con un rico pasamano, siendo éste un “género de galón, ó trencilla de oro, plata, seda ó lana, que se hace y sirve para guarnecer y adornar los vestidos y otras cosas por el borde, ó canto”⁹⁶⁷. Este adorno no sólo dignificaba esta librea sino que también recordaba el mundo militar al que pertenecía el Marqués de Frómista y Caracena. También las borlas eran una clara referencia a al mundo castrense donde éstas eran como botones “de seda, oro, plata, hilo, ò lana del qual pende deshilada la seda que remata el cordón ò se pone encima cubriéndole con ella”⁹⁶⁸.

De hecho, el marqués de Frómista y Caracena siempre había destacado su faceta castrense por lo que se entiende y justifica la naturaleza de su guardarropa prevalentemente militar. En efecto, no sólo se ha encontrado una hongarina, una casaca

⁹⁶⁵ RAE, *Diccionario de la Lengua castellana*, 1852, p. 629.

⁹⁶⁶ En DAVILA, DURAN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, p. 93. Véase también RAE, *Diccionario de la Lengua castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 1734, p. 15.

⁹⁶⁷ RAE, *Diccionario de la Lengua castellana*, 1780, p. 694.

⁹⁶⁸ RAE, *Diccionario de la Lengua castellana*, 1726, p. 652.

y un ‘purpoint’ como resultaba de esta tasación. En su inventario de bienes, el ‘purpoint’ aparecía como ‘a la francesa’ al igual que otras muchas prendas que no se reportaban su valor económico. Con esta denominación, de hecho, se señalaba “un vestido de paño de olanda hecho a la francesa plateado con su guarnición de oro de quatro dedo de ancho que se compone de calzón unganrina y cañones”. A pesar de la evidente asociación con el mundo bélico del marqués, en este caso con cañones no se hace referencia a la pieza de artillería, sino a un tipo de medias. Muy en boga a finales de siglo XVII, éstas eran unas “medias de seda, que usaban los hombres, mui largas y ajustadas, de las cuales hacían unas arrugas en las piernas, que servia de gala, y era mui común entonces”⁹⁶⁹.

Además de este vestido elegante, no era el único confeccionado a la francesa. Luis de Benavides poseía también otro “de paño oscuro apolillado con su bordadura de lo mismo que son cassaca forrada en tela de plata oscura calçon ropilla y capa y jubón de raso bordado de lamina bordadura fin mangas”. Este otro conjunto ostentaba, no sólo el nuevo estilo de Versalles sino también su suntuosidad debido a su manufactura y ricos bordados. Aun así, se le clasificaba de apolillado, o sea con marcas o señales de deterioro. Otro vestido de carácter francés que, pese a todo no presentaba el mismo desgaste, era uno “de tapiz amusco quajado de bordadura de plata y punto de palta de Venecia que se compone de capa ropilla con mangas calzón, mangas, pretina y jubón a la francesa de lamina bordadura, zapato y sombrero”.

Esta predilección de Luis de Benavides por las prendas de impronta militar, atestiguaba su competencia como Capitán General de los Ejércitos. Ya en 1668 podía presumir de ser uno de los primeros españoles que disponía de vestimentas francesas, las cuales resultaban más cómodas en los combates cuerpo a cuerpo. Esta temprana elección también apoya la teoría de José Almirante, quien avanzaba que esta moda se impuso durante la guerra de Portugal y, desde ahí, se extendió al Regimiento de la Coronelía de la Reina, y no al revés. Estas prendas superiores con “hechura de *justacorps*”⁹⁷⁰ aún no presentaban la denominación española de ‘chambergá’, que adquirirían a partir del año siguiente cuando se fundó este cuerpo. Así no es de extrañar que los primeros en adoptar este modelo indumentario fueran dos hombres que se pusieron al frente de los ejércitos como don Juan José de Austria y el marqués de

⁹⁶⁹ RAE, *Diccionario de la Lengua castellana*, 1729, p. 284.

⁹⁷⁰ AMIRANTE, J., *Diccionario Militar*, Madrid, 1869, p. 320.

Frómista y Caracena. Ambos se pusieron al servicio de la Corona española, ambos fueron gobernadores de Flandes donde, probablemente, adoptaron el vestido militar de inspiración francesa. No sólo sus guardarropas se componían de vestidos a la moda de Luis XIV, sino que en sus testamentarías se incluían libreas para trompetas que ostentaban esta nuevísima imagen vestimentaria.

Asimismo, también el gobernador de la casa del marqués de Frómista y Caracena, Gonzalo de Guevara y de la Vega, vestía el traje versallesco; ostentaba la misma apariencia del exgobernador de Flandes, región en la cual fue contador de los ejércitos⁹⁷¹. Natural de Caracena, Guevara y de la Vega acompañó al marqués de esta villa durante los últimos años de su vida, falleciendo catorce días después que éste⁹⁷². Sepultado con el hábito de la orden de Santiago de la cual era miembro, legaba todos sus haberes a su sobrino Gabriel Ceballos de la Guerra. Lógicamente, sus prendas no ostentaban la misma valoración que las de su señor. Con todo, incluían tres casacas francesas. Al momento de su muerte, el ropero de D. Gonzalo se componía de prendas españolas, como un calzón con almilla, una capa de raso y también un corte de capa, pero sin dejar de reflejar la influencia versallesca que se le había contagiado en Flandes. Contaba igualmente con un casacón de paño de rizo con alamares, dos casacas –una de ellas, de albornoz–, cuatro zapatos de Flandes y un colete ‘a la moda’, o sea, una hongarina⁹⁷³. Esta era la prenda más valiosa de su armario que confeccionada en ante según las directrices francesas, se tasó en 720 reales.

Otro capitán de las galeras de España que se atrevía a vestir a lo militar durante los primeros años de la regencia de D^a. Mariana fue el Marqués de Santa Cruz, Francisco Diego Benavides Bazán y Pimentel. Su retrato, realizado por Carreño de Miranda (Fig. 63), representa a este noble que viste un rico traje, por lo que ostenta una suntuosidad “muy distinta del tono habitual en la moda española, que responde a ese tono cosmopolita”⁹⁷⁴.

⁹⁷¹ A principios del siglo XVI, se encuentra a De la Guerra y de la Vega en Bruselas como contador de los haberes de Juan Bautista de Herrera. AHN, DIVERSOS-COLECCIONES, 10, N. 823.

⁹⁷² AHPM, Prot. 9818, f. 260 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

⁹⁷³ DIEGO Y GONZALEZ, SALMERON, *Compendio de indumentaria española*, 1915.

⁹⁷⁴ MUSEO DEL PRADO, Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700), Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 213.

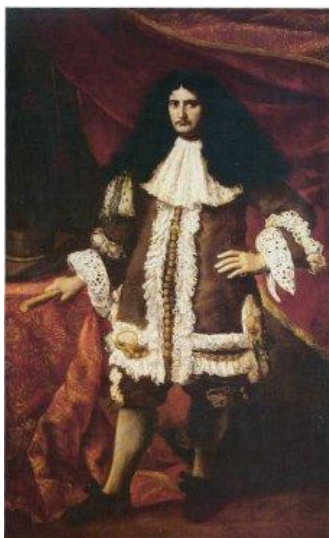


Figura 63. Carreño, *Marqués de Santa Cruz*, 1665-170, Colección Marqueses de Santa Cruz.

Su vestido se compone de hongarina y calzón y se completa de corbata, calzas blancas y zapatos franceses. No obstante, Francisco Diego Pimentel contraponía un gesto muy español a este francesismo: con su mano derecha sostenía el bastón de mando que se apoyaba en un bufete recubierto de brocado rojo. El bastón de mando señalaba la labor de Capitán de las Galeras de España que desempeñó durante la rebelión de Mesina, mientras que la llave dorada que asomaba del bolsillo de su hongarina, indicaba el cargo de Gentilhombre de Cámara de Su Majestad.

A pesar de estas primerísimas referencias de prendas francesas y de atuendos mixtos, muchos nobles cortesanos aún no habían adoptado esta nueva moda. A finales de los sesenta, los nobles cortesanos seguían fieles al patrón filipino hasta bien entrados los ochenta. Tal y como se viene señalando, fueron los nobles con importantes cargos militares los que primeramente adoptaron el vestido de Luis XIV.

Esta primera adopción del traje francés por parte de altos cargos militares se muestra perfectamente en el *Auto de fe de la Plaza Mayor de Madrid* (Figura 64). Realizado en 1683 por Francisco Rizi, este cuadro está considerado como uno de los testimonios más fieles de la época⁹⁷⁵. Representa el Auto de fe que se celebró el 30 de junio de 1680, en la plaza mayor de Madrid, y que fue presidido por el rey Carlos II. Acompañado por María Luisa de Orleans y por su madre, el monarca asiste a esta celebración desde la tribuna real. Fue todo un acontecimiento, ya que habían pasado más de cincuenta años desde la celebración del anterior, el cual tuvo lugar el 4 de julio

⁹⁷⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Francisco Rizi. Cuadros de tema profano”, *Archivo Español de Arte*, 175 (1971), pp. 357-382.

de 1632 durante el reinado de Felipe IV. Al fondo, se encuentran los balcones reservados a la corte que se asignaron según el rango y la calidad: el mayordomo mayor, los gentilhombres, los grandes de España, embajadores, los nobles, etc. La distribución de estas plazas corrió a cargo de Iñigo Fernández de Velasco, duque de Frías, mientras que del escenario se encargó José del Olmo, autor de la *Relación histórica del auto general de fe*⁹⁷⁶.

José del Olmo ostentaba el cargo de furrier del rey⁹⁷⁷, maestro de obra del Palacio del Buen Retiro y maestro mayor de la Villa de Madrid. Aunque su trayectoria profesional estuvo vinculada a Fernando de Valenzuela, se le encargó la fábrica del teatro de este famoso auto general.

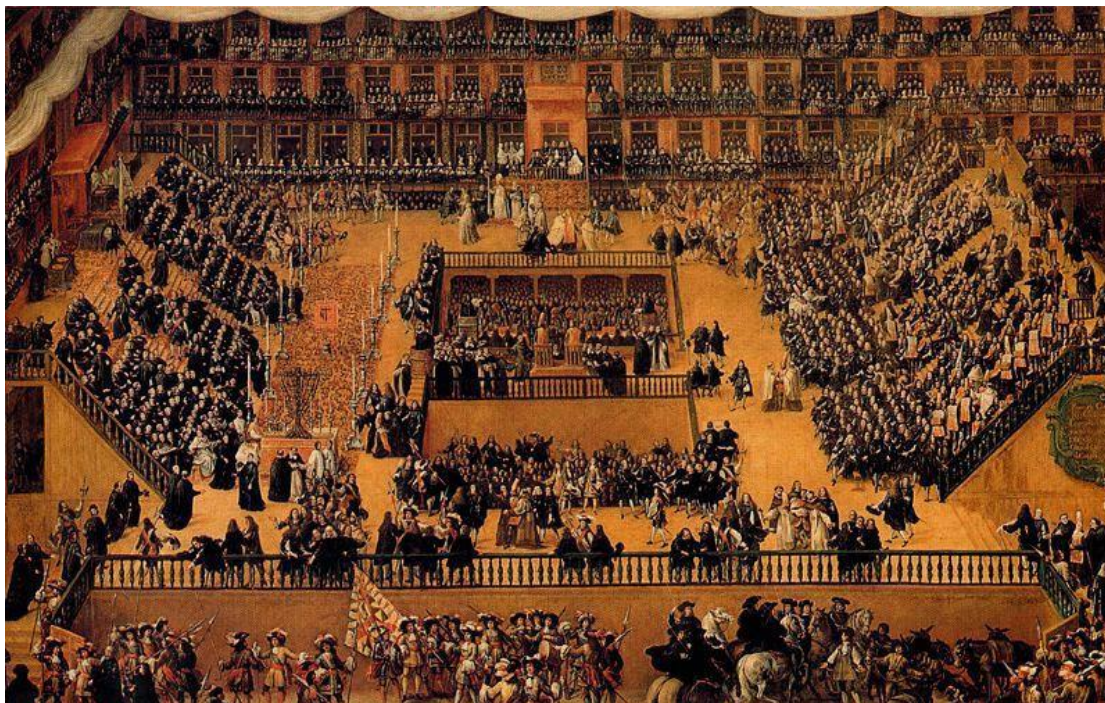


Figura 64. Rizi, *Auto de Fe en la plaza Mayor*, 1683, Museo del Prado, Madrid.

Como se puede apreciar, la tribuna real se encontraba en las casas del Conde de Barajas. En el centro, se colocaba el escenario del auto general flanqueado por dos

⁹⁷⁶ DEL OLMO, J., *Relación histórica del auto general de fe: que se celebró en Madrid este año de 1680, con asistencia del rey N. S. Carlos II, fiel y literalmente reimpressa de la que se publicó en el mismo año*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1680. La historicidad de esta relación fue estudiada por Diego Angulo en ANGULO, op.cit. 1971, p. 357.

⁹⁷⁷ Furrier o furriel es “oficio en la milicia, á cuyo cargo está cuidar del repartimiento de alojamientos y cuarteles de las tropas, y de la distribución del prest, pan y cebada; y el nombrar para el servicio”. En REAL ACADEMIA DE ESPAÑA, *Diccionario de Autoridades*, 1791, p. 441. En la misma edición se identifica también con “el oficio de la Casa Real, á cuyo cargo están las llaves y muebles del palacio, y es su xefe el Aposentador mayor”. En REAL ACADEMIA DE ESPAÑA; *Diccionario de Autoridades*, 1791, p. 441.

gradas principales: la de los reos a la derecha y la de los miembros de los consejos a la izquierda. De este grupo, no solo formaban parte los miembros del consejo de la Inquisición, sino también los del Consejo de Castilla, Aragón, Flandes, Italia e Indias.

Estos, al igual que los nobles cortesanos, ostentan un atuendo de ropilla negra y golilla, tal y como Mariana de Austria había impuesto tras el fallecimiento de don Juan José de Austria.



Figura 65. Detalle de la tribuna central. Rizi, *Auto de fe*, 1683, Museo del Prado, Madrid.

Debido a su atenta minuciosidad, este cuadro se considera crónica pictórica de este documento histórico⁹⁷⁸. La mayoría de los personajes masculinos se presentan ataviados con vestidos de ropilla que se completa de golilla. Según el rango, los nobles y los civiles se muestran conformes a esta tradición vestimentaria hispánica, a pesar de la evidente relajación de sus formas. En efecto, las ropillas de estos personajes muestran unas faldillas más alargadas al igual que unas mangas más abiertas que dejan asomar la camisa blanca⁹⁷⁹. No obstante, una atenta mirada permite captar que Rizi no evitó retratar las intrusiones francesas.

⁹⁷⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, op., cit.*

⁹⁷⁹ COMBA, "Historia del traje real y cortesano desde los Reyes Católicos hasta Alfonso XIII", *Reales Sitios*, 30 (1971), p. 66.



Figura 66. Detalle del ejército. Rizi, *Auto de fe*, 1683, Museo del Prado, Madrid.

Como se puede apreciar en el detalle (Figura 66), los militares españoles ostentaban el atuendo francés de casaca y calzón. De acuerdo a los guardarropas de los grandes condotieros españoles, estos militares lo completaban de corbata de encaje y sombrero chambergo, lo que se podría interpretar como una mayor difusión de la influencia francesa. Numerosas son las calzas de colores que se pueden entrever en este grupo en primer plano, al estilo de las que se estaban luciendo en la corte Luis XIV. De este modo, el pintor recoge las dos tendencias indumentarias de principio de los ochenta. El intento de la reina madre de apoyar la pervivencia de la ropilla y de la golilla no lograba frenar el incremento de la vestimenta francesa y no sólo en lo que a los militares se refiere⁹⁸⁰.

A los pies del teatro, se puede apreciar las apariencias de tres personajes vestidos con ricas casacas (Figura 67). Estos tres hombres ostentan largas casacas que apenas dejan entrever los calzones por debajo. Sobre todo el del sombrero, luce esta prenda entallada de color, guarnecida del mismo encaje que la corbata y los puños que asoman por las mangas. La misma suntuosidad se puede apreciar también en el atuendo del personaje de medias amarillas. Su casaca luce un corte más militar que recuerda a la del Marqués de Santa Cruz.



Figura 67. Detalle de los vestidos franceses. Rizi, *Auto de fe*, 1683, Madrid, Museo del Prado. Detalle de Luis XIV. Allegrain, *Paseo de Luis XIV*, h.1688, Chateaux de Versailles et Trignon.

Es a partir del último decenio cuando los aristócratas comienzan a vestir la casaca francesa. A pesar de ser un grupo muy cercano a la monarquía, los nobles

⁹⁸⁰ PINTO CRESPO, El Madrid militar, op.cit.

españoles se mostraban muy fieles a la tradición española en lo que a sus apariencias se refería. Eso se desprende de la escritura realizada por la comisión del inventario y tasación, cuenta y partición de los bienes de la Duquesa de Feria, doña Ana Catalina Fernández de Córdoba y Figueroa⁹⁸¹. Fallecida en Madrid casi dos semanas después que don Juan José de Austria, doña Ana Catalina recibió unas exequias marcadas por la tradición hispánica. Ana era hija del Marqués de Priego, D. Alonso Fernández de Córdoba y Figueroa, conocido como el Gran Duque de Feria por sus hazañas militares (Figura 68). En el cuadro que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano, este noble se parecía de pie vestido con sus galas militares, la banda de general y blandiendo el bastón de mando. Como se puede apreciar en esta obra anónima, D. Alonso se mostraba en el apogeo de su carrera militar, vestido de jubón y calzón que completaba con una golilla⁹⁸². De la misma época son los frescos realizados por Vicente Carducho en el Salón del Reino, en conmemoración de las victorias en Alsacia⁹⁸³, empresa que le valió el epíteto de Gran Duque de Feria.



Figura 68. Anónimo, *Duque de Feria*, 1635, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Fue el maestro sastre Pablo Bernardo quien realizó los lutos que se confeccionaron a la muerte de la Duquesa de Feria. Se mandaron confeccionar libreas de corte español, entre las cuales había “doce ropillas, doce ferreruelos y mangas, ocho calzones, quatro mangas en 513 reales”. 540 reales fue el valor de los uniformes de ropillas, calzón, herreruelo para los tres lacayos, cuatro silleteros y cinco cocheros. Sólo los mozos de repostería y galopines de cocina vistieron un atuendo mixto que se

⁹⁸¹ AHPM, Prot. 10900, f. 260 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

⁹⁸² PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, p. 134.

⁹⁸³ Se está haciendo referencia a *La expugnación de Rheinfelden* y a *El socorro de la plaza de Constanza*, en los cuales se puede apreciar la relevancia de este noble por su imagen en primer plano. Véase: MARIAS, F., *Pinturas de Historia política. Repensando el salón de Reinos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012.

componía de casaca, herreruelo y calzón, por valor de 185 reales. Tanto los nueve ayudas de cámara como los reposteros vistieron a la española en tanto que para el servicio de la Caballeriza, se confeccionaron cuatro vestidos de hongarina y calzón.

Así, doña Ana Catalina fue enterrada con todos los honores propios de su rango. Como hija del V Duque de Feria, viuda de Gómez IV Suárez de Figueroa y Córdoba y mujer de Pedro Antonio de Aragón, Duque de Segorbe y Cardona y ayo del Príncipe Baltasar Carlos.

Esta predisposición de estos nobles y militares por utilizar las prendas francesas en los uniformes y libreas perduró durante toda la década siguiente, algo que quisieron extender a su servicio doméstico⁹⁸⁴. En 1693, a la muerte de D. Manuel Ponce de León y Fernández de Córdoba, VI duque de Arcos, marqués de Zahara, V conde de Casares, conde de Bailén, se redactó su inventario y tasación de los bienes⁹⁸⁵. Realizada el 23 de diciembre del mismo año, esta escritura recogía la composición de los vestidos franceses del personal a su servicio. De naturaleza versallesca, también en este documento se destacaba la imagen indumentaria del trompeta que, al servicio del VI duque de Arcos, se mostraba fiel al nuevo estilo francés, hasta en lo que a su nomenclatura se refería. Así, este músico ostentaba un *justacorps* de terciopelo verde con una esterilla ancha de oro, y unos calzones de paño verde, con tres esterillas “a la rodilla”. Las esterillas, que constituían la única decoración de este atuendo, eran “un género de galón de hilo de oro ù plata, de un dedo de ancho”⁹⁸⁶. Este vestido valorado en 277 reales se completaba, en cambio, con un accesorio muy español como era el tahalí, que también se presentaba confeccionado en el mismo terciopelo y adornado con dos de estos galones.

Más modesta era la librea de los dos mozos de mulas que exhibían el atuendo francés de hongarina y calzón. Sus vestidos se tasaron en 630 reales, cantidad muy inferior si se compara con la de los otros miembros de este servicio, que siempre se confeccionaron en felpa verde y se bordaron en oro. En efecto, para los cocheros de Manuel Ponce de León se encargaron diez vestidos de “calçon, ropilla y mangas, los tassaron en 4300 reales à 430 cada uno; los doce de lacayo se componen de calçon ropilla y mangas y taalí de dicha felpa y capa de paño de olanda con golpes bordados y

⁹⁸⁴ MARTINEZ DEL BARRIO, J. I., “Educación y mentalidad de la alta nobleza española en los siglos XVI y XVII: la formación de la biblioteca de la Casa Ducal de Osuna”, *Cuadernos de Historia Moderna*, n.12 (1991), pp. 67-81.

⁹⁸⁵ AHPM, Prot.11564, f.78 y ss.

⁹⁸⁶ REAL ACADEMIA DE ESPAÑA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1732, p. 634.

las vueltas; tassado en 8280 reales, à 690 reales cada uno”. En este cargo y data que ascendía a 130.210 reales, los atuendos más valiosos eran los vestían los lacayos, criados que representaban y seguían al Duque de Arcos tanto a pie como a caballo. Su indumentaria a la moda española se presentaba completa en todas las prendas y accesorios, como la capa, las mangas con sus vueltas y tahalíes.

A principios de la década de los noventa la manifestación de la dignidad empezaba también a expresarse a través del uso de prendas versallescas por parte de los mismos nobles palatinos. Ese puede ser el caso de Don Manuel de Brizuela Velasco y Cárdenas, Conde de Fuenrubia. Don Manuel procedía de una familia noble castellana, los Brizuelas, que siempre se habían mantenido al servicio de la Corona: su padre y su abuelo fueron caballerizos de S.M., cargo que pronto recae en él⁹⁸⁷. Por el favor y la asistencia que él y su familia le mostraron, el Rey Carlos II le concedió el título de Conde de Fuenrubia, en 1691 (Fig. 69)⁹⁸⁸. Al poco de recibir esta merced real, D. Manuel falleció, recibiendo una sepultura acorde a su rango con el hábito de la orden de Santiago de la cual era hermano, como consta en su testamentaría⁹⁸⁹.



Figura 69. Ejecutoria de la merced de Conde de Fuenrubia, AHN, Madrid.

De la observación de este documento, se desprende que el I Conde de Fuenrubia otorgaba mucha importancia a sus apariencias. El inventario de sus vestidos delata su preferencia por las prendas de procedencia francesa y versallesca, a pesar de la estrecha vinculación con la monarquía hispánica. Conforme a la tradición española, don Manuel poseía un vestido de color que se componía ropilla, calzones y que se completaba con

⁹⁸⁷ Acerca del cursus honorum de la familia Brizuela, véase DE ALOS, F., Duque de Estrada, *Los Brizuela Condes de Fuenrubia y familias enlazadas*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2009. En esta obra también se puede encontrar un somero elenco de los bienes de Manuel de Brizuela Velasco.

⁹⁸⁸ AHN, CONSEJOS, 8975, 1691, exp. 34.

⁹⁸⁹ AHPM, Prot. 9892, f. 226 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

capa, mangas y pretina. El I Conde de Fuenrubia solía vestir este atuendo con una golilla de raso liso amusco bordado de seda blanco. También aparecía otro vestido siempre de raso liso, pero de color amusco, que se componía de estas prendas españolas. La mayoría de sus conjuntos indumentarios se componía de casacas, chupas y calzones, siendo ésta la primera referencia del vestido a la francesa completo entre los nobles de Carlos II. En el ropero de Manuel Brizuela, se ha encontrado “un vestido de paño azul bordado de seda que se compone de calzones, casaca forrada en felpa larga azul y chupa de lo mismo; y otro vestido de teletón musco de Italia bordado de seda que se compone de casaca aforrada en raso y chupa de lo mismo”.

Estos conjuntos, que seguían la moda de Luis XIV, remarcaban la mayor influencia que las prendas de procedencias francesas empezaban a ejercer a finales de siglo, a pesar de las resistencias que sufrieron en la corte asbúrgica. Muestra de ello, es el Marqués de Mancera, quien se hizo retratar ataviado a la española en su retrato oficial (Fig. 70). Así, don Antonio Sebastián Álvarez de Toledo y Leyva se vestía según la moda tradicional en este cuadro, donde Mancera proponía una imagen sobria de acuerdo a la calidad social que merecía: II Marqués de Mancera, V señor de las Cinco Villas y IV señor del Mármol. Este noble, no sólo había servido en el Alcázar madrileño, sino que había desempeñado el cargo de 25º Virrey de Nueva España, entre 1664 y 1673. De este modo, su apariencia reflejaba la dignidad a través de los detalles blancos que se entrevén de sus prendas superiores. D. Antonio utilizaba la golilla blanca con una impoluta camisa que asomaban ambas por debajo de su jubón y capa⁹⁹⁰. La gola era un accesorio característico entre los miembros de la administración, al igual que la costumbre de lucir los puños de la camisa era una costumbre muy en boga entre los nobles. Del mismo modo que sobre el hombro derecho de su capa, luce el símbolo de la orden de Calatrava a la cual pertenecía.

Al momento de su muerte, el Marqués de Mancera era presidente del Consejo de Italia, tal y como constaba en su *partición y división de los bienes*⁹⁹¹. Fallecido en 1715, dejaba un ferreruelo de paño negro de Segovia valorado en 1496 maravedíes, un calzón de rizo negro en 408 maravedíes, una capa de luto en 544 maravedíes y dos pares de mangas de raso negro en 272 maravedíes. Como se puede apreciar estas posesiones

⁹⁹⁰ De esta coquetería procedía la contrariedad que Francisco de León hacía pública acerca de las nuevas aficiones de los nobles: “Aora no veo capitanes, ni soldados, ni dinero, ni ocupaciones honorosas en los de mayores obligaciones, sino una perpetua ociosidad, gustos, entretimientos, comer, y beber, vestir precioso, y costoso”. LEÓN, F., *Sermon predicado por Francisco de León*, Granada, 1635, p. 254.

⁹⁹¹ AHPM, Prot. 10201, fols.1 y ss.

vestimentarias parecen reflejar su sobriedad como también la voluntad de la reina Mariana de Austria, quien le había concedido la Grandeza de España, en reconocimiento a su servicio y por haber mediado con su hijo Carlos II, durante el ministerio de Juan José⁹⁹².



Figura 70. Anónimo, *Antonio Sebastián Álvarez de Toledo y Leyva*, 1664⁹⁹³.

Pese a todo, la influencia del traje francés se afianzaba paulatinamente en la corte española. Aunque a la muerte de don Juan José de Austria, Carlos II dejó que utilizar las pelucas que ya se habían introducido en la década anterior, “de todos modos pocas veces vistió Carlos II el traje a la española en los años finales de su vida, ya que la enfermedad no le permitía comparecer en público muy a menudo”⁹⁹⁴.

Muestra de ello es la testamentaria del secretario del Marqués de Mancera, Gervasio Carrillo de Tordomar, quien no sólo poseía prendas españolas. A su muerte en 1695, el guardarropa de Gervasio contaba con un atuendo muy español que se componía de ropilla y capa de bayeta dealconcher⁹⁹⁵, con calzones y mangas, que se podía completar y combinar con las capas, mangas y tahalíes encontrados en la cuenta y

⁹⁹² AUSTRIA, J. J. de, *Carlos II, Ministerio de Don Juan de Austria*, Madrid, S.XVII. [BNE: Mss /18211].

⁹⁹³ Imagen disponible en:

<http://www.elkiosco.gob.mx/uploads/images/New%20Espa%C3%B1a/AntonioSebastiandeToledo.jpg>

⁹⁹⁴ En MOREL-FATIO, “El traje de golilla y el traje militar”, p. 242. Citado también en MOLINA, VEGA, *Vestir la Identidad, Construir la apariencia*. pp. 35-6.

⁹⁹⁵ La bayeta dealconcher oalconchel era un paño de lana con punto de tafetán poco tupida que se importaba de Inglaterra y de Portugal para ser exportado a las Américas.

partición de sus bienes⁹⁹⁶. Su capa más valiosa ascendía a 230 reales y se completaba de un segundo par de calzones de color de perla confeccionado en paño. Eran sus accesorios los que enriquecían su imagen vestimentaria. Los tres pares de mangas de este administrador ascendían a 660 reales; además disponía de unas mangas que estaba bordada con hilo de plata, estimadas en 700 reales. Estas mangas en raso liso se combinaban con un tahalí que presentaban la misma decoración en plata. Con esta bordadura, Gervasio también poseía otro par de mangas y tahalí que se habían valorado en 400 reales.

En cambio, esta abundancia y este valor no los alcanzaban las prendas francesas de su armario. Carrillo de Tordomar conservaba una única casaca francesa confeccionada en “ormesí alistado de raso aforrado en tafetán con su fleco en la faldilla, tasado en 140 reales”. A pesar de esta elegancia, esta vestimenta no igualaba las tasaciones de las prendas españolas, lo mismo que “una ongarina de brocato de color alistada con una buelta de tinela y la otra de raso en 200 reales”.

Puede que este conservadurismo vestimentario no se debiera al ostracismo que Mariana de Austria había pretendido en el Alcázar, sino a la deferencia con la que los nobles correspondían a la monarquía hispánica. El poco arraigo que las prendas francesas tuvieron en este grupo, mostraba el inmovilismo en el cual se encontraba la corte de Carlos II.

Anclado en los antiguos valores, este grupo no apreciaba esta intrusión cultural y social, que chocaba con la estructura tradicional de la Monarquía. A sus ojos, las prendas francesas se identificaban con los advenedizos, ya que, con frecuencia, se hallaban en sus guardarropas; aunque lo cierto, tal y como se ha visto más arriba, también podían encontrarse en algunas testamentarias cortesanas.

La corte de este periodo se caracterizaba por la presencia de personajes que trataban de mejorar su propia posición también a través de nuevas modas. Los tiempos de mudanza, que distinguían el periodo de la regencia de Mariana de Austria, favorecieron las aspiraciones de nuevos súbditos que se proponían “servir al Rey y obtener así recompensa en forma de privilegios que le colocan en otro escalón de la

⁹⁹⁶ AHPM, Prot. 9892, f. 114 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia. En DAVILA CORONA, DURAN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, p. 36-7.

pirámide”⁹⁹⁷. Paradigma de este proceso durante estos años de regencia fue la clamorosa ascensión al poder de un personaje controvertido: Fernando de Valenzuela Enciso. Desde la muerte de Felipe IV, Valenzuela se había acercado a la reina viuda y, en sólo cinco años, pasó de hidalgo a Grande de España, gracias a privilegios y prerrogativas. Uno de los objetivos que se trazó fue el devolver el Alcázar madrileño al antiguo esplendor⁹⁹⁸.



Figura 71. Carreño, *Don Fernando de Valenzuela*, 1671, Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Anterior a estos años es su retrato, que ejecutó el pintor de cámara Carreño de Miranda (Figura 71). Conservado en el Museo Lázaro Galdiano, este cuadro representa a este personaje conocido como ‘el duende de corte’, por las entrevistas nocturnas que concertaba para informar a la reina⁹⁹⁹. Carreño lo representa vestido a la española y ataviado con una ropilla negra sobre la cual destaca la impoluta golilla blanca. Los rasgos fisionómicos de su rostro delatan la pasión por el poder y la riqueza que este válido persiguió a lo largo de toda su vida. Fernando, de hecho, comenzó siendo paje del Duque del Infantado y gracias a la influencia de su mujer, en calidad de moza de cámara de Mariana de Austria, llegó a ocupar el cargo de caballero en la casa de ésta. A partir de aquí, comenzó su esperpéntica ascensión hacia “los mayores rangos de la

⁹⁹⁷ CHACÓN JIMENEZ, F., “Reflexiones sobre historia y movilidad social”, en CHACÓN JIMENEZ, F., MONTEIRO, N., *Poder y movilidad social. Cortesanos, religiosos y oligarquías en la Península Ibérica (siglos XV-XIX)*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 46.

⁹⁹⁸ SANZ AYÁN, C., *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de Historia, 2006.

⁹⁹⁹ *Noticia de la prisión de D. Fernando de Valenzuela y sus consecuencias*, 1680. [BNE: Mss/12961/34]. Véase también: RUÍZ RODRÍGUEZ, J. I., *Fernando de Valenzuela, : orígenes, ascenso y caída de un Duende de la Corte del Rey Hechizado*, Madrid, Dykinson, 2008.

jerarquía nobiliaria en Castilla: de hidalgo a caballero de hábito, comendador, señor de vasallos, título y grande de España”¹⁰⁰⁰.

A pesar de estas reflexiones, su identidad fue puesta en duda en 1691 por Marzolf, y revalidada en 1979 por Urrea quien avaló esta atribución basándose en la estampa de Mauro que se inspiraba en una pintura de José García Hidalgo¹⁰⁰¹. De todas formas, es irrefutable la similitud con el *retrato de Fernando de Valenzuela* realizado, entre 1676 y 1677, por Claudio Coello, que demuestra la autenticidad de este cuadro como retrato del famoso ‘duende de palacio’¹⁰⁰². Sin contar que los bastidores de este cuadro llevan la inscripción “Fernando de Valenzuela. Ministro de Carlos II. 1675. Original de Carreño”¹⁰⁰³. Los años iniciales de la década de los setenta, Fernando ya había coleccionado un gran número de título propio de la nobleza tal y como se relata en este manuscrito de la época:

“Ascendía D. Fernando tan aceleradamente las más elevadas, las gracias de los Reyes, y que ya daba audiencias públicas a los pretendientes y expedición a los negocios más arduos, haciendo promulgar varias pragmáticas y reformas de Consejos y Ministros, disponiendo prevenciones para formar armadas a que aplicaba los intereses que resultaron a beneficiar los puestos por su negociación o inteligencia, con tal actividad y dirección, que no dejaba fuera de la esperanza, la restauración de la Monarquía”¹⁰⁰⁴.

Nombrado Primer Caballerizo, Fernando coleccionaba títulos y favores por contar con el apoyo de la reina y, por consiguiente, del nuevo rey¹⁰⁰⁵. La confianza de la reina le permitió quedarse en la península cuando su ambición empezó a levantar sospechas y, en 1676, se le invitó a alejarse de la Corte. Sin embargo, no sólo logró esquivar este contratiempo, sino que este mismo favor real le proporcionó en el título de Grande España y de primer ministro, tal y como reproduce el relato de Maura: “Carlos II, otorgó a Valenzuela las mercedes que más ambicionaba éste: la una fue hacerle Grande y la otra declararle Primer Ministro, con orden de que se aposentase en Palacio en el cuarto de los infantes; efecto que así como causó la admiración de todos, provocó

¹⁰⁰⁰ ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, A., “La esfera de la corte: príncipe, nobleza y mudanza en la jerarquía”, CHACÓN JIMENEZ, MONTEIRO, *Poder y movilidad social.*, pp. 137.

¹⁰⁰¹ BERJANO ESCOBAR, D., *El pintor D. Juan Carreño de Miranda (1614-1685): su vida y su obra*, Madrid, 1925; CAMÓN AZNAR, J., *Guía del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1951, p. 83; URREA FERNÁNDEZ, J., “El pintor José García Hidalgo”, *Archivo Español de Arte*, 190 (1975), pp. 97-116.

¹⁰⁰² El retrato de Fernando de Valenzuela realizado por Coello se encuentra en la Real maestranza de Caballería de Sevilla y forma parte de SULLIVAN, E. J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989, p. 193.

¹⁰⁰³ CAMPS CAZORLA, E., *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1948-1950)*, op.cit.

¹⁰⁰⁴ *Papeles acerca de Fernando de Valenzuela*. BNE, Mss 9399, fol. 58.

¹⁰⁰⁵ *Títulos y favores a Fernando de Valenzuela*. BNE: Mss 11.051, p. 74

la indignación de los señores”¹⁰⁰⁶. El año de 1676 constituye una bisagra en el *cursus honorum* de Valenzuela: se adentraba en las esferas gubernativas, alcanzaba el puesto de primer ministro y sorteaba la oposición nobiliaria.

Como cabe suponer, su nombramiento soliviantó a la nobleza. Al fin al cabo, Valenzuela era de orígenes humildes y había alcanzado a los Grandes, tanto en calidad y estatus. Su apariencia vestimentaria reflejaba la grandeza de los nobles de primera clase. Era muy similar a la de don Juan José de Austria por el elevado número de prendas francesas, como puede apreciarse en el inventario de sus bienes realizado en 1677. Su ropero contenía *vestidos de hombre y de mujer*, y no sólo contenía el riguroso vestido filipino¹⁰⁰⁷.

Compuesto por más de cien elementos indumentarios, este documento contenía sesenta y siete voces que hacen referencias a prendas y accesorios masculinos (Tabla nº 11). Más de la mitad de su guardarropa era de apariencia española, siendo los jubones la prenda con mayor número de incidencias. De estos siete jubones el más caro era el “raso liso color de aire; bordado de una guarnición de entorchados negros”. Tasados en 440 reales, esta prenda se presentaba en color aire o sea de “un color amarillo sumamente bajo, y delicado”¹⁰⁰⁸. Los otros, en cambio, eran más oscuros como el de camelote verde que presentaba una guarnición de filigrana con entorchados blancos que se tasó en 220 reales. Los restantes estaban confeccionados con telas menos suntuosas como los dos valorados en 77 reales: uno de brocado amusco, con flores de plata y oro; y otro de tela blanca con la misma decoración en los calados y las bocamangas. Esta valoración se debía también al deterioro de estos jubones. Por ejemplo, se calificaba de ‘viejo’ a un conjunto de jubón, ropa y escapulario¹⁰⁰⁹, que tasado en 66 reales, estaba confeccionado en camelote con el campo plateado y decorado de flores amuscas.

Muy superiores en cambio se presentaban las cuatro casacas que enriquecían el ropero de Valenzuela. La más valiosa de entre todas era una “casaca de paño de Holanda, amusco, forrada en felpa amusca con encajes de plata en las bocamangas y

¹⁰⁰⁶ TOMAS y VALIENTE, F., *Los válidos de la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, 1982, p. 27.

¹⁰⁰⁷ Inventario y tasación de los bienes de don *Fernando de Valenzuela*, CODOÍN, T.LXVII, pp. 137-292. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹⁰⁰⁸ TERREROS PANDO, , *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, p. 463.

¹⁰⁰⁹ Por escapulario se entendía “una como estola mui ancha, que pende por delante y por detrás, y en medio tiene una abertura en redondo capáz para que por ella pueda entrar la cabeza, y desta forma son los escapularios que visten muchos religiosos”: RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 554.

con sesenta y dos botones de filigrana de plata, tasada en setecientos setenta reales”. La suntuosidad de esta prenda poco tenía que envidiar con las que vestían los grandes nobles palatinos en estos años. Basta con recordar el vestido del Marqués de Lapilla que estaba decorado con 343 botones de plata. De hecho, se puede decir que esta casaca se presentaba inferior sólo a este vestido, por lo menos en lo que se refiere a su decoración.

También las otras estaban ricamente bordadas y decoradas como la de tercianela amusca, que se completaba de un calzón a juego; valorada en 550 reales, tenía las “bocamangas con encajes de plata y negro, de á cuarta”. Todas sus casacas se presentaban de color negro o amusco, o sea, como el color pardo “parecido al almizcle”¹⁰¹⁰. Incluso la casaca más vieja y, por ende, la más barata, superaba en estimación a la de los jubones con sus 88 reales.

Tabla nº 11.
Inventario de las prendas de Fernando de Valenzuela, 1677

PRENDAS	Cantidad
Chupas	4
Jubones	7
Hongarinas	5
Casacas	4
Casaca y calzón	2
Vestidos de ropilla y calzón	7
Capotes	1
Capa y ropilla	2
Capas	7
Gabardina	1
Manto capitular	1
Monteras	1
Vestidos de pajes	3
Tahalíes	2
Mangas	3
Contramangas	10
Sombreros	4
Medias	3
TOTAL	67

Fuente: *CODOIN*, nº 67.

¹⁰¹⁰ En REAL ACADEMIA DE ESPAÑA, *Diccionario de Autoridades*, 1726, p. 278.

De la misma manera, sus chupas no escatimaban en cuanto a riqueza y suntuosidad. De entre éstas, la más barata valía 250 reales y estaba confeccionada en brocado negro con decoración floreal, encaje y unos mangotes de tafetán de lustre. Las otras 3, en cambio, presentaban un precio medio de 536 reales, siendo la más valiosa “una chupa de brocado amusco y labores plateadas con algunas flores de oro guarnecido con un encaje de cinco dedo, de oro, tasada en seiscientos sesenta reales”.

Bastante inferiores a estas tasaciones resultaban las hongarinas de su guardarropa. La de mayor precio se tasaba en 250 reales, por ser “de brocado azul con flores de plata y oro, guarnecida con un encaje de oro y plata y contramangas de la misma tela”. Otras hongarinas tasadas en 150 y 100 reales presentaban la misma decoración plateada, motivo recurrente en su ropero.

Un caso excepcional lo constituye una hongarina inventariada entre los caparazones y aderezos de caballos. A fin de cuentas, la hongarina era una prenda que resultaba especialmente apropiada por los paseos a caballo debido a su corte y composición. Se da la circunstancia que esta hongarina era una de las que más resaltaba por sus complementos y, sobre todo, por su tasación. Aparece descrita “con mangas cortas y mangotes de tafetán doble encarnado, viejo, y unas mangas sobre tafetán encarnado cubiertas á listas de plegadillo de plata falsa en forma de fleco, y otro de cintillas y una banda del mismo género”. Sin embargo, lo que puede extrañar es que se completaba con una capa corta de burato y forrada en velillo de plata falso, dando lugar a aquella mezcolanza ostentada por Carlos II y síntoma de modernidad. De la misma forma se combinaba con una bolsa berberisca con tres borlas de oro y seda carmesí, con bozal, acicates y colonias azules para clines. Estos accesorios componían el llamado “recado de máscara” y elevaban el valor de dicha hongarina a 1000 reales.

No es de extrañar que los nobles se mostrasen molestos por esta ostentación de riqueza del primer ministro advenedizo y carente de linaje esclarecido. Sus apariencias quizás no alcanzaran el prestigio ni la valoración de las de don Juan José de Austria o del Marqués de Frómista y Caracena, pero competían en riqueza y distinción. Sus vestidos completos respondían al atuendo a la española, acordes con la pauta de prestigio promovidos por la nobleza.

Sus trajes, por tanto, defendían su compromiso cortesano. El más valioso era uno de “felpa labrada con mangas de raso amusco, cuajadas y guarnecidas de encajes y capa

de paño de Holanda, negro”. Tasado en 1100 reales, este atuendo de otros presentes en las testamentaría de nobles cortesanos. Valenzuela poseía dos vestidos a la española que presentaban unas ricas mangas bordadas: uno sobre camelote y el otro, sobre humo¹⁰¹¹. Aunque ambos vestidos se tasaron en 1000 reales, sólo el vestido de humo exhibía un mayor despliegue decorativo, ya que contaba con unas “flores henchidas en seda y capa de paño de Holanda”. Este traje se diferenciaba del anterior, no sólo por los detalles preciosistas, sino también por incorporar la capa. Los que sí incorporaban la capa eran los vestidos de pajes. Se trataba de tres vestidos de terciopelo labrado de color negro con mangas y capa de bayeta del valor de 700 y 800 reales. Sólo uno de entre éstos, el más caro, tenía mangas de encaje negro.

Como en la mayoría de los atuendos de este final de siglo, la capa se había impuesto también en el guardarropa de Valenzuela. Nueve son los ejemplares de esta prenda de abrigo en su armario. Todas eran de bayeta negra menos una, la cual estaba confeccionada en paño de Holanda y que se completaba de ropilla. Esta capa ascendía a 500 reales, valor que se delataba por la decoración de las “mangas bordadas con entorchado sobre manto de humo y chamelote”. Aun así, éstos no eran los únicos abrigos en su ropero. Fernando poseía también una gabardina, una montera, y “un capote de piel de febre, forrado todo en felpa amusca”.

Aun así, el abrigo que más destacaba por su importancia y prestigio era el manto de la orden de Santiago. Valorado sólo en 400 reales, se presentaba confeccionado en “herbax blanco, con dos cordones y cuatro borlas de seda blanca, metido en su bolsa de terciopelo carmesí”. Esta orden servía a la nobleza para apartar a los advenedizos que trataban de usurpar su rango y distinción.

El guardarropa de Valenzuela delataba un comportamiento aristocrático que reflejaba su trayectoria cortesana. Por eso, el autor de *Sólo Madrid es corte* le dedicó su edición de 1674: Fernando de Valenzuela representaba el “espejo de cortesanos, ya que poco ejemplos, podían ilustrar mejor la magnificencia de unos reyes en premiar a un vasallo y colmarlo de honor y provecho”¹⁰¹².

¹⁰¹¹ El humo era una tela de seda muy delgada, rala y transparente, con la que se hacían mantos y toquillas para el sombrero en señal de luto”. En DAVILA CORONA, M^a, DURAN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, p. 104.

¹⁰¹² ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, “La esfera de la corte: príncipe, nobleza y mudanza en la jerarquía”, CHACÓN JIMENEZ, MONTEIRO, , *Poder y movilidad social. Cortesanos, religiosos y oligarquías en la península ibérica (siglos XV-XIX)*, pp. 138.

2.1. La bendición del traje francés: *La Sagrada Forma* de Claudio Coello

La usurpación de honores cortesanos por parte de personajes de origen modesto sembró el descontento entre los grandes de España¹⁰¹³. La escalada de Fernando de Valenzuela a la cumbre cortesana levantó sospechas sobre todo entre los miembros de la Junta de Gobierno, quienes planeaban destronarle y recuperar su antiguo protagonismo. Valenzuela, de hecho, se había convertido en el representante de “la quiebra moral e intelectual”, que caracterizó los años anteriores a la subida al poder de don Juan José de Austria¹⁰¹⁴. En efecto, Mariana de Austria siguió ejerciendo una fuerte influencia sobre Carlos II, quien no frenó el ascenso del válido de su madre. El Rey trató de prevenir una posible reacción de los grandes de España¹⁰¹⁵ y encomendó la seguridad de su ministro a fray Marcos de Herrera en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹⁰¹⁶. Sin embargo, este proteccionismo desencadenó la violencia de los nobles quienes, bajo las órdenes del duque de Medina Sidonia, averiguaron el paradero de Valenzuela y registraron todas las dependencias del Monasterio, incluyendo la basílica con sus capillas. Se trataba de la profanación de los lugares más sagrados de este conjunto eclesiástico por lo que el padre Herrera se vio obligado a tomar la Eucaristía y excomulgó al Duque de Medina Sidonia y sus acompañantes: Antonio de Toledo, el conde de Fuentes, el marqués del Valparaíso con su hijo, Bernardo. Estos eran los consejeros de Carlos II, el rey defensor del catolicismo en España y las Américas.

El último Austria no podía permitir el enfrentamiento de su monarquía católica con el Papado y se vio en la obligación de solicitar el perdón para sus nobles. El Papa Inocencio XI les concedió su absolución con la única condición de que los culpables construyeran un altar en El Escorial¹⁰¹⁷.

¹⁰¹³ Estos nobles habían firmado un manifiesto en el cual se precisaba el alejamiento del rey de Mariana de Austria, el arresto de Fernando de Valenzuela y el nombramiento de D. Juan José de Austria en calidad de primer ministro. Este documento fue firmado por el duque de Alba, el duque de Medina Sidonia, el duque del Infantado, de Camiña, Veragua, de Gandía, de Híjar, de Osuna, de Arcos, de Pastrana y Terranova. También fue suscrito por el marqués de Villena, Móndejar y Falces como también por el conde de Altamira, Benavente, Altamira Oñate, Monterrey y Lemos.

¹⁰¹⁴ ELLIOT, J.H., *La España imperial 1469-1716*, Barcelona, 1996, p. 317.

¹⁰¹⁵ Carlos II, Rey de España, *Decreto de Carlos II, invalidando todas las mercedes, títulos y despachos concedidos a D. Fernando Valenzuela*. Buen Retiro, 27 junio 1677. [BNE: Mss/12961/23].

¹⁰¹⁶ CASARRUBIOS, M.de, *Papeles relativos al reinado de Carlos II: Prisión y destierro del duende, Valenzuela*, 1680. [BNE: Mss/12961/34]. Parcialmente se ha reproducido en ROTONDO, A., *historia descriptiva artística y pintoresca del real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado El Escorial*, Madrid, 1863, p. 42.

¹⁰¹⁷ Comentado por PEQUE IGLESIAS, S., *Sagrada Forma de El Escorial, historia, altar, custodia*, El Escorial, 1952, p. 8.

Sin embargo, no fueron los nobles quienes encargaron la obra pictórica sino el mismo rey Carlos II. El autor del cuadro del altar titulado *La adoración de la Sagrada Forma* fue Claudio Coello, aunque se conoce comúnmente como la *Sagrada Forma*. En recuerdo de la profanación ocurrida la noche del 17 de enero de 1677, se ubica en su lugar original y representa al Rey como defensor máximo de la religión católica. Su tema central no se centra en la profanación sino en la expiación del monarca y en la adoración de la Eucaristía. Recordando el episodio de la guerra religiosa en los Países Bajos, el padre Francisco de los Santos ideó un retablo donde Carlos II se asemejara a su bisabuelo Felipe II¹⁰¹⁸, como defensor del catolicismo tanto en sus acciones militares como en sus obras arquitectónicas. Al fin y al cabo, como han señalado diferentes autores, el monasterio de El Escorial representaba el monumento más importante de la Contrarreforma, en el cual se guardaba la Sagrada Forma que Felipe II recibió durante su militancia contra los protestantes¹⁰¹⁹. De este modo, se remarcaba la estrecha vinculación dinástica de Carlos II con la Casa de Austria, de la cual recogía la tradición y el compromiso con la fe católica.

Claudio Coello recogió el momento anterior a esta ceremonia que se celebró el día 19 de octubre de 1684, en el cual, según de los Santos:

“hízose de tal suerte y con tal majestad de este acto, que pareció en ostentación no pudo llegar a más, como lo voceaban alegres y edificados cuantos lograron la dicha de verle que fueron gran multitud”¹⁰²⁰.

En cambio, el cuadro contempla el momento cuando Carlos II rendía homenaje a la Eucaristía, rodeado por sus nobles, los mismos que profanaron la basílica y la sacristía y que ahora trataban de expiar su pecado.

¹⁰¹⁸ Este cuadro se encuentra incorporado en el altar de la sacristía del cual existe un grabado de Juan Bernabé Palomino y publicado en 1764 por Andrés Ximénez. La estampa reproduce el conjunto arquitectónico de tres pisos, obra de José del Olmo, en el cual se puede apreciar el crucifijo de Tacca y la tela bordada con el escudo real en hilo de plata ofrecida por Carlos II. Forman parte del retablo los cuatro medallones que, situados encima de las puertas de los camarines, reproducen las escenas de la Sagrada Forma: a la derecha, el emperador Rodolfo enviaba la Eucaristía a España y a la izquierda se puede ver Felipe II recibéndola. En la parte superior se halla la inscripción de CAROLUS II. HISPAN. TEX CATH AUSTRIACA SUORUM. PIETATE PRIMUS AUT NULLI SECUNDUS. ALTARE HOC. AURUO ARG. LAS QUE PRAECI. ORN. SANCTAE FORMAE CONSECRAT. MIRAMILITER INALTERATIS SPECIEBUS PERMANENTI. OBTULIT ANNO DNI 1684. El mencionado tabernáculo desapareció durante la invasión napoleónica.

¹⁰¹⁹ Acerca de El Escorial véase: KUBLER, G., *La obra de El Escorial*, 1982. Véase también: MARIAS, F., “Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 17 (2005) pp. 21-32.

¹⁰²⁰ Citado en MEDIAVILA MARTIN, B., “Historia de la Sagrada Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio del Escorial y de su traslación. Año de 169. Por el p. Fr. Francisco de los Santos, edición prólogo, y notas por el P. Benito Mediavila” en *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Rey de El Escorial*, Madrid, 1962, p. 120.

Palomino relataba que, para este cuadro, el pintor ejecutó retratos individuales de todos los presentes en el escenario¹⁰²¹. Un escenario que representaba la sacristía misma donde se encontraba emplazado (Fig. 72). En primer plano se encuentra Francisco de los Santos, vestido con una casulla con bordados en oro y plata, que recogía escenas de los milagros de la vida de Cristo¹⁰²². El fraile sostiene con su mano la custodia donde se guarda la Sagrada Forma, de la cual toma su nombre el cuadro. Arrodillado en un reclinatorio, y delante del fraile que mantiene la custodia en las manos, se encuentra Carlos II adorando la reliquia.



Figura 72. Coello, *La adoración de la Sagrada Forma*, 1685-1690, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Aunque el momento de la adoración de la Eucaristía es el tema central, las referencias del compromiso regio con la fe católica convierten este lienzo en una exaltación de la Monarquía Hispánica; el cuadro es pura propaganda de la monarquía de los Austrias. Por representar, según Carr, el compromiso de la dinastía asbúrgica con la

¹⁰²¹ PALOMINO, Antonio, *el museo pictórico y escala óptica*, op.cit.

¹⁰²² Las escenas se inspiraban en las obras de Juan Fernández Navarrete y Pellegrino Tibaldi. En la actualidad aun se encuentran casullas parecidas en el moasterio de El Escorial.

ortodoxia católica y por sus numerosas lecturas se considera la “ampliación barroca de la *Gloria* de Tiziano”¹⁰²³.

La adoración de la Sagrada Forma, de Claudio Coello, es el documento que testifica la presencia del traje francés en la corte de Carlos II. En esta representación, “Carlos II y su corte aparecen ataviados con casacas, pelucas y corbatas de encajes, tan diferentes de las severas ropillas y golilla españolas”¹⁰²⁴. Es de las primeras representaciones de un monarca español retratado sin la característica golilla ni el atuendo filipino. El rey viste una casaca de terciopelo negro, sobre la cual se remarcan las ricas vueltas de sus mangas, que recuerdan el estilo que caracterizaba las casacas de Luis XIV. De éstas, asoman los puños de encaje blanco; el mismo con el cual se ha confeccionado su corbata de estilo francés. Carlos II ya había vestido corbata en los cuadros realizados por Herrera pero es la primera vez que aparece representado con el traje a la francesa completo¹⁰²⁵. Se puede apreciar como Carlos II completa su atuendo francés por un espadín que se distingue perfectamente. El monarca había manifestado su predilección por este vestido en numerosas ocasiones. No era un secreto que desde mediados de los setenta, este monarca vestía también el atuendo militar sobre todo en las jornadas que se celebraba fuera de la capital. Para ello, se había instituido el cargo de sastre ‘a la moda’, de la cual era titular Joseph Capret desde 1678. De todas formas, desde esta fecha muy pocas veces Carlos II vistió el atuendo de golilla debido a los problemas de salud que le impedían aparecer públicamente¹⁰²⁶.



Figura 73. Detalle de Carlos II. Coello, *La Adoración de la Sagrada Forma*, Basílica de San Lorenzo de El Escorial.

¹⁰²³ CARR, D., “The Fresco Decorations of Luca Giordano in Spain”, *Record of the Art Museum*, Princeton University, 1982, p. 44.

¹⁰²⁴ SOUSA CONGOSTO, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, p. 155.

¹⁰²⁵ Cfr. STIRLING-MAXWELL, W., *Annals of the Artists of Spain*, Londres, Ltdge, 1891, p. 1198. Este autor sostiene que es la representación más temprana de una corbata que, en su opinión, se introdujo con su primera esposa.

¹⁰²⁶ MOREL- FATIO, “El traje d golilla y el traje militar”, p. 242.

Sin embargo, no sólo el rey viste el atuendo de Luis XIV; también la corte que le acompaña luce este vestido. En la parte inferior a la derecha, se puede observar a Antonio de Toledo, el duque de Medina Sidonia, el conde de Baños, el duque de Pastrana, el marqués de la Puebla, el duque de Medinaceli. Es gracias al detallismo y minuciosidad de Coello que se ha podido identificar a los componentes de este grupo de nobles que arroja a Carlos II durante esta ceremonia. A través de esta galería de retratos, se ha podido identificar a los cortesanos con los que cometieron el sacrilegio de la sacristía.

Ellos, a pesar de ser grandes de España, aparecen retratados con el atuendo hegemónico francés. Todos ostentan casacas entalladas de terciopelo parecidas a las que se lucían en Versalles. Del mismo modo, lucían corbatas de encaje, que se combinaban con los puños de la camisa que sobresalían de las mangas. Destaca entre todos, el caballero que completa su atuendo con guantes amarillos y que porta una voluminosa peluca al estilo del Rey Sol. Por este consenso absoluto de las apariencias francesas se ha considerado este cuadro como el bautizo de la moda de Luis XIV¹⁰²⁷.

A principios de los noventa, ya se podía asistir no sólo a que Carlos II ostentara públicamente la casaca, que fue imagen de su hermanastro, sino que la vestía en una celebración oficial. Mediante este lienzo de Coello se prueba, no sólo la aceptación de la hegemonía francesa por parte de la corte española, sino que es innegable que la moda de la casaca entallada se había introducido en las esferas superiores que empezaba a percibir la supremacía francesa. Esta ostentación por parte de estos consejeros hace imposible negar el influjo de la moda francesa entre los miembros del alcázar.

3. La nueva imagen de la corte de Carlos II

Si el reinado de Carlos II empezaba bajo las apariencias estancadas del vestido español, la última década de su reinado se inauguraba con una nueva imagen: la del vestido a la francesa. Si en la década de los setenta don Juan José de Austria se afirmaba como embajador de este nuevo atuendo en el alcázar madrileño, numerosos eran los generales y condotieros que lo lucían a finales de los ochenta. Así, a pesar de las

¹⁰²⁷ SOUSA CONGOSTO, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, p. 155.

primeras resistencias y acusaciones que difamaron a don Juan José de Austria, la hongarina y la casaca se instalaron en la corte de Carlos II. El intento de don Juan José de Austria por imponer la casaca provocó líneas satíricas: “Entró rasgando mantos y garnachas, haciendo de un sombrero mil girones”¹⁰²⁸.

Pero, a pesar de todo, la casaca se había impuesto como etiqueta en la corte madrileña pocos años después del fallecimiento de don Juan José. Su prestigio había caracterizado la crónica histórica de *La adoración de la Sagrada Forma* y ya representaba el debate entre la tradición hispano-borgoñona, y la modernidad francesa. Esta hegemonía de las apariencias francesas se había instaurado en la corte donde representaba un nuevo protocolo vestimentario. Numerosos eran los miembros del Alcázar que ostentaban un guardarropa afrancesado: dependientes, guardias e inclusive embajadores se dejaban ver ataviados con el vestido que encarnaba los privilegios en Versalles. A través de estas apariencias se renovaba la estética cortesana que, no sólo les distinguía como grupo de poder, sino que modernizaba la sobria imagen del Alcázar.

Bartolomé de Murcia era literero durante los últimos años del reinado de Felipe IV. Como resulta de la testamentaría realizada a su muerte, este criado de su majestad tuvo que adoptar la nueva imagen en su librea¹⁰²⁹. Como la persona encargada de conducir la litera –un vehículo para dos personas que se caracterizaba por dos varas laterales a las cuales se ataban los caballos–, este criado precisaba de comodidad por lo que ya ostentaba una hongarina vieja de terciopelo que se valoró en 30 reales. Mucho más valioso era un coetillo de terciopelo tasado en 100 reales que constituía su librea en las recepciones oficiales.

En cambio, José Benito de Val era médico de Carlos II y el inventario de su ropa no sólo incluía el atuendo hispánico¹⁰³⁰. Formado prevalentemente por prendas características españolas contaba cuatro calzones, cuatro jubones, un coetillo, una ropilla, dos vestidos, tres sobretodos, dos capotes y once capas.

Como se aprecia, los abrigos son las prendas con más incidencia en su armario. Especialmente son las capas con once referencias, las que más abundan en su guardarropa. Del valor medio de 41 reales, la mayoría de las capas de José aparecían como traídas, viejas o manchas. También poseía cuatro capas nuevas: tres de bayeta negra y una de paño de Segovia. Esta última era la más cara y su valor ascendía a 120

¹⁰²⁸ Cursiosidades modernas en: EGIDO, *Sátiras políticas de la España moderna*, pp. 184-185.

¹⁰²⁹ AHPM, Prot.10172, fol. 121 y ss.

¹⁰³⁰ AHPM, Prot.13173, fol. 316 y ss.

reales. Sin embargo este médico también poseía una capa de luto de gala que se estimó sólo en 30 reales por ser vieja¹⁰³¹. De abrigo también poseía una gabardina de tafetán vieja valorada en 100 y dos sobretodos de los cuales, uno era nuevo. Este era de “pel de febre doble nuevo aforrado en bayeta amusca en 200 reales”. Doscientos reales era la estimación más alta de su testamentaría. Sólo la ostentaba otra prenda: “una casaca de raso labrado de colores aforrada en tafetán azul”. Por su suntuosidad, esta casaca se valoraba con esta alta tasación a diferencia de las otras cuatro. De hecho, las otras a pesar de encarnar esta nueva moda, no alcanzaban este precio. Dos de éstas se valoraban en 30 reales cada una, estando confeccionadas en tafetán negro y en paño de Chinchón, respectivamente. Estas eran las casacas más baratas de su armario. Tampoco otra de estameña amusca y aforrada en holandilla valía mucho más: su tasación alcanzaba sólo 36 reales. Sólo una casaca amusca de paño de Segovia y con forro de holandilla, superaba estos valores y casi los doblaba con sus 62 reales.

Aunque estos eran valores muy módicos con respecto a la casaca de raso, no se diferenciaban mucho de los de las prendas españolas. Los cuatro jubones de este inventario se estimaron en 60 reales en total, o sea, 15 reales cada uno aproximadamente. Este mismo precio se asignó a su única ropilla confeccionada en bayeta con mangas de tafetán.

De este modo, la casaca destacaba en el guardarropa de José Benito y superaba el más caro de sus vestidos a la española, valorado en 180 reales. En efecto, José poseía dos vestidos que se componían de ropilla de bayeta, calzón y mangas de tafetán. Iguales en su composición y confección, estos vestidos se diferenciaban sólo por ser uno nuevo y el otro viejo, y se estimaba en 60 reales.

Como se aprecia este inventario aún se componía de prendas y vestidos hispánicos que, constituían casi la totalidad de este guardarropa, empezaban a sufrir un descenso en su valoración económica. En efecto, en lo que a su composición se refiere no difería sustancialmente del inventario del anterior médico de SM, Antonio Cardoso Peñalosa¹⁰³².

¹⁰³¹ Con gala se hacía referencia a prendas más suntuosas y con rica profusión de bordados sobre todo vegetales y florales. Era un apalabra que procedía de la antigua lengua doc donde *gale* equivalía a diversión. Y así lo entendía Covarrubias para quien el vestido de gala era “el vestido curioso de fiesta y de fiesta alegre y de regocijo” que “se dixo de gala porque la gala hermosea y adorna a quien la hace”. En COVARUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 422.

¹⁰³² AHPM, Prot.13173, f.316 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

A pesar de ser médico del rey planeta, Antonio Cardoso no poseía un guardarropa rico y suntuoso. A diferencia de José Benito de Val, su armario sólo contenía diez prendas, inclusive las de abrigo. Aunque ostentaba un estilo de vida muy noble, este médico lucía una apariencia muy sobria. De acuerdo a la lucha a la ostentación de Felipe IV, no poseía ningún vestido completo; sólo tres combinaciones de ropilla y calzón; dos de las cuales, viejas. Estas eran de terciopelo negro y se valoraron en 100 y 66 reales. Sólo la de tafetán doble aparecía aun en buen estado y por eso se estimaba en 130. Esta valoración era una de las más caras de su inventario. Su más valiosa prenda era un jubón de chamelote de color y bordado de negro que ascendía a 200 reales. Con este valor, Antonio también poseía un capote de color que se había confeccionado en albornoz y forrado en bayeta plateada.

Tabla nº 12.
Confrontación de los guardarropas de los Médicos de SM

	Antonio Cardoso de Peñalosa (1674)		José Benito de Val (1694)	
	Nº	Reales	Nº	Reales
Jubones	1	200	4	60
Coletos	-		1	20
Ropilla	-		1	16
Calzón y Ropilla	3	296	-	
Calzón	-		4	126
Vestidos completos	-		2	240
Capas	5	578	11	431
Capotes	1	200	2	320
Sobretudo	-		3	200
Gabardina	-		1	100
Casacas	-		5	358
TOTAL	10	1274	31	1871

Fuente: AHPM, Prot. 13173

El médico poseía también cinco capas, de las cuales tres eran de bayeta, una de bayeta y otra de albornoz. Sólo las capas ostentaban valores más ordinarios. Dos de ellas se habían confeccionado con tejidos resistentes: la de bayeta dealconcher se tasó

en 50 mientras que la de paño negro alcanzaba los 88 reales. En cambio, las otras tres eran de albornoz forrados en bayetas que ascendían a 440 reales.

Como se puede apreciar su guardarropa no lucía la misma suntuosidad ni riqueza de José Benito. Antonio, a pesar de poseer una casa de morada en la Plaza mayor y un capital de hacienda de 9.085.463 reales, no dedicaba mucha importancia a su comportamiento vestimentario. El médico de Felipe IV se mostraba moderado en su estilo y conducta indumentaria. Según el patrón de medida que se había impuesto con la legislación suntuaria, Antonio Cardoso ostentaba una imagen moderada, parecida a la del Marqués de Lapilla y de los otros grandes de España. Con sólo diez piezas indumentarias, su guardarropa se mostraba humilde, sobre todo en comparación de su sucesor en este cargo.

José Benito del Val ostentaba un armario con más de treinta elementos vestimentarios que se caracterizaban por su variedad y opulencia. Su guardarropa se componía de más tres tipologías de prendas superiores diferentes y cuatro de abrigo. De estos grupos, el más rico es el formado por las capas que, con once incidencias, se valoraba en 431 reales. En cambio, este mismo grupo en el inventario de Antonio Cardoso estaba formado por sólo cinco capas que, sin embargo, le superaba en cuantía, ascendiendo a 578 reales.

En los tres grupos indumentarios que coinciden, se puede apreciar que el valor económico de las prendas del primer médico es muy superior al segundo. De hecho, a pesar de la poca cantidad de prendas, su guardarropa no ostenta una valoración económica muy inferior al de José. Con 1871 reales, José poseía un guardarropa más variado pero, no por eso, más suntuoso. Sólo sus capotes valorados en 320 reales superaban el valor del único que ascendía a 200 reales.

De este modo, se puede observar la evolución de la vestimenta y de las pautas indumentarias en el Alcázar de Madrid. En veinte años, los guardarropas de los miembros de la casa del Rey no sólo se habían enriquecido en número y variedad de prendas sino que ya incorporaba la que encarnaba el prestigio de Francia. José Benito en calidad del médico de Carlos II ya no sentía la necesidad de mantenerse fiel a la moda autóctona sino que podía lucir libremente el nuevo estilo galo. El valor de los trajes franceses era de 358 reales, o sea, no muy inferior al de las once capas.

Durante estas dos décadas, el atuendo francés, que distinguía a Luis XIV y a los miembros de su corte, se había introducido contundentemente en el Alcázar. Desde la

boda de Carlos II con María Luisa de Orleans y la predilección de don Juan José de Austria por el vestido militar, la casaca había penetrado en los guardarropas cortesanos. Muestra de ello, es el inventario de Pedro Calderón Villegas que detentaba el cargo de palafrenero de esta reina¹⁰³³; de hecho, falleció en “la villa de Aguilar del Campo yendo a la Jornada de la Reina Nuestra Señora”, en noviembre de 1689.

A principios de 1689, se realizó el inventario de sus bienes entre los cuales destaca un ropero variado de apariencia también francesa. Entre las prendas españolas hay que registrar una ropilla nueva y tres capas, dos de bayeta negro y una de paño; todas aparecían viejas y usadas, siendo la más cara de paño que ascendía a 90 reales. Entre sus prendas de abrigo, también se podía encontrar un sobretodo de piel de febre forrado en escarlatina valorado en 100 reales y un capote de barragán musco aforrado en bayeta tasado en 162. En su armario también se encontraban un calzón con mangas de tafetán doble valorado en 20 reales y un vestido de máscara, en 50 reales. También poseía otro traje confeccionado en terciopelo que, en cambio, se había tasado en 284 reales. A pesar de su elevado valor económico, Pedro guardaba otro aún más valioso. Se trata de un “vestido de raso liso musco bordado de seda blanco viejo que se compone de capa, ropilla, calzón y mangas y golilla de ante viejo, tasado en 350”.

De estilo hispánico, Pedro poseía los accesorios como “unas mangas y tahalí bordados de ylo de plata aforrado en tafetán de color tasado en 50 reales”. Entre sus complementos, se encontraba una valona de encaje muy raída, que se guarnecía de una cinta de color azul.

Sin embargo, Pedro también poseía también vestidos a la francesa. Se trataba de tres vestidos de los cuales el más suntuoso era el “vestido de chambergo de droguete con casaca calzones y chupa de brocato con botones de ylo de plata aforrado en tafetán doblete”. Evidente es la denominación militar por este traje que aparecía compuesto por todas las prendas versallescas. En efecto, con este nombre se empezaban a llamar los atuendos que recordaban su origen militar y que se distinguían por una practicidad que caracterizaba la imagen de los palafreneros.

Así, el inventario de ropa de Calderón Villegas se enriquecía de otro vestido confeccionado en paño amusco que se componía de casaca y calzón con una chupa de raso musco y blanco del valor de 300 reales. Este no era el único atuendo a la moda del

¹⁰³³ AHPM, Prot.9859, f. 266 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

rey Sol. Poseía también otros dos vestidos a la francesa: uno viejo, y otro muy viejo por el valor de 50 reales cada uno. Ambos se componían de casaca y calzón y estaban muy viejos y usados. Estos trajes muestran que la corte de Carlos II no sólo vestía de ropilla y calzón en el año de la celebración eucarística en El Escorial. En efecto, por el inventario que se realizó el día 22 de diciembre del mismo año, se ha podido averiguar que este palafrenero también poseía una chupa de raso azul que pertenecía a un vestido que se componía de hongarina y calzones de droguete que estaba decorado con botones de plata. Su apariencia práctica y francesa también se enriquecía de dos combinaciones de hongarinas y calzón. En concreto, se trataba de “una ongarina y calzón de piel de fiebre plateado con botonadura amusca; otra ongarina y calzón de paño de olanda paletada viejo con botones de plata”.

Sin embargo, estos trajes no reflejaban fielmente la suntuosidad de la etiqueta de Versalles que se desprendía del guardarropa de Gaspar Rebuffart¹⁰³⁴, quien fue cocinero mayor de la reina de Francia María Teresa, hija de Felipe IV y mujer de Luis XIV. Cuando Gaspar volvió a Madrid por la muerte de su mujer en 1698, ostentaba la distinción de la corte de Luis XIV. Aunque poseía un capote amusco del valor de 45 reales y un vestido muy viejo de ropilla y calzón, este cocinero guardaba unas apariencias muy francesas en su armario. Así, este vestido hispánico de felpa negra se completaba con una chupa de raso de flores que combinaba la suntuosidad francesa con la severidad española. Con un valor de 45 reales, este era uno de los cuatro vestidos que reflejaban el prestigio versallesco, de los cuales el más barato era uno de paño negro muy viejo que apenas alcanzaba 22.5 reales. De apariencia muy desgastada, este traje era oscuro y se componía de casaca, chupa y calzón, al igual que los demás. También poseía uno confeccionado en paño de Segovia de color amusco de sólo 30 reales. Sin embargo, también poseía uno ricamente decorado con botones de plata que doblaba el valor del atuendo de ropilla y chupa. Este traje era de paño de Segovia y ascendía a 90 reales. No hace falta recordar que esta referencia a un vestido completo sólo se había dado en el inventario de don Juan José de Austria. Cerraba este bloque, un calzón nuevo de color azul confeccionado en paño de Segovia y tasado en 30 reales.

Sólo con observar esta sección, se puede apreciar como Gaspar ostentaba la imagen grandiosa de la reina de Francia. Aun así, en este inventario se encuentra

¹⁰³⁴ AHPM, Prot.12610, f. 252 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

también una sección dedicada a la ropa colora que sólo reflejaba totalmente su compromiso con la corte de Versalles. Este bloque que recogía prendas suntuosas y vistosas de acuerdo con la moda de Francia. Compuesto por nueve prendas, este apartado también incluía dos capas, una de principela de 60 y otra de pardomonte del valor de 100 reales. Estas son las únicas referencias españolas en el inventario de Rebuffart que se compone de una casaca, tres casacas y calzones, una chupa y tres vestidos completos. De éstos, uno era “de tercianela negro con flores tejidos usado y forrado en tafetán doblete color de porcelana”. Este atuendo suntuoso que reflejaba el prestigio francés se valoraba en 300 reales. Por un poco menos de la mitad de esta estimación, se tasaron los otros vestidos. A pesar de ser ambos para muchachos, se componía igualmente de casaca, chupa y calzón y valían 120 reales. Por el doble de este precio, Gaspar poseía una riquísima chupa de tela sobre tercianela que, forrada en sargueta, estaba guarnecida con flores de plata y seda capuchina. Sin embargo, siempre para muchacho, tenía una casaca encarnada y forrada en 40 reales. Cerraban esta sección tres casacas y calzones entre las cuales se encuentra el atuendo más valioso y más barato de Gaspar. En efecto, este cocinero poseía una casaca y calzón de paño con botones dorados que se tasaba en 60 reales. También poseía otra de camelote totalmente forrada en tafetán doblete del valor de 120 reales. Sin embargo, el conjunto más rico y valioso lo constituye “una casaca y calzón de paño fino con botones de casquillo de plata, forrada la casaca en tafetán doblete del mismo color, en 400 reales”. Este atuendo no era sólo el más caro de los vestidos de Gaspar sino que era el que más representaba la suntuosidad militar de Luis XIV. Los botones de casquillo de plata recordaban constantemente el origen castrense del privilegio del rey francés.

3.1. Las apariencias del ejército de Carlos II

La constante referencia militar modernizaba el Alcázar de Carlos II que, en opinión del Marqués de Louville, estaba gobernado “por un príncipe al que no gustaba ni montar a caballo ni ir a la guerra”¹⁰³⁵. Con esta afirmación, este marqués no sólo menospreciaba la imagen hegemónica del antiguo imperio español. En sus palabras se

¹⁰³⁵ Carlos Augusto de Aonville, más conocido como el Marqués de Louville, fue Gentilhombre de Felipe V, acompañándole a España. Sus ideas y correspondencias se encuentra recogida en MILLOT, C.F.J., *Memorias políticas y militares para servir de à la historia de Luis XIV y Luis XV*, Paris, Librairie-Imprimeur de la Reine, 1777, p. 429.

hallaba una clara referencia a las empresas militares de Luis XIV sobre las cuales se había erigido la nueva potencia francesa que se mostraba públicamente a través de la casaca de privilegio.

En efecto, fueron originariamente los generales militares los primeros que adoptaron este atuendo. Sus amplios faldones permitían comodidad a la hora de montara caballo y practicidad en las acciones militares. Siguiendo el modelo vestido por don Juan José de Austria, numerosos fueron los generales que vestían casacas como el Marqués de Frómista y Caracena. Sin embargo, estos no eran los únicos. Los miembros de la guardia de palacio y los soldados ya estrenaban esta nueva imagen desde el enfrentamiento militar con Francia. A pesar de ser los primeros en aceptar las prendas francesas, solían combinarlas con jubones o complementos españoles.

El inventario realizado a la muerte de Miguel Pérez de Mendoza era una fiel muestra de ello¹⁰³⁶. Ratificado en 1669, este documento ponía de manifiesto que este maestro de armas de Su Majestad no sólo ostentaba el atuendo filipino. Así se podía encontrar dos ropillas, seis combinaciones de calzones y ropilla, un jubón, unas mangas y una capa de bayeta. Aun así ya había tenido la posibilidad de comprobar la comodidad de la hongarina que básicamente constituía su guardarropa. Así su inventario contaba con tres hongarinas, una de las cuales estaba confeccionada en brocato alistado plateado que se combinaba con un jubón. Esta prenda formaba parte de cinco combinaciones con jubones y calzones entre las que destacaba una de paño de paño de Holanda amelocotonado con hongarina aforrado en raso de flores con jubones de raso brocato con encaje negro.

Los que sí destacaban eran los dos vestidos de este inventario, ambos compuestos por hongarina y dos pares de calzones. El primero estaba confeccionado en piel de febre al igual que sus calzones que se guarnecían de dos botonaduras amuscas con ojales plateados cada uno. Mientras que éste se completaba con un jubón de raso de flores plateadas, el otro era de lana. Este se guarnecía de mangas y tahalí de cordobán que guarnecían sus dos prendas superiores, una de paño de Holanda y la otra de piel de febre.

Como ya se ha observado anteriormente, estas combinaciones suavizaron los años de esta transición hacia la completa imposición del atuendo hegemónico francés.

¹⁰³⁶ AHPM, Prot.9859, f. 557 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia

La testamentaría de Alonso Gómez de Figueras refleja las apariencias durante estos tiempos de mudanza. Ya en 1679, se podían apreciar vestidos de casacas en los armarios masculinos. Alonso era teniente de comisaría general de la infantería de España y aunque poseía una capa de piel de febre amusca, ostentaba también un vestido a la moda de Luis XIV. Este traje era de color y se componía de casaca y dos pares de calzones. Este atuendo entero estaba confeccionado en paño de Holanda y ostentaba unas guarniciones de encaje de plata en las bocamangas.

Casi diez años después, en 1688, se redactaba el inventario de Nicolás Mandilo, arquero de Su Majestad¹⁰³⁷. Su guardarropa seguía compuesto por prendas españolas al mismo tiempo que se enriquecía de estas combinaciones. De hecho, básicamente se constituía por estos atuendos mixtos de los cuales el más caro era “un colete de piel que llaman de ante y un calçon a la francesa en 240”. A pesar de este coste elevado, Nicolás también poseía otro vestido que destacaba aun más la nueva moda francesa. Se trataba de “un bohemio de capa y casaca de paño amarillo y jubón de raso teñido de librea de arquero de la noble guardia de Corps de S.M. tasado en 220 reales”. Estos dos atuendos eran los más caros de su ropero que también contenía los de ropilla y calzones o calzones y mangas. Sin embargo, estos trajes hispánicos no superaban los 33 reales. Este era poco más del valor de una chupa de raso que se tasaba en 30 reales. En cambio, ligeramente mayor era la estimación de “una ongarina de tafetán doble guarnecida con encaje negro con sus mangas y contramangas y botonaduras de piedras falas, tasado en 50 reales”.

En 1693, se realizaba el inventario y tasación de Juan Pérez, criado de Su Majestad en la Real Guardia Vieja Española. Con una casa de propiedad en la calle de San Andrés, parroquia de San Martín, Juan poseía un guardarropa formado por prendas propias de los criados de la casa real como unos calzones negros y blancos de terciopelo aforrado en raso liso que se tasaron en 100 reales. De este cuerpo militar, también era una hongarina de raso negro valorado en 50 reales.

Con estas prendas, de hecho, se trataba de ofrecer una imagen de España. Estas apariencias manifestaban la voluntad española de abrirse al nuevo panorama europeo de forma más moderna y competitiva.

¹⁰³⁷ AHPM, Prot.10068, f. 296 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia

3.2. El vestido francés o el privilegio de los embajadores

La apariencia del vestido francés concedía suntuosidad a la corte madrileña. Con su apariencia, España ponía de manifiesto su nueva faceta militar y trataba de reforzar el vínculo que la unía a la monarquía cristiana de Luis XIV. Así, se proponía recobrar su antiguo esplendor, al mismo tiempo que se aseguraba poder y prerrogativas en el ámbito internacional. De este modo, esta imagen era de primordial importancia ya que no sólo le alejaba del estancamiento vivido durante la segunda mitad de siglo sino que le mostraba capaz de competir por la nueva supremacía europea. De este modo, Madrid rescataba el proyecto de don Juan José de Austria sin cerrarse a una posible renovación dinástica. En esta propaganda de intenciones, una labor muy importante la desempeñaron los embajadores que representaban la corona española.

Sobre todo después de la Paz de los Pirineos y de Ryswick, estos intermediarios se encargaban de reconstruir el equilibrio del poder en Europa que se nutría de procesos y negociaciones entre la diplomacia y la política cortesana¹⁰³⁸. En efecto, su labor consistía en

“ganarse el corazón y la voluntad de los hombres (...) penetrar en la zona más recóndita de los corazones y emplear el arte de conducirlos hasta el fin prefijado (...) valiéndose de todos los medios adecuados con el fin de que se muestren favorables a los intereses de su propio príncipe. Uno de los secretos mayores del arte de negociar es saber destilar gota a gota, por decirlo de esta manera en la inteligencia de las personas con las que se negocia, aquello de lo que se estuviere interesado en persuadirlas”¹⁰³⁹.

Por ello, los embajadores españoles tuvieron que adaptarse a la nueva situación internacional que otorgaba a las apariencias un papel de primera magnitud. Así, se le concedió vestir el atuendo militar ya que con él se ataviaban las otras potencias¹⁰⁴⁰. De hecho, se informaba a Manuel de Oms y de Santa Pau, marqués de Castellidosrius y nuevo embajador ante Luis XIV, que no se le requería vestir de golilla. Así, Crispín González Botello en calidad de secretario informaba que:

“En lo que toca al traje, el embajador de S.M. va a lo militar por estar el Rey Chrmo. Siempre en aldeas, y el mismo Rey y todos de campaña, como lo practicaron el Sr. Marqués de los Balbases y duque de Pastrana; pero que si por alguna función en París quisiere V.E. vestirse de negro, sea a la española con capa, en inteligencia de que el Señor Marqués se puso valona caída y no golilla”¹⁰⁴¹.

¹⁰³⁸ ÁLVAREZ LÓPEZ, A., *Los embajadores de Luis XIV en Madrid y el imaginario de lo español en Francia (1660-1700)*, Instituto Universitario Europeo, tesis doctoral inédita, 2006.

¹⁰³⁹ Calliérés, F, de, *Negociando con príncipes. Reglas de la diplomacia y Arte de la negociación*, Madrid, 2001.

¹⁰⁴⁰ AGS, Estado, Leg. .K, 1662.

¹⁰⁴¹ MOREL-FATIO, “El traje de golilla y el traje militar” p. 135.

El uso de la golilla se había relajado puesto que remitía al esplendor español. Sin contar que con este cuello, los diplomáticos españoles tenían más difícil conseguir sus propósitos, ganándose los corazones en las cortes europeas¹⁰⁴². El mismo marqués de Casteldorius había declarado que “será más reparado por la singularidad y extrañado también como objeto que no han visto tanto tiempo hace, particularmente en el discurso de nuevo años que ha durado esta guerra; a más de no ser tan apto para seguir la cote que muy de ordinario sale sin previsión a vanos divertimientos y diversión de caza”¹⁰⁴³. De este modo, España cuidaba la imagen que quería dar en política exterior. Tampoco los embajadores extranjeros en España tenían la obligación de vestir con golilla sino que podían lucir el nuevo atuendo de moda como se aprecia en el retrato del embajador inglés, William Godolphin (Fig. 74).



Figura 74. Escuela de Peter Lely, *Sir William Godolphin*, 1660-70, Manchester Art Gallery, Manchester.

Realizado poco antes de su nombramiento como embajador, Godolphin se hizo retratar luciendo una gran peluca marrón al estilo de Luis XIV. Este diplomático desempeñó el cargo de embajador desde 1672 hasta 1678, tras haber sido secretario del anterior embajador británico, Lord Sandwich. Bajo las órdenes de éste, Godolphin había llevado a cabo las negociaciones que establecían el comercio inglés con España. Se atavía con un gran abrigo oscuro sobre destaca un cuello muy diferente de la golilla española. Se trataba de una especie de corbata de encaje pero sin punta, muy en boga

¹⁰⁴² ANDERSON, “The golilla”, p. 12.

¹⁰⁴³ MOREL--FATIO, “El traje de golilla y el traje militar” p. 135.

entre los miembros del parlamento inglés. Sin embargo, se encontraron más de 100 corbatas francesas en inventario redactado a su muerte¹⁰⁴⁴. En este documento, se hallaron: “120 corbatas y un par de vueltas blancas de puntos de reina de Francia Venecia; 8 corbatas con encaje de Flandes ancho y 24 corbatas con encaje de corvado ancho”.

Este inventario recogía las prendas que Godolphin vistió durante su estancia madrileña y que dejó en la capital. Se trataba de 60 pares de contramangas confeccionada en Holanda fina y guarnecida de encaje. En este grupo se encontraban también tres tahalíes muy ricos: “dos taaly bordados de musco y blanco y tafetan blanco con fluecos; otro taaly de chamelote de aguas negro guarnecido de flueco desedanegra”. Estos accesorios completaban sus prendas hispánicas. De este atuendo, el embajador tenía 4 herreruelos, dos de paño negro y dos de bayeta dealconcher que llevaba sobre 4 ropillas de las cuales tres estaban confeccionadas en paño de Segovia. La otra era “bayeta forrada en tafetan cenzilla con mangas de tafetan doble, traída”.

En cambio, sus vestidos y atuendos completos desvelaban el prestigio francés. Según esta moda, Godolphin poseía “dos casacas, la una de tafetan doble negro con galonzito y botonadura deseda blanco y negra y la otra de droguete plateado forrada en tafetan doble negro con las mismas guarniciones y botonadura”. También poseía otras de esta prenda que se completaba con un calzón de paño de Holanda musco forrado en ormesí de aguas con botonadura de oro. A pesar de aparecer muy traído, este conjunto reflejaba la suntuosidad versallesca como la mayoría de sus prendas francesas.

Con estas características, de hecho, poseía una chupa que, confeccionada en raso musco y forrada en tafetan, se decorada de flores y una botonadura de oro fino. También poseía un vestido completo “de paño de Segobia fino de color aplomado forrado en tafetan doble musco que se compone de casaca con botonadura del mismo paño y de una chupa con botonadura y galón de oro y calzones forrados en holandilla”.

Aunque se trate sólo de un inventario y que no aparezca la tasación de estos bienes, es evidente su elevado valor económico de estos atuendos como también su prestigio. A partir de la década de los setenta, los vestidos a la moda francesa empezaron a calar en la corte española donde esta pequeña elite disfrutaba de esta prerrogativa indumentaria. Como privilegiados, los embajadores ostentaban esta nueva etiqueta que reflejaba las pautas de comportamiento del Rey Sol.

¹⁰⁴⁴ AHPM, Prot.13966, f. 87 y ss.

3.3. La distinción del Consejo de Su Majestad

La imagen que reflejaba el vestido francés se había establecido como modelo de distinción en la Europa de finales de siglo XVII. Por medio de éste, el Rey sol había constituido un sistema de organización estamental que remitía a grupos privilegiados.

En Madrid este atavío empezó distinguiendo a importantes condotieros y generales. Este grupo formado en su gran mayoría por nobles se constituía como símbolo de su honor. También muchos Grandes de España formaban parte de estas esferas militares, al mismo tiempo que disfrutaban de honores y prerrogativas por su condición de nobles palatinos. Esto suponía beneficiarse de privilegios y de las mercedes reales: “la toga, la pluma, la espada, el hábito y los negocios fueron ámbitos que permitieron aunar méritos”¹⁰⁴⁵.

Este puede ser el caso de la familia de Pedro Fernández Tinoco, a quien Juan de Zabaleta dedicó su *El día de fiesta por la mañana*¹⁰⁴⁶. Como consta en esta dedicatoria, Fernando era Fidalgo de la Casa de S.M., además de tesorero del Consejo de Estado de Portugal y Alcalde Mayor de la Villa y Castillo de Vasto. Hijo de Fernando Tinoco y Correa, era caballero de Alcántara y en 1621 había adquirido el impuesto del servicio ordinario y extraordinario a la hacienda real. En 1668 se lo vendió a la ciudad de Móstoles que se proponía, así, enriquecer su erario. De esta misma época es también el juro de una capellanía fundada en el convento de la Concepción Jerónima de Madrid¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁵ ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, “La esfera de la corte: príncipe, nobleza y mudanza en la jerarquía”, en CHACÓN JIMENEZ, MONTEIRO, *Poder y movilidad social. Cortesanos, religiosos y oligarquías en la península ibérica (siglos XV-XIX)*, pp. 141.

¹⁰⁴⁶ ZABALETA, J., *El día de fiesta por la mañana en Madrid*, Madrid, Imprenta de San Juan Martín, 1654.

¹⁰⁴⁷ AGS, CME, 1388, 50.

A DON PEDRO
FERNANDEZ TINOCO Y CORREA,
CAVALLERO DEL HABITO
de Avis, Fidalgo de la Casa
de su Magestad en la de
Portugal.



TODOS los Libros se
havian de dedicar à
Dios: sòn obras del
alma, y obras de tan
noble Artifice, no
havian de tener Patron menos gran-
de. Quien ofrece un Libro à un
hombre, le hace acatamiento so-
berano. La mejor cortesanía es,
que ha descubierto la discrecion
humana. Las obras de un espíritu,
en cuya hechura no hubo otra
ma-

Figura 75. Dedicatoria de Juan de Zabaleta a Fernández Tinoco.

Por la magnitud de estos acontecimientos y con el fin de mantener una apariencia acorde a su estatus, Pedro encargó varias prendas y vestidos completos¹⁰⁴⁸. Esta memoria que se añadió a su testamentaria ponía de manifiesto su estilo vestimentario de toda su familia. Todas las hechuras eran de prendas que seguían la moda hispánica, sobre todo las que estaban destinadas a su padre don Fernando. Así, jubones, ropillas y herreruelos caracterizaban esta sección en la que destacaba un “bestido de rasso para su merced calçon y ropilla y mangas”. Este atuendo se había valorado en 24 reales y, sin embargo no era el más caro de esta memoria. En la sección dedicada a los tafetanes dobles, en cambio, se apreciaba su exigencia por prendas más acordes a su calidad que se inspiraban en la moda de Luis XIV. Este módulo, no sólo recogía otros dos vestidos que se componían de calzones, ropillas y mangas, sino también algunas de las nuevas prendas extranjeras. Se trata en total de tres hongarinas, una de las cuales formaba parte de un atuendo de calzón y jubón de color amusgo. También las otras dos estaban destinadas a su hijo José quien era el único en preferir este francesismo. Aun así, José y su hermano Antonio eran los únicos que seguían el patrón familiar: mientras José ostentaba un juro de 365.200 maravedís a favor del monasterio de San José de Toledo¹⁰⁴⁹, Antonio había hecho lo mismo con uno a favor

¹⁰⁴⁸ AHPM, Prot.10221, f. 1 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹⁰⁴⁹ AGS, CME, 1427, 38.

de la fundación de capellanía en la capilla de San Antonio de Padua en el monasterio de la Santísima Trinidad de Madrid, en calidad de Vizconde de Fresno¹⁰⁵⁰.

También por eso, los Fernández Tinoco representaban el *cursus honorum* cortesano en el alcázar de Felipe IV. A pesar de las resistencias, esta memoria de encargos evidencias que en 1670 no sólo no se desconocía en España sino que empezaba a fraguar entre los miembros jóvenes de familias que se dedicaban a la administración. En esta muestra de ascensión social, un ejemplo importante puede ser el de Mateo Castillo y Peralta Lodeña, miembro del consejo de Indias y caballero de la Orden de Calatrava desde 1648¹⁰⁵¹. A su muerte, en 1672, se realizó un inventario de bienes en el cual vuelve a aparecer estas referencias francesas¹⁰⁵².

A pesar de ser escueto, su armario ostentaba una suntuosidad no muy común a finales del reinado de Felipe IV. De hecho, su guardarropa estaba formado por sólo seis herreruelos, dos vestidos y otros dos cortes de vestidos. De estas seis capas, las más caras eran las de burato que, una larga y una corta, se tasaron en 1520 reales. Las otras eran más ordinarias: una en 150 y las restantes en 24. Esta importante estimación era la más alta y superaba, incluso, los dos cortes de vestidos a la francesa de siete varas cada uno. Uno se estaba confeccionando en felpa de Holanda y el otro, en terciopelo labrado. Sólo el valor de las telas y del corte hacía ascender su valor a 1162 reales, del cual aún no se había calculado su hechura. Este precio era muy superior al vestido de ormesí, tasado en 300 reales. Este atuendo, al igual que los herreruelos más baratos, aparecía también en el inventario realizado en 1671 a la muerte de su mujer, Mariana González de Besauri¹⁰⁵³. Se trataba de un “vestido de ormesí negro bordado de entorchado negro al canto de calzón y ropilla y capa de bayeta”. Otro vestido que se consignaba en ambos documentos era “de paño de color, de calzón ropilla y capa, en 110”. De estas prendas viejas, sólo una no aparecía en el inventario de su mujer, “una ungarina vieja para la casa, valorada en 33”.

De este modo, su apariencia tenía el valor de 3299 reales, delatando un prestigio y una distinción más propios de Francia. Tanto el vestido de color como la presencia de

¹⁰⁵⁰ AGS, CME,1377, 78.

¹⁰⁵¹ AGI, INDIFERENTE, 439,L.23,F.198-199V.

Las pruebas para entrar en dicha orden se realizaron en 1642 y se recoge en AHN: OM-CABALLEROS_CALATRAVA, Exp. 539.

¹⁰⁵² AHPM, Prot.9837, f. 576 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹⁰⁵³ AHPM, Prot.9837, f. 517 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

esta hongarina, ponían de manifiesto este gusto por lo suntuoso. Esta imagen evidenciaba su compromiso con la corte, en la cual su hijo Sebastián desempeñaba el cargo de Secretario de Su Majestad y de la Junta de Comercio.

Totalmente opuesto, en cambio, se puede considerar el guardarropa de Alonso de los Ríos y Angulo, miembros del consejo de Castilla¹⁰⁵⁴. Cuando en 1675 se realizó su testamentaría, sus apariencias se presentaban mucho más españolas y ricas. Como se desprende la tabla 13, Alonso se mantenía fiel al vestido hispánico e inclusive a las garnachas que eran unas prendas muy propias de los letrados y que había lucido Diego del Corral y Arellano en el retrato de Velázquez (Fig. 58). De este sobretodo ancho, Alonso coleccionaba ocho ejemplares entre los cuales se encontraba el de más valor económico. Se trataba de una garnacha confeccionada en tinela de Italia y ostentaba vueltas de la misma factura. Su valor ascendía a 500 reales y no difería mucho de las otras que tenían un valor medio de 192 reales. Otra muy valiosa era otra de ormesí con vueltas de tafetán doble que se tasó en 400. Las restantes eran garnachas de buratos del valor de 150 reales entre las que destacaba la única de bayeta dealconcher con felpa y que se elevaba a 350.

Tabla nº 13.
Guardarropa de Alonso de los Ríos y Angulo

Unidades	Prendas	Valor
5	Vestidos	3150
7	Capas	940
1	Hongarinas	500
8	Garnacha	1540
1	Ropilla	12
2	Jubón	450
1	Calzón y ropilla	55
1	Capote	800
26	-	7447

Fuente: AHPM, Prot. 9801

A pesar de estos ya altísimos precios económicos, la prenda más prestigiosa de su armario era “un capote de piel de febre aforrado en felpa larga amusca”. Este abrigo estaba valorado en 800 reales y constituía lo más valioso de su rico armario. Tampoco

¹⁰⁵⁴ AHPM, Prot. 9801, f. 29 y ss.

sus vestidos se presentaban ordinarios siendo los de mayor valor los que valían 600 reales cada uno. El primero era constaba de dos calzones, jubón y mangas y estaba confeccionado en brocato, mientras que el segundo presentaba la misma composición pero con felpa labrada y abrocatada. Sólo estos dos valían casi un tercio del valor global de los vestidos que se estimaba en 3150 reales. Más corrientes era su única ropilla que se valoró sólo en 12 reales. Sus dos jubones, en cambio, estaban ricamente guarnecidos de encajes siendo tasado el de tela encarnada en 300 reales y el de felpa corta, en 150.

De este modo, su imagen valía más de 7000 reales y delataba su apego a los valores hispánicos. Sin embargo, a pesar de que su guardarropa encarnaba la esta exaltación de la monarquía filipina, también se podía encontrar una hongarina. Esta era su única prenda extranjera y destacaba en esta alabanza vestimentaria de España. Esta hongarina no sólo sobresalía por su procedencia francesa, sino también su valor económico. Tasada en 500 reales, era de “de felpa amusca corta aforrada”. De este modo, esta prenda doblaba la estimación de la mayoría de los vestuarios españoles, incluso superaba los 50 reales de su capa más cara. Sólo se veía superada por el capote y sus 800 reales.

A partir de este modelo, se han encontrado varios inventarios que se constituían de prendas españolas y una única hongarina. Estos documentos demostraban que los consejeros de Su Majestad apostaban por abrirse a esta nueva distinción indumentaria y que en menos de diez años se iba a ver reflejada en la pintura de Claudio Coello.

Parecido al anterior se puede apreciar el inventario de otro caballero de Santiago¹⁰⁵⁵: Tomás de la Mata Linares¹⁰⁵⁶. Noble de nacimiento, formaba parte de la hidalguía de Toro, ciudad de la cual era natural¹⁰⁵⁷. Como miembro de la aristocracia española, Tomás ostentaba unas apariencias muy tradicionales constituidas, sobre todo, por vestidos de ropilla y calzón. Con estas características, tenía cinco ejemplares, de los cuales, dos destacaban por incluir un segundo calzón. Este era un recurso muy utilizado puesto que el calzón era una prenda que se desgastaba rápidamente. Estos dos atuendos eran, uno de felpa negra, y el otro, de raso, por lo que cubrían las exigencias tanto de las apariencias diarias como de las oficiales. De igual modo, sobresalía otro de estos vestidos que se completaba de “una capa amusca de seda, pellejo de culebra y jubón con

¹⁰⁵⁵ AHN, CONSEJOS,L.2752,A.1690,N.108

¹⁰⁵⁶ AHPM, Prot. 9801, f. 5 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹⁰⁵⁷ Una esmerada descripción de su *cursus honorum* la propone HERNÁNDEZ, *A la sombra de la corona, op.cit.*

sus mangas y talay de raso”. A pesar de no tener la tasación de sus vestimentas, este rico atuendo era el único que aparecía completo también de prenda de abrigo y de accesorio. No obstante, Tomás poseía otras dos capas, ambas de paños de Segovia.

Las otras prendas que formaban su guardarropa eran dos coletillos, una ropilla y cuatro jubones, tres de los cuales eran muy suntuosos. Se trataba “3 jubones de raso de color con botones de filigrana”.

Al igual que Mateo Castillo y Peralta Lodeña, también Tomás de la Mata tenía una única hongarina que apuntaba a un atuendo francés completo. Este caballero de Santiago ya poseía “una ongarina y calzón de paño de Segovia amusco con tres contramangas de tafetán amusco”. Este vestido galo completado de estos accesorios presentaba uno de los atuendos mixtos característicos de los años setenta.

En cambio, ya a finales de esta década los inventarios de los miembros de los Consejos presentaban menos prendas españolas, al mismo tiempo que se enriquecían de indumentarias francesas. En enero de 1680, Lorenzo Matheu Sanz, regente del consejo de Aragón, ya poseía dos hongarinas¹⁰⁵⁸. El apartado de su ropa de vestir incluía colgaduras, doseles, cortinas, almohadas, prendas femeninas y sólo cuatros vestidos masculinos. A pesar de que uno de éstos era “un vestido terciopelo negro labrado y la garnacha todo del propio terciopelo, tasado en 500 reales”, su guardarropa se distinguía por estas dos hongarinas. Una era de terciopelo y la otra, de paño pero, a pesar de valer sólo 70 reales, otorgaban distinción encarnando el privilegio de los nuevos consejeros de Su Majestad

Esta suntuosidad se hizo manifiesta cuando los armarios masculinos incorporaron las casacas de Luis XIV. Buena muestra de ello es el inventario de Eugenio de la Torre Tagle Barreda y Calderón, oficial mayor de la secretaria de la veeduría y consultoría de la Real Casa de Castilla¹⁰⁵⁹. Este cargo le valió el ascenso y la obtención del título de marquesado a la familia de Eugenio que se abría camino hacia la presidencia de Perú. En 1693, Eugenio ostentaba una apariencia acorde, no sólo a su cargo, sino también a las expectativas de su *cursus honorum* en la corte y al otro lado del Atlántico. Así, su guardarropa incluía tres capas españolas de paño y dos pares de mangas de tafetán doble. Estas prendas de abrigo y este complemento constituyen sus

¹⁰⁵⁸ AHPM, Prot. 9859, f. 121 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹⁰⁵⁹ AHPM, Prot. 13171, f. 376 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

únicas apariencias españolas. El resto de su vestuario estaba compuesto por prendas y vestidos a la moda de Luis XIV. En concreto se trataba de una casaca, una chupa y dos vestidos completos que legó a su único hijo y heredero, Juan de la Torre. Eugenio poseía una casaca de tafetán que se valoró en 20 reales y dos chupas, una de raso azul con flores valorada en 15 reales y una segunda de tela que doblaba la tasación de la anterior. Sin embargo, el nuevo atuendo hegemónico de este oficial mayor tomaba la forma de dos vestidos, uno de felpa labrado y uno “entero de tafetán negro tasado en 120 reales.

Más variado, pero siempre de estilo francés, era el atuendo de Pedro Pablo Resi del Castillo¹⁰⁶⁰. Caballero de la orden de Santiago y miembro del consejo de Su Majestad, Pedro Pablo poseía un cofre de baqueta y un arca de pino en los cuales conservaba su ropa. El primero contenía la mayor parte de su vestuario y, sobre todo, numerosas prendas y dos vestidos. Estos, eran de uno de burato negro viejo mientras que el otro era “un bestido de felpa labrada alistada aforrada en tafetean con sus mangas de lo mismo con fluecos negros”. En él, también se hallaban siete capas muy viejas y todas confeccionadas con tejidos burdos como el burato, el paño o el rasillo. Como se puede apreciar, este cofre contenía sobre todo prendas que recordaban el pasado glorioso del imperio español. De hecho, también se hallaban cuatro monteras, dos jubones de felpa y un “capote de medio carro de oro amusco con dos botones y alamares de oro sin forro”.

Esta manifestación del lujo era propia de la distinción versallesca que caracterizaba las prendas contenida en el arca de pino. En este segundo mueble, Resi del Castillo guardaba prendas y complementos franceses como una corbata y un echarpa. Ambas eran estrenadas y guarnecida de encaje. Estas prendas se calificaban de ‘viejas’, estaban confeccionadas en raso liso de color, como una chupa con encaje de plata y oro aforrada en tafetán. Como ésta, también poseía otra “raso açul alistado” que Pedro Pablo Resi solía combinar con un calzón confeccionado con el mismo raso. No obstante estas importantes referencias francesas, este miembro del consejo poseía ocho casacas, dos de las cuales se completaban de dos pares de calzones cada una. Una estaba confeccionada en droguete, mientras la otra en paño de Holanda, pero ambas estaban

¹⁰⁶⁰ AHPM, Prot. 12262, f. 979 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

forradas en raso. Las restantes, en cambio, eran casacas de de picote de media seda o también de piel de fiebre.

A través de estas prendas, Pedro Pablo ponía de manifiesto su calidad. Esta elección de casacas y chupas no documentaba sólo su gran difusión sino sobre todo la identificación de este atuendo con el consejo de SM. El vestido símbolo de las prerrogativas de Luis XIV, en España se había convertido en imagen del entorno de Carlos II.

4. Morfología vestimentaria en la Villa de Madrid

En el nuevo sistema de las apariencias, el Alcázar de Madrid había empezado a reproducir la etiqueta de Versalles. A través de ella, se ostentaba el privilegio y la distinción de la selecta sociedad cortesana. El vestido y la casaca francesa se estaban convirtiendo en sinónimo del privilegio que caracterizaba, no sólo a nobles y consejeros, sino también a los que aspiraban a tal distinción.

La famosa Madame d'Aoulnoy juzgaba de ridícula la manera de vestir el atuendo francés de los españoles pero, aun así, no se podía negar su difusión en España¹⁰⁶¹. En la capital como en el resto de la monarquía estas prendas apuntaban a un prestigio económico y social. Esta distinción aparecía como vínculo nobiliario o comercial, aunque sea indirecto. La misma condesa d'Aoulnoy relataba que al otro lado de Bidasoa fue recibida por un banquero con vestido chambergo:

“Je trouvai de l'autre coté de cette reviere un banquier de Saint-Sébastien à qui j'étais recommandé; il m'attendait avec deux de ses parents. Les uns et les autres étaient vêtus à la Schomberg, c'est proprement à la manière de France, mais d'une manière ridicule; les justaucorps sont courts et larges, les manches ne passent pas le coude et sont ouvertes par devant; celles de leurs chemises sont si amples, qu'elles tombent plus bas que le justaucorps. Ils ont des rabats sans avoir de collets au pourpoint, des perruques où il y a plus de cheveux qu'il n'en faut pour en faire quatre autres bien faites, et ces cheveux sont plus frisés que du crin bouilli; l'on ne peut voir des gens plus mal coiffés”¹⁰⁶².

Sin embargo, esto no sólo ocurría en el mundo de la economía y del comercio de San Sebastián. En Madrid, por ejemplo, se hallaba José María Corradi desempeñaba el cargo de contador del archiduque Carlos de Austria¹⁰⁶³. A pesar de ser un dependiente

¹⁰⁶¹ AOULNOY, *Relación del viaje en España, op.cit.*

¹⁰⁶² *Ibid*, p. 11.

¹⁰⁶³ El archiduque Carlos será un personaje clave en la sucesión a la corona española. Como representante del imperio asbúrgico se enfrentará a Felipe d'Anjou.

de la casa de Austria, Corradi, no sólo poseía ropillas, en 1693¹⁰⁶⁴. A la moda española, José María poseía sólo tres vestidos que se componían de ropilla y dos pares de calzones. Por eso, destacaba en su inventario un “bestido de color andado que se compone de casaca, calzón de paño azul traído con su chupa de raso amusco y sus medias”. Como se puede observar, este administrador ostentaba un vestido completo, no sólo de sus prendas características, sino también de las medias. La suntuosidad de la estética francesa se veía ensalzada también por otra casaca de tafetán doble. Las apariencias de Corradi se insertaban en el grupo de los que se dedicaban al comercio y a la economía madrileña.

Se trataba de un grupo heterogéneo en el cual se podían hallar tanto administradores de patrimonios nobiliarios como artesanos y mercaderes¹⁰⁶⁵. A pesar de la evidente disparidad social, la mayoría de éstos vivían en el entorno más próximo del Alcázar, la zona de la Plaza Mayor. En la misma calle mayor se asentaron los mercaderes que se dedicaban a las joyas, las sedas y los paños mientras que los roperos de nuevo se instalaron en sus proximidades, donde se concentraba el sector textil

Los componentes de este grupo no tenían lucir este atuendo sino que les otorgaba prestigio a ellos y sus negocios. Esto es lo que se desprende de la testamentaría del proveedor de carbón, José Toquero¹⁰⁶⁶. A su muerte en 1684, José poseía un guardarropa variado en el cual no sólo se podían encontrar algunas prendas superiores españolas. Todavía su ropero albergaba dos coletos de ante del valor de 240 reales y un jubón de brocado raído de sólo 66 reales. El resto de su armario se componía de casacas de las que poseía cuatro ejemplares. De éstas, la más valiosa era la de “terciopelo negro de ginebra forrada en filipón anteaado en 300 reales”. Más ordinaria era la de tafetán doble negro forrado que apenas llegaba a los 48 reales. Las restantes formaban parte de atuendos completos y mixtos que se estaban difundiendo en la villa (Gráfico nº 3). José no representaba una excepción en la Villa de Madrid ya que reflejaba esta tendencia de combinar casaca y calzón. El ejemplo más económico está constituido por “un calzón y casaca de paño de Segovia de color forrado en brocato de color”. Con estimación de sólo 100 reales, éste era el conjunto indumentario más modesto de hallado. Como

¹⁰⁶⁴ AHPM, Prot. 13170, f. 599 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹⁰⁶⁵ Este grupo madrileño se ha sido estudiado en NIETO SÁNCHEZ, *Artesanos y mercaderes, op.cit*; ZOFIO, *La cultura del trabajo en Madrid, op.cit*.

¹⁰⁶⁶ AHPM, Prot. 13162, f. 344 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

resulta de este documento, este comerciante solía vestirlo con una capa del mismo paño de Segovia que, en cambio, ascendía a 150 reales. Esta era su prenda de abrigo más cara que sin embargo no alcanzaba la tasación de vestido más suntuoso. Se trataba de un vestido completo formado de “una casaca y calzón con capa de piel de fiebre musco todo forrado en estameña de color, todo tasado en 200 reales”. Con este mismo valor también poseía una casaca que se completaba de calzón de piel de febre musco con flores de camelote.

Como se observa en la tabla este era el atuendo más común en la Madrid. De este ‘casaca y calzón’ se hallaron 115 incidencias en los documentos notariales relativos al reyando de Carlos II. La comodidad y la distinción de este vestido cautivaban los habitantes de la villa, sean mayores o jóvenes. En dos ocasiones, se ha registrado una primerísima referencia de hongarina como prenda infantil. En el inventario de las mercaderías de Pedro Rivera¹⁰⁶⁷, son numerosas las referencias a menores quienes vestían el mismo atuendo que los adultos¹⁰⁶⁸. En su tienda de la calle Toledo, destacaba una única hongarina confeccionada en tafetán de color, tasada en 66 reales. No obstante el bajo valor, esta es una importante reseña que prueba la propagación d este nuevo comportamiento indumentario.

A menudo se escogían las apariencias francesas también para los más jóvenes. Esto resulta de la relación de bienes de Francisco Vázquez Camacho, quien regentaba el negocio de Francisco Gómez de Negrete¹⁰⁶⁹. La familia Negrete se había trasladado a Madrid con la intención de prosperar tanto económica como socialmente a la sombra de la corona¹⁰⁷⁰. Formaban parte de este inventario y tasación: un jubón de raso, una golilla, un manto de seda y dos capas. Se trataba de prendas muy comunes por lo que su tasación no ascendía de los 24 reales de una de las capas, en concreto la de bayeta negra. Sin embargo, esta relación no sólo se limitaba a los atuendos españoles sino que

¹⁰⁶⁷ AHPM, Prot. 10069, f. 1 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

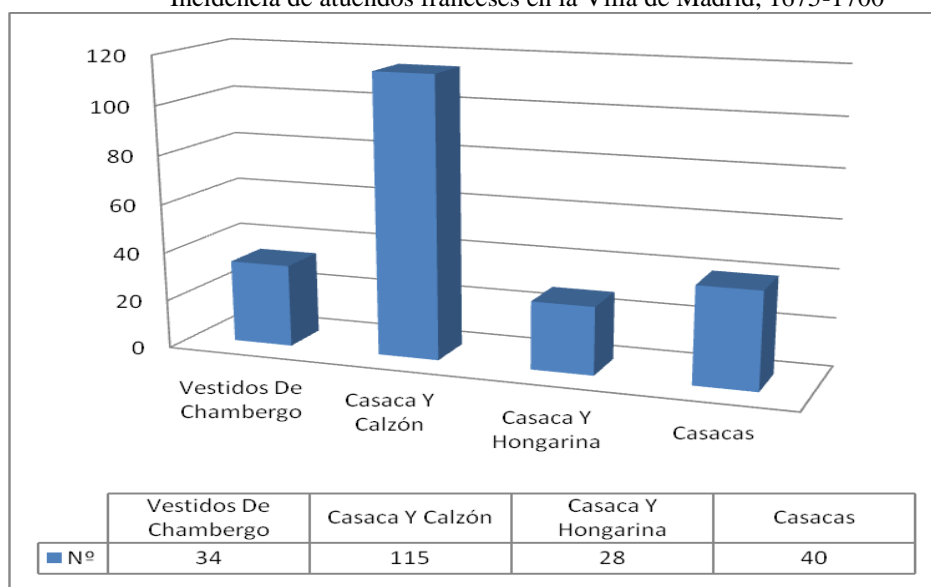
¹⁰⁶⁸ BOUCHER, *Historia del traje en occidente*, *op.cit.*; DESLANDRES *El vestido, imagen del hombre*, *op.cit.*

¹⁰⁶⁹ AHPM, Prot. 10069, f. 395 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹⁰⁷⁰ Negrete fue el primer marido de Juana Ordoñez de Tineo quien en segunda nupcias se casó con Camacho. La presencia de la familia negerete en Madrid se debía a la llegada de Juan de Negrete, su miembro más antiguo, quien llegó desde Sangrices para ocupar el cargo de médico de Cámara de Felipe IV lo que favoreció la ascensión eclesiástica, política y estamental de su familia. Para elle, véase: HERNÁNDEZ, *A la sombra de la Corona*, *op.cit.*; ARANDA PÉREZ, F. J., *Sociedad y élite Eclesiástica en la España moderna*, Universidad de Castilla la Mancha, 2000.

incluía también los franceses. De la estética versallesca, estos dos mercaderes tenían un vestido de color, una hongarina y casaca vieja. Esta sólo valía 16 reales pero la “ongarina de felpa negra para muchacho forrada en raso”, ascendía a 100 reales. A pesar de esta alta tasación que doblaba y cuadruplicaba las de las prendas españolas, en este documento se hallaba también una muestra aún más evidente de la propagación del nuevo comportamiento indumentario francés en Madrid: “un vestido de piel de febre de color que se compone de casaca y calzón, tasado en 100 reales”. Este atuendo igualaba la valoración de la hongarina, por lo que estas dos referencias francesas representaban lo más valioso de esta tienda. No obstante, el vestido de casaca y calzón representaba también algo más: era el único traje.

Gráfico nº 3.
Incidencia de atuendos franceses en la Villa de Madrid, 1675-1700



Fuente: AHPM, Protocolos varios

De este modo, esta suntuosidad y prestigio se abrían paso en los guardarropas madrileños y, poco a poco, reemplazaban el antiguo vestido español. Como se puede ver en el gráfico nº 3, los vestidos de casacas y calzón ya alcanzaban las 115 incidencias. Este número se refiere al reinado de la última Austria, sin olvidar las iniciales resistencias de los nobles y el ostracismo de su madre, Mariana de Austria. Con este valor, este atuendo era el más difundido en la capital. Este éxito no sólo se debía a su prestigio y la distinción que desprendía sino a su practicidad. La casaca con cuarenta ejemplares reemplazaba la hongarina por su comodidad y versatilidad. Aún así, estas dos prendas se combinaban en 28 ocasiones, donde la segunda se vestía como prenda semi-

interior. Sin embargo, se preferían los atuendos completos también de chupas, ya que en los documentos notariales relativos a estas décadas, se han encontrado treinta y cuatro vestidos chambergos.

Puede que por las resistencias durante los primeros años, sólo a partir de los noventa es cuando se aprecia un verdadero aumento de estas apariencias. Numerosos eran los maestros gremiales que podían costearse una de estas prendas. Por ejemplo, se ha podido encontrar una casaca de tafetán doble negro, valorada en 44 reales, en la testamentaria de Eugenio de Camarena¹⁰⁷¹. Era maestro de obras y alarife en Madrid y a pesar de poseer prendas más corrientes también ostentaba esta casaca del valor de 44 reales, de acuerdo a su calidad de alarife.

Aunque aún se hallaban prensas de golilla, los roperos madrileños ya contenían prendas muy prestigiosas de naturaleza versallesca. Este es el caso concreto de Juan de Roa Gallego, quien redactaba su capital de bienes para casarse con María Ibáñez¹⁰⁷². A pesar de no tener un cargo palatino, Juan poseía un “bestido de casaca y calzón de terciopelo de Bruselas tasado en 600 reales”. Como evidente este es el valor más alto de este capital donde también se inventariaba una prensa de golilla. La convivencia de elementos españoles tradiciones con los franceses era uno de los contrastes característicos de esta época de transición. Con el valor de 12 reales, este objeto no restaba protagonismo a las apariencias versallescas que también tomaban la forma de “una chupa de ormesí escarolada” tasada en 150 reales. Del mismo año es el capital de Juan Martínez de Salazar, maestro confitero¹⁰⁷³. Realizado para el matrimonio con Manuela Martínez, este inventario se componía de “muchos bestidos” muy viejos que valían 33 reales en total. Por el mismo valor, también se hallaba una capa de paño viejo y un capote blanco y amarillo de bayeta por 50 reales. Por esto, destacaba aun más una “hongarina de ombre de paño de color de pasa, tasada en 24” pero sobre todo “la chupa de raso berde de colores nueva aforrada con tafetan en 66”.

Aún más rico era el inventario de Carlos de Paz redactado en el mismo año¹⁰⁷⁴. Regentaba una dehesa, propiedad de Francisco Martínez Crespo y, a pesar de su oficio manual, ostentaba un armario suntuoso. El atuendo más rico de su guardarropa está constituido por “un vestido de paño de Segobia color aplomado de ungarina y calzón

¹⁰⁷¹ AHPM, Prot. 13251, f. 269 y ss.

¹⁰⁷² AHPM, Prot. 13170, f. 23 y ss.

¹⁰⁷³ AHPM, Prot. 13170, f. 145 y ss.

¹⁰⁷⁴ AHPM, Prot. 13170, f. 44y ss.

aforrada la ungarina en sarga del mismo color: y los calzones en olandilla y la ungarina y dos chupas de raso de flores todo usado”. Este vestido era de color de perla y se valoraba en 330 reales. Esta elevada tasación desprendía el prestigio francés y convivía con un colete de de ante valorado en 140. Esta era la vestimenta española más valiosa de su ropero, poco por encima de “un capote de varragan amusco aforrado en bayeta de lo mismo, en 110”.

Los contrastes vestimentarios provocados por la coexistencia de estos dos atuendos se aprecian siempre más a menudo en los documentos de estos años de mudanza, en los cuales no faltaban prendas y accesorios hispánicos. Carlos de Paz aún conservaba una pretina y golilla con su valona que, muy viejas, no se tasaron. Aun así, las apariencias francesas empezaban a protagonizar su inventario en el cual también se hallaba una casaca de tafetán de color que se valoraba en 40 reales. De poco superiores, en cambio, eran los precios de “una chupa entera de raso de flores alistado con sus mangas aforrada en tafetán verde” y una “ungarina de tafetán doble negro aforrada en tafetan cencillo”. Estas dos prendas se calificaban de muy usadas y sólo la chupa alcanzaba los 50 reales. A pesar del desgaste de su imagen francesa, Carlos la completaba no sólo con pares de medias de color sino también por “sombrero blanco y un zapato de color”. Tasados ambos en 15 reales, estos complementos se acompañaban de unos guantes tres guantes: “un par de guantes de seda negro de peso, un a medio andar y el otro muy viejo”. De éstos, sólo se tasó el de seda negro, que se valoró en 6 reales. El color caracterizaba, no sólo su vestuario, sino también el baúl en el cual se conservaban constituido por “un cofre de vaqueta colorada de Francia con clavazón dorado chato con cerradura y llave”. Así, al igual que en el cuadro del *Auto de Fe*, también su armario se definía por el color que enlazaba directamente con la estética de Luis XIV.

Menos vistosas, pero igualmente valiosas, eran las prendas francesas del maestro joyero Gabriel Cigarrón Morete¹⁰⁷⁵. Su joyería situada en la calle Mayor de Madrid, a pocos pasos del Alcázar; en consonancia con esta posición, sólo poseía prendas superiores a la moda francesa. Fallecido el 32 de diciembre de 1699, su testamentaría se realizó durante los meses siguientes, cerrándose con la tasación de sus bienes en el día 25 de septiembre de 1700. En este documento se valoraban sus piezas indumentarias donde las prendas superiores están representadas sólo por dos casacas: una sencilla de

¹⁰⁷⁵ AHPM, Prot. 13276, f. 160 y ss.

tafetán negro de 60 reales y la otra “de felpa negra de hombre forrada en taftean amusco sencillo en 162”.

La ausencia de ropa española otorga un mayor prestigio a estas casacas que comparten su guardarropa sólo con prendas de abrigo. A pesar de este protagonismo, los cinco capotes que lucía Gabriel eran bastante más valiosos. Los más de entre éstos eran uno barragán que tasado en 150 y uno de pelo de camello con sobretodo igual por sólo 100 reales. Los tres restantes superaban el valor de la casaca de felpa, siendo el más ordinario uno de pelo de camello por el valor de 200 reales. Poco más suntuoso resultaba uno de medio carro de oro forrado estameña que, en cambio ascendía a 220 reales. A pesar de estos importantes abrigos, Gabriel poseía uno aún más rico: “un capote de carro de oro musco forrado en estameña y vueltas de felpa larga, tasado en 400”.

Por consiguiente, se ha comprobado que durante el siglo XVII, España había pasado de ser la potencia más importante en Europa a ocupar un segundo plano tras el ascenso político de Francia. La primera mitad de siglo aún la veía liderar el panorama internacional desde el centralísimo emplazamiento de su corte: Madrid. La centralización de sus poderes había cambiado, no sólo el urbanismo de esta villa, sino también su personalidad. El impacto de la corte había provocado la formación de una nueva sociedad que anhelaba prosperar y afianzar su posición. Así, Madrid se convirtió en centro neurálgico del poder y de la movilidad social, en el cual se cruzaban los destinos de nobles, alto cargos de la administración, advenedizos y miembros del pueblo llano que buscaban mejorar su condición.

En cambio, la segunda se caracterizaba por el revés internacional que sufría la corona española por causa de Luis XIV. El avance francés, a costa de Felipe IV, ocasionó un estancamiento económico y social que se reflejó también en las apariencias masculinas y sus vestimentas. A finales del reinado de Felipe IV, aun se vestía el atuendo negro impuesto por su abuelo que había representado la hegemonía hispánica. Sin embargo, poco a poco, se asistía a la implantación del modelo vestimentario francés, sobre todo entre los miembros de la nobleza palatina, que tuvieron un papel activo en la batalla de 1669. Ello, se enfrentaron a las brigadas del mariscal Chomberg que vestían casacas. Así, al igual que hiciera don Juan José de Austria, empezaron a adoptar esta prenda para ellos y, en muchos casos, para su servicio. Siguiendo el modelo

versallesco, los domésticos de las casas aristocráticas ostentaban el prestigio que distinguía los servidores de la casa del rey de Francia.

Sólo la repentina muerte del infante frenó la difusión de este nuevo atuendo. Ni la presencia de la francesa María Luisa de Orleans salvó este vestido de las resistencias de Mariana de Austria. Ella se oponía fuertemente al infante y como miembro de la Casa de Austria defendía la imagen del imperio español. Muestra de este retroceso en los hábitos indumentarios es el cuadro el *Auto de fe* donde la familia real, los nobles y miembros de la administración visten el atuendo negro con la única variación en el largo de las faldilas de la ropilla. Sólo los tercios ostentaban una imagen francesa no sólo por vestir casacas sino también por las coloridas medias y zapatos. La documentación relativa a los cargos y datas realizados entre 1689 y 1699 revela que las libreas de los criados del rey estaban formadas no sólo por ropillas y bohemios sino también por “7 casacas de terciopelo amarillo con sus mangas guarnecidas para los trompetas y timbales a 1050”¹⁰⁷⁶. En esta, también se incluían otras “8 casacas de paño, las 4 guarnecidas con terciopelo y las otras con alamares a 17290 reales”. Así, los cargos de representación de los servidores tanto de la casa del rey como de la casa de la reina, presentaban también casacas.

Aun así, no es hasta 1675, cuando la casaca encarnó el prestigio del rey Carlos II y de sus más fieles consejeros. Esta oficialización del atuendo francés se recogió en *La Adoración de la Sagrada Forma* en la cual se rendía homenaje a la eucaristía por la profanación que estos nobles palatinos realizaron en el monasterio de El Escorial para capturar a Fernando de Valenzuela. Este era una de las figuras más controvertidas de los primeros años del reinado de Carlos II, quien había llegado a ser grande España. El favor de Mariana de Austria le había abierto las puertas de la alta nobleza, levantando el resentimiento de los nobles cortesanos que no aprobaban su comportamiento advenedizo. Valenzuela no sólo llegó a usurpar su calidad y privilegios, sino también sus apariencias. Como resultaba de su inventario, este valido ostentaba la misma imagen vestimentaria que había caracterizado a Juan José de Austria durante la década anterior. Así, su guardarropa no estaba sólo compuesto por prendas españolas sino que contenía numerosas casacas y atuendos al más puro estilo francés.

A partir de estas fechas el patrón indumentario impuesto por Luis XIV invade también el Alcázar de Madrid. Un buen ejemplo de esta adopción está representado por

¹⁰⁷⁶ AGP, Reinados, Carlos II, Leg. 796.

el mismo autor de la *Adoración de la sagrada forma* quien en 1694 ya reflejaba la nueva etiqueta cortesana en su atuendo¹⁰⁷⁷.

Hay que admitir que Claudio Coello, en calidad de pintor de cámara de Su Majestad, poseía vestimentarias hispánicas. A su muerte su armario se componía de veintiséis prendas españolas valoradas en 1223 reales; incluían numerosos abrigos, capas y un manto.

Tabla nº 14. Prendas españolas y prendas francesas en el inventario de Claudio Coello

PRENDAS ESPAÑOLAS	Nº	REALES
Capote	2	280
Capa	6	195
Vestido de ropilla	6	150
Ropilla y calzón	1	30
Ropilla	5	45
Jubón	1	30
Calzón y Jubón	1	43
Manto	1	300
Sobretudo	1	90
Coletto a La Moda	1	30
Calzón	1	15
Contramangas	1	15
TOTAL	27	1223

PRENDAS FRANCESAS	Nº	REALES
Vestido francés	1	100
Chupa	1	120
Casaca	1	90
Coletto a la moda	1	200
TOTAL	4	510

Fuente: AHPM, Prot. 9892

Como se aprecia en la tabla nº 14, este manto era lo más valioso de este documento que ninguna capa o sobretudo podía igualar. Este era un manto con puntas de Barcelona valorado en 300 reales. Su capote estaba forrado en bayeta y confeccionado en medio carro de oro amusco y sólo ascendía a 200 reales. En cuanto a las capas, se trataba de un grupo muy amplio, formado por seis piezas donde las más preciadas eran dos de paño de Segovia que se valoraban en 360. Las otras se calificaban de muy raídas y su suma no superaba los 145 reales. De prendas superiores, Coello poseía jubones ropillas, en su mayoría confeccionado en bayeta, que no superaban los 75 reales. Los vestidos a la española y las combinaciones de ropilla y calzón alcanzaban

¹⁰⁷⁷ AHPM, Prot. 9892, f. 15. y ss.

valoraciones importantes, siendo la más cara la de un vestido de terciopelo compuesto de ropilla y mangas bordadas que ascendía a 120 reales.

En cambio, su guardarropa también albergaba prendas y un vestido que reflejaban el prestigio versallesco. Lo máspreciado era el llamado “colete a la moda de raso”, que se tasaba en 200 reales. Los elementos de este segundo grupo aparecían con menos incidencia que el anterior pero vantaban una mayor suntuosidad. Se trataba sólo de tres prendas y un vestido completo que, sin embargo, sumaban 510 reales. Por ejemplo, Coello poseía una preciosa “chupa de chamelote bordada de oro y plata” que, a pesar de aparecer muy usada, ascendía a 120 reales. También su casaca encarnaba esta suntuosidad y se presentaba confeccionada en tafetán doble y ostentaba una rica botonadura en plata; por este lujo se valoraba en 90 reales. Un poco superior era su único vestido a la moda francesa, que contenía casaca y calzón de paño con la chupa bordada. A pesar de ser muy usado, este atuendo era de color y lucía una botonadura de seda y plata por la cual su precio se elevaba a 120 reales. Todas estas lujosas prendas pasaron a su hijo Bernando Coello y Aguirre, mientras las que tenían un valor más afectivo, las cuales se habían calificado de usadas, se legaron a su segunda esposa Bernarda Latorre. A ella pasó también la casa de propiedad en la calle de Calatrava parroquia de san Andrés¹⁰⁷⁸.

Sin embargo, no sólo el servicio del Alcázar vestía la nueva etiqueta. En el grupo formado por los miembros de la corte también se hallaban los embajadores, quienes lucían este nuevo patrón indumentario. Famoso es el comentario del embajador austríaco Harrach quien describía de este modo su vida en la corte de Carlos II: “He de dar frecuentes comidas, he de vestir a la chamberga a muchos de mis criados y no puedo mantenerme en puesto tan dispendioso sin crecida ayuda de costa”¹⁰⁷⁹.

De este modo, el vestido compuesto de casaca, chupa y calzón se había impuesto, no sólo como privilegio, sino como etiqueta real. A esta pauta indumentaria también tuvieron que someterse los funcionarios de la administración y justicia quienes procedían de la baja nobleza y afianzaban su calidad a través de méritos, relaciones sociales y apariencias. La mayoría de estos ochocientos miembros de los Consejos

¹⁰⁷⁸ Se trataba de “unas casas que el Dho Claudio coello tenía en esta villa que están en la calle de calatrava, parroquia de san andrés y su fçabrica con fachada que sale a la calle pública y medianera y de la pared con el jardín que en ella que ay que son de pilares y berdugo de albañileria y tapias de tierra tabiques de todos género suelos con sus bobedillas armaduras y aleros, puertas, ventanas, escalera principal y secretas, de chimeneas con dos balcones y tres rexas”.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 600.

ostentaba una imagen similar al de la buena parte de la nobleza. Esto se ha podido detectar también entre los que formaban las capas medias y bajas, como los regidores. Demostrativo es el caso de Pedro Zarate y Herrera, caballero de Santiago y miembro del Consejo de Guerra, en la sección de mar, quien amasaba vestidos completos de casaca, chupa y calzón por valor de 1000 reales¹⁰⁸⁰.

Así, estos funcionarios, a pesar de formar parte de una sociedad fuertemente jerarquizada, se adueñaban de un atuendo imputable a las de los nobles, manifestando su aspiración de progresar y vivir como la clase dominante.

Este deseo de conseguir privilegios y prerrogativas, por lo menos indumentarias, se empezaba a esbozar también entre otros componentes de la villa. Preferentemente, se trataba de personas que se dedicaban a negocios y que adoptaban un comportamiento parecido al de los funcionarios. Ya en 1673, Domingo Rodríguez, mercader de ropería, poseía dos hongarinas de felpa, una de las cuales una bien tratada¹⁰⁸¹. Del mismo modo, también tenía tres vestidos de ropilla, jubón y calzón que sin embargo no se hallaban en la relación de las mercaderías de su tienda en la calle Toledo. Las apariencias españolas también se hallaban en este inventario donde predominaban las mangas y los vestidos de moda española. Estos últimos formaban un grupo de dieciséis ejemplares que se tasaba en 8442 reales, del cual formaban parte “26 vestidos de raso de avila y jerguilla de segobia calzón y ropilla y ferreruelo de diferentes colores los 19 a 20 ducados y otros en 260 reales y los 8 restantes a 160 que en todo montan en 5360”. De acuerdo a los hábitos indumentarios de finales del reinado de Felipe IV, este era el atuendo característico al que ya empezaba a hacer competencia el vestido que se componía de ropilla, calzón y hongarina. De esta nueva combinación, Domingo poseía cinco trajes que estaban confeccionados con la misma tela y ascendían a 725. Este era una tasación muy importante sobre todo si se tiene en cuenta que se trataba de una nueva pauta indumentaria que aún no se había implantado en la corte. Aún más importante es la presencia de siete vestidos de chambergo donde “dos eran de paño de Segovia, uno de raso de Ávila y el otro de paño de las Navas con su botonadura”. Sólo ocho años después, en la misma calle, se realizaba el inventario de la tienda de Jacinto Pérez, que destacaba por el cambio en las apariencias vestimentarias. En 1681, este maestro ropero

¹⁰⁸⁰ AHPM, Prot.13966, f. 40 y ss.

¹⁰⁸¹ AHPM, Prot. 9835, f. 728 y ss.

tenía clientes fieles a las costumbres españolas que demandaban vestidos y prendas tradicionales¹⁰⁸².

Tabla nº 15.
Inventario de ropas de dos tiendas madrileñas

ROPA	Tienda de Domingo Rodríguez (1673)		Tienda de Jacinto Perez (1681)	
	Nº	Reales	Nº	Reales
Vestido de ropilla, calzón y capa	160	8442	25	2407
Calzones, ropillas, mangas y capas	-	-	16	1121
Calzones, ropillas, hongarinas	5	725	-	-
Calzones	102	3164	231	3668
Jubones	26	4340	143	2637
Capas	8	1014	67	2402
Gabardinas	-	-	16	252
Casacas	-	-	14	420
Casacas con calzones	-	-	36	1108
Hongarinas y calzones	-	-	86	4622
Mangas	205	11194	-	-
vestidos de chambergo	7	990	-	-
TOTAL	513	29869	634	18637

Fuente: AHPM, Prot. 9835 y 12549

Los jubones constituían el grupo más importante de su negocio con 143 elementos. Al igual que en la tienda de Domingo, también este artesano proporcionaba vestido a la moda española como los “seis bestidos de raso de abila de diferentes colores compuesto de capa calzón y ropilla, los 4 con braones y los 2 con mangas a 2 reales cada uno montan 1200 reales”. Estos cuatro eran los más valiosos los cuarenta y un vestidos que se hallaron en su tienda y que ascendían a 3528 reales. Mucho más numeroso era en cambio el grupo formado por calzones y hongarinas. Con ochenta y seis atuendos, estos vestidos doblaban el de las ropillas que sólo superaban en de las casacas y calzones. Como se puede apreciar en la tabla 15, la villa de Madrid había registrado un cambio en lo que a sus apariencias se refería. El vestido de casaca y calzón encarnaba la nueva etiqueta que desde la corte empezaba a filtrar a la villa. Este vestido empezaba a encarnar la imagen de hombres vinculados con la corona¹⁰⁸³. Se puede observar cómo en 1681, el consumo madrileño ya no giraba alrededor de vestidos completos de capas o de las características mangas, sino que había dejado paso a las nuevas prendas como las casacas. De esta se han hallado 14 piezas. Se aprecia

¹⁰⁸² AHPM: Prot. 12549, f. 220 y ss.

¹⁰⁸³ MALCOLM, A., “La práctica informal del poder. La política de la Corte y el acceso a la Familia Real durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV”, *Reales Sitios*, 147 (2001), pp. 38-48.

perfectamente que se pone de manifiesto este cambio en la estética masculina. Notable es la presencia de la hongarina y casaca, que constituía la combinación que más éxito obtuvo entre los habitantes del Madrid de finales de siglo.

PARTE III.
El SIGLO XVIII o de los BORBONES

Capítulo 7.

En 1701: ¡Ya no hay Pirineos!

Hasta ahora se ha observado cómo la dinastía asbúrgica caracterizó el siglo XVII. Los Austrias imprimieron su propia huella tanto a nivel nacional como en el internacional durante esta centuria. No obstante, el último cuarto del siglo se vio protagonizado por el incipiente auge de la monarquía francesa que apuntalaba su poder a través de alianzas matrimoniales y conflictos bélicos. La consolidación de su supremacía se había refrozado gracias a la sabia utilización y proyección de imágenes de su poder. Estas manifestaciones de supremacía contaban con un despliegue estético del cual no sólo formaban parte las exhibiciones gráficas y escenográficas del Rey Sol y su corte sino que incluían también la nueva práctica de ostentación vestimentaria. A través del conjunto de casaca, chupa y calzón, el absolutismo francés había consolidado su grandeza y privilegio y asentaba las bases de una nueva estética de la apariencia y de su aparentar. El siglo XVII, de hecho, se había cerrado con este nuevo dispositivo estético que ensalzaba su honor y prestigio. Numerosas eran las cortes europeas que se había acogido a su modelo de representación indumentaria y que las vinculaba y sometía a su hegemonía. También el alcázar de Madrid se había mostrado menos impermeable a este dispositivo de las apariencias en un intento de sanear su situación política.

En efecto, el siglo XVII se había caracterizado por esta constante preocupación por las circunstancias en las cuales versaba España. Sin embargo, el siglo XVIII se inauguraba con un nuevo espíritu y se estrenaba bajo la égida de la dinastía borbónica. En 1701, llegaba a Madrid el nuevo rey desde Francia: Felipe V.

Este importante cambio anunciaba una centuria marcada por una personalidad propia que se contraponía a la anterior¹⁰⁸⁴. Este nuevo sentimiento no respondía sólo “al deseo, ampliamante sentido entre los súbditos, o los ciudadanos, de identificación temporales, que hace imprescindible el diferencial el rey en ejercicio de sus

¹⁰⁸⁴ GONZÁLEZ ENCISO, A., *Felipe V: la renovación de España. sociedad y economía en el reinado del primer Borbón*, Pamplona, Eunsa, 2003.

antecesores”¹⁰⁸⁵. En efecto, Felipe V se solapaba el cambio debido a la implantación de la nueva dinastía en España con el comienzo de una nueva era. En él coincidía el principio de un nuevo siglo con el arranque de una nueva forma de entender la figura del rey. Con él se inauguraba una nueva representación de la monarquía española que se mostraba heredera de la concepción absolutista. Como en Versalles también en Madrid el poder se concentraba en el rey sin delegar en válidos. Esta centralización de la autoridad se aglutinaba en la figura del soberano quien debía gobernar sin “entregarse a ningún ministro ni favorito”. Esta era la última y la más importante de las recomendaciones que formaban parte de las ideas claves del absolutismo ilustrado de Luis XIV y que los monarcas de la dinastía borbónica emplearon a lo largo del siglo XVIII:

“Un reino está bien gobernado cuando su rey trabaja sin descanso, en la medida de lo posible, en estas cosas: 1. En poblarlo; 2. En hacer que todos los hombres trabajen según sus fuerzas para cultivar bien las tierras; 3. En hacer que todos los hombres estén bien nutridos siempre que trabajen; 4. En no tolerar ni ociosos ni vagabundos; 5. En recompensar el mérito; 6. En castigar todos los desórdenes; 7. En tener todos los cuerpos y todos los particulares, por muy poderosos que sean, en la subordinación; 8. En moderar la autoridad real en la persona del monarca, de manera que el rey no haga nada por altanería, por violencia, por capricho o por debilidad, contra las leyes”¹⁰⁸⁶.

Con estos preceptos durante este siglo que se nutrió también del dispositivo cultural gestado en Versalles. Felipe V gobernó durante la primera mitad del siglo XVIII, al igual que sus sucesores en la segunda. El primer soberano de la dinastía borbónica trajo a España los fundamentos de la monarquía absolutista y nuevos valores “claves que debían inspirar el reinado de Felipe V, de acuerdo con el espíritu de las luces”¹⁰⁸⁷. Muestra de ello, son los comportamientos y las manifestaciones que se promovieron como el progresivo aburguesamiento de los gustos y la creciente sociabilidad. De hecho, se puede considerar que éstas son dos de las principales señas de distinción de este siglo que se propiciaron a principio de siglo y que cuajaron paulatinamente. En concreto, estas circunstancias prestaban una atención especial el vestido que desempeñaba un papel importante había cobrado protagonismo en la sociedad de la segunda mitad. Desde los primeros años de la centuria, la cuestión

¹⁰⁸⁵ LÓPEZ CORDÓN CORTEZO, M^a. V., “Prólogo”, en LÓPEZ CORDÓN CORTEZO, M^a. V., PÉREZ SAMPER, M^a. A., MARTINEZ de SAS, M^a., *La casa de Borbón*, Madrid, Alianza, 2000, p. 16.

¹⁰⁸⁶ FLUCHE, F., *Luis XIV*, Paris, 1987, p. 475.

¹⁰⁸⁷ PÉREZ SAMPER, M^a., “Felipe V: el primer Borbón en el trono de España”, en LÓPEZ CORDÓN, M^a. V., PÉREZ SAMPER, M^a. A., MARTINEZ de SAS, M^a. T., *La casa de Borbón*, Madrid, Alianza, 2000, p. 63.

indumentaria adquirió mucha relevancia social llegando a alcanzar también un simbolismo político durante los años de la guerra de sucesión.

Analizando la trayectoria histórica de esta centuraria, es fácil comprender percibir el carácter y el espíritu rompedor con el cual desafiaba la entropía que había caracterizado la época anterior. Sobre todo se puede apreciar la casi perfecta simetría que contradistingue sus primeros y sus segundos cincuenta años. La primera parte asiste a la casi absoluta hegemonía de Felipe V quien, reinado dos veces, ocupó el trono hasta 1746, mientras que la segunda ve como protagonista a Carlos III quien reinó desde 1759 hasta 1788. También otros importantes soberanos reinaron durante esta centuria pero se debe destacar que los monarcas de esta época fueron el baluarte de un siglo que en cambio fue protagonizado por unos comportamientos y valores novedosos. A pesar de caracterizarse por unos rasgos distintivos propios y de influenciar con sus decisiones, los reyes del XVIII se limitaron a ser los transmisores de una nueva forma de entender la monarquía y ejecutar una nueva conducta cortesana y social, deudora de las directrices de Luis XIV¹⁰⁸⁸. El precepto de no tolerar a los vagabundos y de hacer frente a los desordenes fue ejecutado primeramente durante la primera mitad del siglo por Felipe V quien impuso el vestido de casaca, chupa y calzón en la corte mientras que en la segunda parte fue llevado a la sociedad por Carlos III quien lo estableció como código indumentario para la vía pública. En su bando para la entrada a los jardines del buen retiro, todo caballero precisaba de este atuendo que se contraponía al castizo de capa larga y sombrero ancho, provocando la famosa revuelta del motín de Esquilache.

No se puede olvidar que no hay otra época que se haya servido de la imagen como ésta. Las apariencias cambiaban como también su significado y función. Su uso se apoyaba en la práctica y en el aparato grandilocuente del barroco francés por lo que resulta difícil entender el siglo XVIII sin el prestigio cortesano que produjo y que representó el orden social que definió el Antiguo Régimen. Por eso no se puede pasar por alto la lucha por legitimar la autoridad de la dinastía borbónica en el trono español. Como se ha comentado más arriba, la llegada del primer soberano francés no sólo obligó a la constante autenticación de su monarquía sino también de su cultura de las apariencias¹⁰⁸⁹. El dispositivo cultural en el cual se instruyó Felipe V en Versalles se trasladó al alcázar madrileño donde se renovó el aparato cortesano. Partiendo de la

¹⁰⁸⁸ Al respecto véase, PÉREZ SAMPER, M^a., *Las monarquías del aboslutismo ilustrado*, Madrid, Síntesis, 1993.

¹⁰⁸⁹ ROCHE, *La Culture des apparences*, *op.cit.*

implantación de un nuevo código de las apariencias no sólo se reformaron los comportamientos y los hábitos de la Casa Real. Su conducta reflejaba las prerrogativas de Luis XIV y se convertía en imagen retórica de la nueva dinastía borbónica. De hecho, la morfología de esta etiqueta se cristalizará en seña de dignidad en las postrimerías del XVIII.

Eso por que existía un fuerte sentimiento dinástico que se hallaba en todos sus componentes. El legado y la tradición borbónica no sólo se expresaba a través de la herencia cultural versallesca sino también la representación que de ésta se ha forjado. Tomando como modelo la imagen creada y difundida por Luis XIV, también los monarcas españoles se hicieron retratar en importantes cuadros de familia: Felipe V por Jean Ranc y Van Loo mientras que Carlos IV por Goya. Al igual que en la “la familia de Luis XIV”, estas pinturas subrayaban el sentimiento de unidad en estos conjuntos. La unidad de estos grupos remarcaba la importancia del vínculo familiar representada por la figura central del monarca. Como en su vida diaria, el soberano se veía rodeado por su grupo de familiares que, junto a los servidores, recordaban el rango y subrayaban la autoridad real a la cual estaban sujetos. A pesar de ésto, en estas escenas no reflejaban la jerarquía exacta para poder potenciar la imagen del conjunto familiar donde los personajes ocupan posiciones concretas en relación con su orden sucesorio.

De este modo el objetivo de esta pequeña introducción es presentar algunos hitos que han caracterizado el siglo XVIII, sus figuras y presupuestos. Sin éstos, el análisis tanto de la primera mitad como de la segunda de la centuria carecería de referencia acerca del aparato cortesano, el planteamiento de una nueva imagen de la distinción y su inicial asimilación a un grupo de elite para convertirse en el código indumentario de hombres que, pertenecientes al comercio, se vinculaban con la corte madrileña. La consolidación del vestido francés incrementó el consumo de sus prendas características en la Villa de Madrid, convirtiéndose en apariencia de respectabilidad y sociabilidad.

Era la primera vez en la historia moderna que un nuevo reinado coincidía con la el inicio de un nuevo siglo. El siglo XVII dejaba paso al XVIII y estrenaba un nuevo reinado. En efecto, la centuria se había concluido con la muerte sin descendencia de Carlos II. Sin embargo, la muerte del último Austria no sólo prenaunciaba la llegada de un nuevo rey sino también la de una nueva dinastía. Así a finales de 1700 se volvía a proponer el gran interrogante que afligía a la corte española desde la época de Felipe

IV: ¿quién representaría el futuro para España? ¿Quién se encargaría de salvar su situación? Y, por último, ¿quién ocuparía el trono español?

A pesar de la necesidad de responder a estas cuestiones, España había rehusado estas respuestas durante casi cincuenta años. La segunda mitad del siglo XVII había encarnado uno de los momentos más bajos en la historia del imperio español y que además coincidía con el auge de la monarquía francesa. De este modo, con el comienzo de siglo XVIII se inauguraba no sólo un nuevo año y un nuevo siglo sino sobre todo un nuevo reinado. Con este nuevo inicio, España se distanciaba de su pasado glorioso y de su tradición que había imperado desde de la edad moderna. De hecho, España había representado el modelo cultural en la europa de la epoca, siendo imagen de castizo y sobriedad. A pesar de que su vestido de ropilla y calzas había sido elgiado por Baltasar Castiglione, había sido sustituido por el más sofisticado vestido a la francesa que ensalzaba el honor y la grandeza de la monarquía borbónica. Este atuendo que había encarnado el código de las apariencias en Versalles, había traspado las fronteras francesas, convirtiéndose en imagen de modernidad y elegancia.

Así, ante la pregunta de ¿Qué dinastía iba a recoger la herencia de la casa de austria en Madrid? se sumaba también la de: ¿cambiaría la identidad de los españoles? Estas son las cuestiones que se pretende resoner en este capítulo; desde ellas se va a plantear el problema sucesorio y sus consecuencias. En este conflicto tomaban parte dos grandes potencias pólticas: Austria y Francia. Las aspiraciones de estas dos naciones se plasmaron en un conflicto también protagonizado por la imagen indumentaria. Recargada de simbolismo, ésta desempeñó un papel decisivo en este conflicto como bien ha sido puesto de manifiesto por numerosos autores. Uno de los primeros en interesarse por el tema de la indumentaria durante la sucesión española fue Alfredo Morel-Fatio. Famoso hispanista francés, Morel Fatio fu el encargado de impulsar la cultura española en Francia a finales de siglo XIX. Entre sus obras destaca sobre todo “El traje de golilla y el traje militar” que constituye escorzo acerca de la función del vestido en este conflicto¹⁰⁹⁰. Poco imparcial a la hora de interpretar la filtración del vestido francés en España, Morel-Fatio presentaba el conflicto que se vivió entre la vieja imagen nacional y la nueva que procedía del extranjero. Rastreando las primeras referencias a la infancia de Carlos II, este autor recordaba que el atuendo francés no era un desconocido en la España durante el conflicto sucesorio. Sin embargo, fue sobre todo

¹⁰⁹⁰ MOREL FATIO, “El traje de golilla y el traje militar”, pp. 114-142.

durante la guerra de sucesión cuando este vestido se convirtió en protagonista de un debate acerca de las apariencias.

Muy francés en los presupuestos es también la obra “El arte cortesano en la España de Felipe V”¹⁰⁹¹. Contribución capital para el estudio del arte de principio del siglo XVIII, este trabajo no representa un mero catálogo de las obras relacionadas con el reinado del primer monarca borbón sino el análisis de estilos y valores que contribuyeron a la formulación de este arte como muestra del apego al modelo que Luis XIV estableció en Versalles. A través del estudio de documentos notariales, Bottineau demostraba presentaba la consolidación de este como arte oficial a través de las fuerzas culturales, las contingencias sociales e influencias extranjeras. Estos pilares constituyen las tres líneas de esta obra que se basa en una gran labor documental. Como consta en el mismo prólogo, Bottineau se proponía encarnar la visión de Lucien Febvre acerca de “una historia del arte que sea historia. Que se integre en la historia. Que ayude a los historiadores a escribir su historia y que se apoye en la historia de los historiadores para mejor comprender la propia historia del arte. O de las artes”¹⁰⁹².

Partiendo de este anhelo se ha creado un nuevo filón de publicaciones encabezado por Amalia Descalzo. Esta historiadora madrileña, de hecho, representa una nueva generación de los que no sólo se dedican al vestido y al mundo de las apariencias sino que analiza sus repercusiones en la corte y en Madrid; observó el simbolismo de la indumentaria desde la llegada del nuevo monarca en España en estudio compartido con Carlos Gómez Centurión en el cual proponía la reforma del comportamiento vestimentario en las dependencias del guardarropa real¹⁰⁹³. Especialista del vestido francés, Descalzo se ha centrado en las repercusiones de este atuendo en la España de la primera mitad del siglo XVIII¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁹¹ BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, op.cit.

¹⁰⁹² FEBVRE, L., *Combats pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1953, p. 309. Citado por BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, p. 13.

¹⁰⁹³ DESCALZO LORENZO, GÓMEZ-CENTURIÓN,, “El Real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V” en GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELÉN, *La herencia de Borgoña: la hacienda de las reales Casas durante el reinado de Felipe V* pp. 157-87.

Por la vinculación del vestido a la esfera palatina, no se puede no recordar las importantes reflexiones de Carlos Gómez Centurión. Este historiador dedicó su trayectoria investigativa a la corte, su estructura y su reforma. A través de la observación del complejo mundo palatino se propuso comprender el universo social. Véase: GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “La corte de Felipe V: el ceremonial y las casas durante el reinado del primer borbón” en *Felipe V*, Zaragoza, 2003.

¹⁰⁹⁴ DESCALZO LORENZO, A., “El arte de vestir en el ceremonial cortesano: Felipe V”, en TORRIONE., M. (coord.), *España festejante: el siglo XVII I*, 2000, pp. 197-204; “Nuevos tiempo, nueva moda. el vestido en la España de Felipe V” en QUILES GARCÍA, Fernando, MORALES, Nicolas, *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, casa Velázquez, 2010, pp. 157-164.

En esta misma línea de investigación se mueve también Alvaro Molina coautor con Jesusa Vega de *Vestir la identidad, construir la apariencia*¹⁰⁹⁵. En este estudio ambos historiadores proponen no sólo una esmerado visión prosopográfica del vestido sino que reflexionan acerca de la cuestión indumentaria como factor social. Esta temática ha sido también abordada en un estudio acerca del cortesano y del impacto de su nueva imagen en la sociedad española¹⁰⁹⁶.

Así, este capítulo se centra en el comienzo de un nuevo siglo que coincide con el estreno de una nueva monarquía. Para España se abrió un período de reformas por las que, en palabras de Molina, “se vio absolutamente desbordada por un aguerra de sucesión cuyas consecuencias serían la construcción de una nueva forma de estado y, por extensión, de una nueva forma de vida”¹⁰⁹⁷. Durante estos tiempos de mudanza, de hecho, se modificaron también los hábitos y los comportamientos no sólo de la casa real. No obstante este cambio se consolidó un nuevo código de las apariencias que repercutió en la imagen de la corte y de la villa. A través de las referencias documentales de la Hacienda Real, la imagen de los servidores se canjeó por una manifestación que, capital simbólico de esta elite, se adscribió al proceso tutelado por la autoridad del nuevo soberano. Su rastro de hecho se vio reflejado también en la documentación conservada en el archivo histórico de protocolos de Madrid donde se hallaron 400 documentos relativos al primer soberano francés. De éstos, más de 50 se vinculan directamente con el mundo palatino de los cuales más de la mitad son de oficiales que recubrían cargos a estrecho contacto con el monarca, como ya veremos más adelante.

De este modo, corresponde estudiar las apariencias masculinas durante el cambio dinástico. El vestido, de hecho, se convirtió en un asunto de relevancia política y social que marcó también la segunda mitad del nuevo siglo desde su comienzo. Estos primeros años observaron una nueva cultura material rica en bienes suntuarios pertenecientes al afianzamiento de este dispositivo de la imagen sobre todo en este grupo. A pesar de que el “primer ensayo de influencia francesa en las modas”¹⁰⁹⁸ ya se

¹⁰⁹⁵ MOLINA, A.; VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia, op.cit.*

¹⁰⁹⁶ MOLINA, A., VEGA, J., “Vistiendo al nuevo cortesano. el impacto de la feminización”, en QUILES GARCÍA, F., MORALES, N., *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, casa Velázquez, 2010, pp. 165-172.

¹⁰⁹⁷ MOLINA, VEGA, *Vestir la identidad, construir la apariencia*, p. 9.

¹⁰⁹⁸ DE DIEGO Y GONZÁLEZ, SALMERÓN LEÓN, *Compendio de Indumentaria Española*, p. 165.

había verificado durante el reinado de Carlos II, la nueva imagen servirá para confirmar el prestigio de los nuevos grupos cortesanos.

En efecto, no está demás recordar que la primera transición del atuendo español al francés marcó el reinado de Carlos II. Sin embargo, la subida al trono de Felipe V no aceleró su implantación en Madrid. Es más. A pesar de su utilización, la asimilación de este atuendo no culminó con el cambio dinástico. En efecto no se puede apoyar completamente la propuesta de autores como Amalia Descalzo y Alvaro Molina quienes matizan que fue un proceso gradual. Aún así se debe reconocer que no se trató de una aceptación de la moda francesa sino del gradual declive del atuendo español. La subida al trono del duque de Anjou sólo determinó la institucionalizó de este atuendo que se convirtió en símbolo de y representación de su poder político y cortesano.

Esta apariencia indumentaria representó la seña de identidad del nuevo soberano francés quien la instituyó como etiqueta palaciega. Este vestido, de hecho, ejerció la importante función en la formulación del honor francés y, en concreto, de Felipe V. A través de la morfología de estas nuevas apariencias se reformó paulatinamente la imagen del Alcázar, tanto militar como civil. De hecho, durante la primera mitad del siglo XVIII, el vestido de casaca, chupa y calzón encarnó las prerrogativas palaciegas y las distinciones políticas. En especial, la introducción del traje francés en corte borbónica se produjo en el seno de la primera reforma palaciega la que se centró en las Reales Guardias de Corps. A través de sus apariencias se profesaba el poder y la distinción de una elite que traducía el privilegio social y las prerrogativas políticas, pues esta tropa disfrutaba no sólo de la proximidad del soberano sino también de su prestigio que le distinguía del resto del Alcázar.

El vestido a la francesa reproducía el honor del nuevo soberano quien elevó el lenguaje de las apariencias al catalogo simbólico de privilegios sociales y palatinos. Así por medio de una tácita reforma del protocolo real, Felipe V imprimió su propia marca a la estética cortesana no sólo a través de las apariencias militares sino también de los hábitos de sus criados más cercanos. Estos servidores, de hecho, representaban la propaganda de su poder y de su honor puesto que encarnaban el privilegio y dignidad del nuevo soberano. Procedentes de Versalles, estos cortesanos formaban 'la familia de Felipe V' y se convirtió en manifestación y distinción del poder de la monarquía absoluta de los borbones. De este modo, este grupo de elite no sólo formaba su sequito sino que reflejaba el honor real. Su proximidad con la persona real como su apariencia

constituían su etiqueta y su estatus. Su imagen amplificaba el rango al mismo tiempo que reflejaba su dignidad.

Las prendas que vestían estos servidores, al igual que el uniforme vestido por la real Guardia de Corps, representaba el privilegio y la autoridad del soberano que les tutelaba ante las tensiones y resistencias creadas en el Alcázar. El vestido de casaca, chupa y calzon, de hecho, no sólo reflejaba la distinción francesa en la corte sino también en la villa de Madrid. Tras la Batalla de Almansa, este atuendo había filtrado a las capas superiores de la capital y encarnaba las apariencias masculinas durante los treinta del siglo XVIII. En pocos años, este vestido había calado en la población madrileña y ya a finales de esta década, se había convertido en comportamiento e imagen retórica de un determinado hombre madrileño que aspiraba a distanciarse del resto de la población.

Si bien es cierto que un “primer ensayo de las influencias francesas en las modas francesas” había verificado a finales del reinado de Carlos II, en estos capítulos se analiza el traje francés no sólo como práctica y hábito palatino sino también como distinción social durante la primera mitad del XVIII.

1. Felipe V y la imagen del cambio dinástico

A mediados del siglo XVII se había asistido al ocaso de España. Con la muerte de Felipe IV se habían originado numerosas hipótesis y desatado especulaciones acerca de un posible futuro borbónico. De hecho, aunque ya no existía una alianza entre estas dos potencias, no se podía olvidar que Luis XIV era hijo de Ana de Austria. Sin embargo, a pesar de su descendencia materna, era sobre todo por el matrimonio con María Teresa de Austria que estrechaba su relación con Madrid. En efecto el rey sol podía reivindicar sus derechos sucesorios puesto que Felipe IV no había abonado la dote pactada por este enlace, como ya adelantamos.

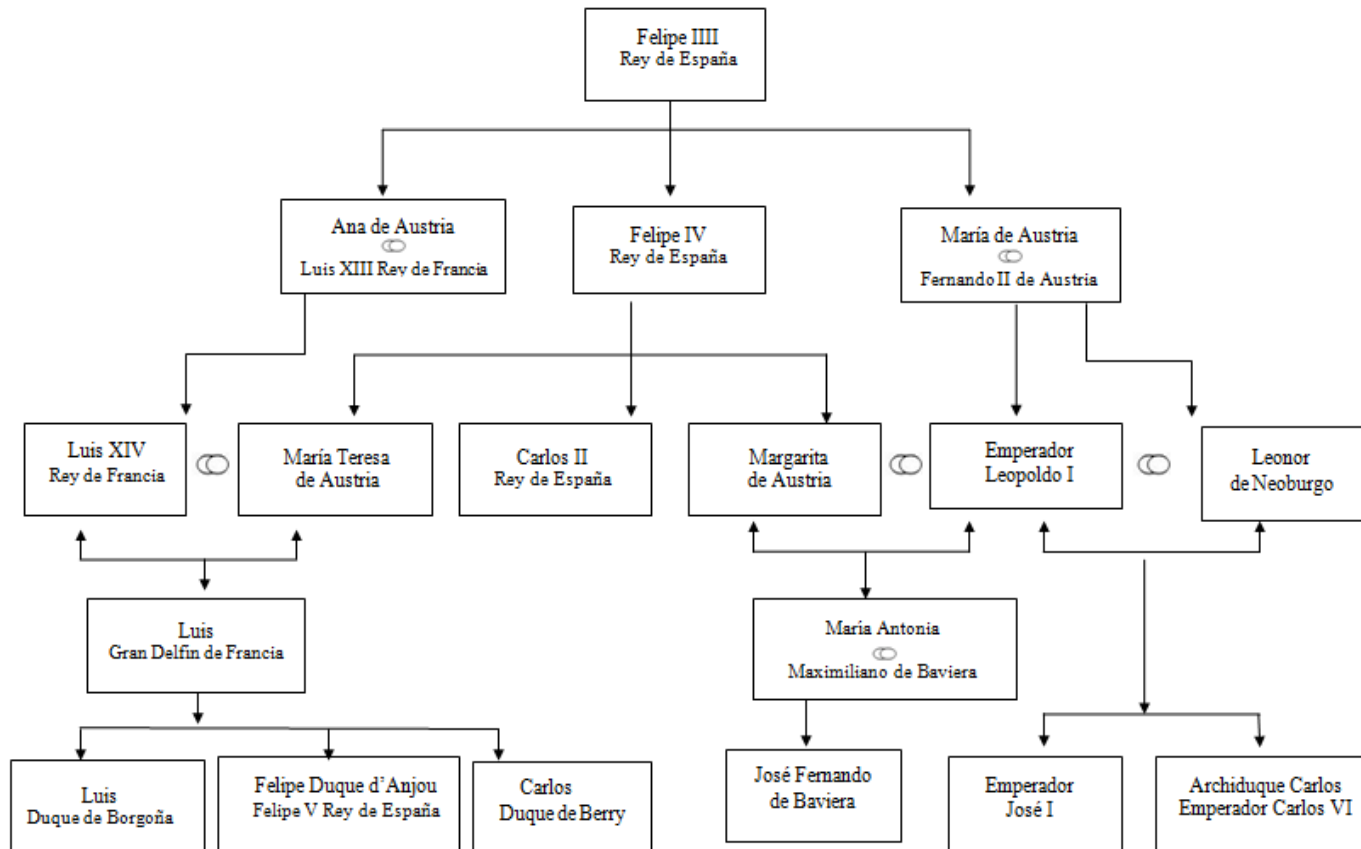
De este modo, el rey francés trataba de restablecer aquella vinculación que podía haberse estrechado si del matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orléans producía una nueva vinculación. Por eso, el Rey Sol se veía obligado a reclamar no sólo sus derechos sucesorios sino también los de sus hijos y de sus nietos: los Duques de Borgoña, d'Anjou, de Berry. Paralelamente también la dinastía asbúrgica avanzaba sus pretendientes al trono español (Fig. 76). En efecto no se puede olvidar que la hija menor

de Felipe IV, Margarita, había desposado al emperador Leopoldo I. Así, en la rama austriaca se atribuye al mismo emperador Leopoldo I como también a su hijo, el archiduque Carlos, quien era sobrino de Mariana de Neoburgo y por lo tanto también de Carlos II.

Y era propio por la unión de Margarita con el emperador que Francia proponía un tratado de partición. En efecto, la infanta no había renunciado a su sucesión por lo que Luis XIV reclamaba sus derechos y formulaba una primera repartición con el fin de evitar una coalición hispano- alemana. De este modo, con este reparto las posesiones del milanesado se asignaban al Archiduque Carlos; España, las Indias, los Países Bajos y Cerdeña a Leopoldo I y a su segundo nieto, Felipe d'Anjou, el reino de Nápoles. Así, el rey Sol no sólo se aseguraba territorios claves en la geografía internacional sino que se proponía evitar una nueva supremacía absoluta de España. No obstante, la suerte de España cambió inesperadamente y con ella también la de Francia gracias a la estrategia del Marqués d'Harcourt quien destacaba por ser un hombre con “talento, justo, flexible, con facilidad para cambiar y tomar todo tipo de actitudes, sobre todo seductor, con mucha agudeza de ingenio”¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁹ ROUVROY, *Mémoires de Saint-Simon*, p. 31.

Figura 76. Pretendientes al trono de España



Fuente: Elaboración propia de la autora

Este noble, de hecho, canalizó los temores de Carlos II quien sabía que “casi unánimamente”, los españoles opinaban “no poder estar peor de lo que estaban y prefiriendo cualquier solución sucesoria al advenimiento de un príncipe austriaco, mantenedor en el poder de los mismos oligarcas y continuador de los mismos métodos de gobernanación que venían padeciendo”¹¹⁰⁰. Numerosos eran los que temían la desmembración del antiguo imperio español como el cardenal portocarrero quien consideraba que “la unión indisoluble de esta vasta monarquía debe ser, antes que nada, la meta de nuestros esfuerzos; es en ella donde reside nuestra gloria nacional”¹¹⁰¹. Este personaje formaba parte de un partido que contaba con el Marqués de San Felipe, el Conde de San Esteban, el Marqués de Mancera, del Fresno, y el Marqués de Villafranca, quien

“fue uno de los primeros en abrir los ojos ante el único partido que debían tomar para impedir el desmembramiento de la monarquía, y conservar así toda su grandeza para sí mismos permaneciendo como súbditos de tan gran rey, que, al retener todas las partes de tan vasto estado, tendría que conferir los mismos cargos, los mismos virreinos, las mismas gracias: elemento pensó, por tanto, en hacer recaer toda la sucesión sobre el segundo hijo del hijo único de la reina hermana del rey de España”¹¹⁰².

Por contra, a este grupo se oponía el bando austracista que, apoyado por la reina Mariana de Austria, respaldaba al candidato asbúrgico. A pesar de la gran influencia de la reina Carlos II se decidió por Felipe d'Anjou, en su lecho de muerte. Finalmente, en su testamento fechado en 2 de octubre de 1700 se podía leer:

“La razón, en que se funda la renuncia, mi tía, y hermana, á la subcesión de estos reynos, fue evitar el perjuicio de unirse á la corona de Francia y, reconociendo que, viniendo a cesar este motivo fundamental, subsiste el derecho de subcesión en el pariente más inmediato, conforme a las leyes de estos reynos, y que oy se verifica este caso en el hijo del delphin de Francia, por tanto, arreglándome a dichas leyes, declaro ser mi subcessor (en caso que Dios me llave sin dejar hijos) el duque d'Anjou, hijo segundo del delfin, y como á tal le llamo a la subcesion de todos mis reynos y dominio, sin excepcion de ninguna de ellos”¹¹⁰³.

Así la suerte de España estaba echada y se había inclinado hacia el Duque d'Anjou. Se trataba del hijo segundogénito del delfín de Francia al que todo el mundo llamaba Monseigneur. A pesar de formar de la segunda generación de príncipes que

¹¹⁰⁰ MAURA GAMAZO, *Vida y reinado de Carlos II*, p. 3341-332.

¹¹⁰¹ BACALLAR Y SANNA, V., Marqués de SAN FELIPE, *Memorias políticas y militares, para servir de continuación a los comentarios del Marqués de San Felipe desde el año MDCCXXV, en que concluyó esta autor su obra hasta el presente, con los tratados de paz y alianzas de España correspondientes*, Madrid, se hallará en las librerías de esta corte, 1793, p. 8-9.

¹¹⁰² ROUVROY, *Mémoires des Saint Simon*, p. 267-268.

¹¹⁰³ En el testamento de Carlos II también se llegaba a considerar la posibilidad que si el duque de Anjou prefiriese la corona francesa o muriese antes de subir al trono español, la corona pasaría a su hermano el duque de Berry. En su defecto se llamaría el archiduque Carlos. En LEGRELLE, A., p. 82-104.

nacidos en Versalles, Felipe parecía ser un príncipe más austriaco que francés o así lo consideraba la duquesa de Orléans al opinar que “el duque d’Anjou tiene todo el aire de un rey de España. Es inaudito lo grave y serio que es; tiene el habla bastante lenta y también el paso”¹¹⁰⁴. Esta noble más conocida como Madame Palatine le llamaba premonitoriamente *mon petit roi d’Espagne*¹¹⁰⁵. En efecto, también Madame de Maintenon coincidía con esta descripción del joven duque d’Anjou y añadía que “Físicamente tiene un aspecto muy austriaco: la boca siempre abierta”.



Figura 77. Bonnard, *Le duc d'Anjou enfant, futur Philippe V d'Espagne enfant*, h. 1695, Palacio de Versalles y Trianon.

¹¹⁰⁴ Estas apreciaciones se han extrapolado de las cartas dirigidas a la duquesa de Hannover (28 de marzo de 1697, 16 de septiembre de 1699, 25 de julio y 13 de noviembre de 1700) y se atribuyen a la princesa Isabel-Carlota de Wittelsbach más conocida como Madame. Esta era su tía abuela y fue una de las personas que más influyó en la formación de Felipe V. BAUDRILLARD, A., *Philippe V et la cour de France*, Paris, 1890-1905, p. 47.

¹¹⁰⁵ La vida de este monarca ha sido exhaustivamente profundizada en CALVO POYATO, J., *Felipe V, el primer Borbón*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992; KAMEN, H., *Felipe V, el rey que reinó dos veces*, Madrid, Temas de Hoy, 2000; VIDAL SALES, J. A., *La vida y la época de Felipe V*, Barcelona, Planeta, 1997.

También Bottineau resaltaba sus rasgos físicos y de carácter que recordaban a los reyes asbúrgicos. Así que este hispanista presentaba a Felipe d'Anjou como “ya a medias español por su abuela y su bisabuela”¹¹⁰⁶. A Felipe V ya se le podía notar este aire asbúrgico en este primerísimo retrato realizado por Henri Bonnart cuando aún era Duque d'Anjou (Fig. 77). En este grabado conservado en Versalles se puede apreciar que ya de niño el futuro rey de España acostumbraba a vestir el atuendo completo de peluca, corbata y espadín. Resalta la casaca que, de color rojo, simbolizaba el privilegio impuesto por su abuelo en su corte. De esta prenda destacaban las vueltas muy anchas de las mangas con encajes de oro de acuerdo a la decoración del vestido que se completaba de chupa y calzones dorados. Sólo las calzas en cambio eran de color azul como también que la insignia de la orden del Santo Espíritu prendida en uno de los faldones amplios de su casaca. De acuerdo a la estética de la época, el traje de Felipe incluía también un sombrero con el cual no se tocaba, debido al complicado postizo de bucles, y que se hallaba en el taburete a su lado. Por este detalle, de hecho, se puede aventurar que Bonnart realizó esta obra a mediados de la década de los noventa. Así, a pesar de desconocer su fecha exacta, la gran peluca delata la época de versallesca del joven duque anterior a su proclamación como Felipe V.

En el cuadro que Gérard realizó a principios del siglo XIX, se recrea la jornada del 16 de noviembre de 1700 (Fig. 78)¹¹⁰⁷. Y fue ese día cuando el embajador español acogió a Felipe de'Anjou como rey de España con la famosa frase: “Ya no hay Pirineos”¹¹⁰⁸. A pesar de ser una obra decimonónica, el pintor recreaba la famosa escena en la cual el Rey Sol

“hizo entrar en su gabinete al embajador de España, y seguidamente llamó al duque d'Anjou, que estaba en la antesala y dijo al embajador: ‘podeis saludarle como vuestro rey’. El embajador cayó de rodillas y le besó la mano al estilo español; le hizo a continuación un extenso cumplido en español, y cuando hubo terminado, el rey dijo: ‘El no entiende aun español; a mi me corresponde responder por él’”¹¹⁰⁹.

Aunque se trata de una pintura *a posteriori*, Gérard no sólo se recreó la escena de este anuncio sino que reprodujo las apariencias de los asistentes a este anuncio. Así, mientras que al embajador español viste una ropilla negra con mangas acuchilladas que

¹¹⁰⁶ BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, p. 118.

¹¹⁰⁷ De este cuadro se conserva también un grabado en Fontainebleau realizado siempre a posteriori por Johannot.

¹¹⁰⁸ Citado por PÉREZ SAMPER, “Felipe V: el primer Borbón en el trono de España”, LÓPEZ CORDON, PÉREZ SAMPER, MARTINEZ de SAS, *La casa de Borbón*, p. 68.

¹¹⁰⁹ COURCILLON, P., *Journal du Marquis de Dangeau*, París, Ed. Soulié, Ausières, 1700, p. 419.

sobresalen de la larga capa, a los asistentes se les puede apreciar con el vestido de casaca, chupa y calzón. En efecto, sólo a los representantes de la monarquía católica se les representa con la imagen estereotipada no sólo de golilla sino también de cuello alechugado como el joven secretario del embajador, a la izquierda del cuadro.

Estos se arrodillan frente al nuevo soberano español que, al igual que Luis XIV, luce el atuendo francés característico de principios de siglo XVIII. En concreto se trata del característico vestido cortesano que ya se presentaba con la casaca más corta y decorada con una larga banda de botones y ojales. De sus mangas seguían sobresaliendo los puños de encaje de la camisa pero sus vueltas se presentaban decoradas de las mismas presillas que la casaca. En efecto, la casaca de 1700 era la prenda de este atuendo que más había evolucionado. Aunque el vestido seguía formado de calzones a la rodilla y una chupa, que apenas se percibía, la casaca había estrechado sus faldones que ya no caracterizaban por un vuelo ancho.



Figura 78. Gérard, *Proclamación del duque d'Anjou*, 1800-1824, Palacio de Versalles y Trianon.

Pero esta prenda no era la única que había sufrido algunas modificaciones. También la corbata había acortado el vuelo de su encaje y ya no cubría enteramente el

pecho. Sin embargo, la modificación más evidente en este cuadro es la que concierne a los postizos. En efecto es imposible no percatarse de que todos los asistentes lucen grandes pelucas cortesananas. Todos, de hecho, siguen la costumbre versallesca del tocado negro bajo el brazo izquierdo a excepción de Luis XIV y su nieto. Con este pequeño detalle, Gérard iguala a los dos protagonistas y los reviste de la misma grandeza.

Hasta aquel momento, Felipe había sido un príncipe de Versalles, por lo que se le había tratado como

“hermano menor de un primogénito vivo, violento, impetuoso, lleno de temperamento, pero de humor terrible y voluntad excesiva... había sido educado en un adependencia, una sumisión, que era necesario establecer para evitar desavenencias y asegurar la tranquilidad de la familia real”¹¹¹⁰.

Con estas palabras, el duque de Saint Simon se refería a Felipe V y seguía recordando:

“Hasta el momento del testamento de Carlos II, sólo había sido posible ver al duque d’Anjou como a un súbdito para el resto de su vida, quien, cuanto más grande era por su nacimiento, más era de temer bajo un hermano rey, tal y como de representarle, y quien, en consecuencia, no podía ser demasiado rebajado por educación y acostumbrado a toda paciencia y dependencia. La suprema ley, que es la razón de estado, exigía esta preferencia, para la seguridad y el bienestar del reino, sobre la persona de este príncipe menor”.

Esta inferioridad inculcada en la personalidad del joven duque d’Anjou ya no se reflejaba en este cuadro de Gérard. El pintor, de hecho, ya no le retrataba como a un cortesano de versalles con la casaca del privilegio de color rojo y la gran peluca sino que le representaba con un vestido color aurora y un postizo que le permite llevar el tocado, al igual que su abuelo.

Y como nuevo soberano, Felipe V se dejó retratar por Hyacinthe Rigaud antes de ocupar su nueva corte¹¹¹¹. El mismo Rey Sol le nombró “para retratar a Felipe V rey de España, su nieto, unos días antes de que éste marchara a tomar posesión de sus reinos”¹¹¹². Como consta en el relato de la vida de este pintor:

“esta obra dio pie al rey de España para pedir al rey, su abuelo, que le diera a su vez un retrato suyo pintado de la misma mano; lo que Su Majestad le concedió. Rigaud tuvo el honor de comenzar al año siguiente y, una vez terminado, este monarca lo encontró de una semejanza tan perfecta y tan magníficamente decorado que le ordenó hacer una copia del mismo tamaño para enviársela al rey de España en lugar del original”.

¹¹¹⁰ ROUVROY, *Mémoires de Saint Simon*, p. 229-330.

¹¹¹¹ La figura de este pintor se encuentra ampliamente estudiada en: LEVEY, M., *Pintura y escultura en Francia 1700-1789*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 21-26; LUNA, J.J., “Hyacinthe Rigaud et l’Espagne”, *Gazette des Beaux-Arts*, París, mayo-junio de 1978, pp. 53-59.

¹¹¹² DUSSIEUX, L.; SOULIÉ, E.; DE CHENNEVIERES, P.; *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l’Académie royale de peinture et sculpture*, París, Dumoulin – Quais des Augustines, 1854, pp. 118-119.

Realizados a finales de 1700, estos cuadros constituyen el importante reflejo de la estética y del aparato que manifestaban la concepción de la monarquía absoluta según los borbones. En la versión que se conserva en Versalles (Fig. 79), se puede contemplar el esplendor y la majestuosidad con la cual el rey sol no sólo aparece ataviado con el manto de armiño sobre el cual destacan las flores de lis que se aprecian también en la tapicería que recubre la mesa, el cojín y el sillón regio. Luis XIV también luce la espada de Carlos Magno que, con la corona y el cetro, definían la monarquía francesa. Al igual que en el cuadro de Testelin (Fig. 25) ya se apreciaban los atributos de su poder absoluto y que adquirirían un significado aún mayor debido al aparato suntuoso de ricas cortinas que enmarcaban su figura. En efecto este cuadro se puede considerar la perfecta síntesis de la soberanía, suntuosidad, elegancia que distinguían a este monarca. Por esto, se considera este cuadro como la obra más representativa del Rey Sol ya que se constituye paradigma de su poder absoluto.



Figura 79. Rigaud, *Retrato de Luis XIV con manto*, 1701, Palacio de Versalles y Trianon.
Figura 80. Rigaud, *Retrato de Luis XIV con armadura*, 1701, Museo del Prado, Madrid.

En cambio, en la copia conservada en el Museo del Prado (Fig. 80), Rigaud sustituyó el manto regal por una reluciente armadura y el cortinaje por un escenario de batalla. De hecho, se puede apreciar la misma composición. Luis XIV, de hecho, aparece retrato en la misma postura; o sea con el cuerpo hacia el público y desde una perspectiva baja que resaltaba su imagen de firmeza. Sin embargo, a diferencia del anterior, el rey sol completa su atuendo con su propia espada y se apoya en el bastón de bastón.

De todas formas, en ambos, Luis XIV luce el cetro y la corona que son símbolos y prerrogativas de todo monarca del Antiguo Régimen. En efecto no se puede decir que solos e trataba de un recurso del pintor para recrear el aparato y la ostentación que configuraban la corte de Francia. Comenzados con posterioridad a la partida de Felipe V, estos retratos reslataban los atributos del poder absoluto y recordaban las directrices según las cuales debía reinar su nieto en España. El rey sol, de hecho, había hecho hincapié en estos importantes valores en el momento de su proclamación, dirigiéndole estas palabras “sed buen español, es ahora vuestro primer deber, pero recordad que habéis nacido francés, para mantener la unión entre las dos naciones; es el medio de hacerles felices y de conservar la paz de Europa”¹¹¹³.

Sin embargo aparecen menos claras las fechas durante las cuales se realizó el primer retrato de Felipe, joven duque d’Anjou, como rey de España. El mismo Bottineau afirmaba que “como Felipe V marchó el 4 de diciembre, parece difícil de creer que Rigaud pudiera, en tres días, ejecutar otra cosa que estudios preparatorios”¹¹¹⁴. Aunque no se desconozcan los tiempos de realización es indudable que el móvil de los retratos de Luis XIV sea la proclamación de Felipe como monarca español. En efecto los autores del relato de la vida de Rigaud afirmaban:

“Le premier de ces mois le sieur Rigaud, peintre fameux qui avoit été nommé par le Roy pour peindre Sa Majesté Catholique, travailla por la première fois au Portrait de ce Monarque. Toute la Corte fut charmée de sa première ébauché”¹¹¹⁵.

Y así fue que Rigaud fue contratado para realizar el primer cuadro del nieto de Luis XIV como nuevo soberano del Alcázar. De sobra era conocida la costumbre de vestir con el traje de golilla (Fig. 81). Y con este atuendo, que uniformaba España entera, se retrató Felipe V. En este cuadro, de hecho, se le apreciaba vestido a la antigua

¹¹¹³ COURCILLON, *Journal du Marquis de Dangeau*, pp. 417-418.

¹¹¹⁴ BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, p. 170. (Nota 126).

¹¹¹⁵ DUSSIEUX, SOULIÉ, DE CHENNEVIERES, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages*, pp. 118-119.

moda española del traje negro que se componía de ropilla, jubón y calzón y que se completaba de golilla. Así, al ceñirse con la típica golilla, Felipe V establecía continuidad con la tradición española la Casa de Austria que la había convertido en la seña de identidad de lo español. De este modo su atuendo resaltaba los elementos de su reinado, aquí representados por la corona, el trono, la espada que reforzaban su poder político y militar. Al igual también se jactaba del collar del Toisón de Oro; de carácter español.



Figura 81. Rigaud, *Retrato de Felipe V vestido a la española*, 1700-01, Museo del Prado, Madrid.

Sin embargo, en este *Retrato de Felipe V vestido a la española*, el nuevo soberano también lucía algunos elementos galos que, como afirma Amalia Descalzo, pasaron inadvertidas por “el lenguaje espectacular utilizado en la Corte versallesca”¹¹¹⁶.

¹¹¹⁶ DESCALZO LORENZO, A., “El Arte del Vestir en el Ceremonial Cortesano. Felipe V” en TORRIONE, (ed.), *España Festejante.*, pp. 197-204.

En efecto, la escena se mostraba vestida de ricas telas como el telón superior y el mantel. También la capa de este monarca recuerda la suntuosa grandilocuencia del manto de lis de su abuelo no sólo por sus desproporcionadas medidas. Así, encuadrado en este marco de fastuosidad Rigaud representaba al nuevo soberano tocado de una grandiosa peluca francesa que se caracterizaba de grandes bucles. Del mismo modo también mostraba la insignia de la orden del Santo Espíritu. Rigaud, de hecho, eliminó toda referencia a los elementos suntuosos que podían recordar a la suntuosa corte de Versalles. En un intento de acercarse a la sobriedad española, este pintor sólo resaltó la corona y la mesa vestida ricamente de terciopelo rojo sobre la cual descansaba ésta¹¹¹⁷. Estos elementos tejían el difícil lenguaje político encerrado en este cuadro donde las distinciones francesas recordaban su origen al igual que el cuello y el vestido a española indicaban su destino y las empresas necesarias para legitimar su trono.

Así sobre el fondo neutro el pintor destacaba la figura del joven monarca vestido a la española y golilla. De este modo, Felipe V se proponía como continuidad de la anterior dinastía¹¹¹⁸. Sobre todo el uso de la gola española convertía este retrato en punto de unión con los últimos austrias quienes iniciaron esta tradición indumentaria. De este modo, el nuevo rey trataba de mostrarse con una imagen familiar ante sus nuevos súbditos al mismo tiempo que seguía la primera de las recomendaciones de su abuelo. Luis XIV, de hecho, había aconsejado prudencia a su nieto en lo que a la vestimenta se refería: “Mi oponión es que el rey de España no cambie este uso al llegar; que se conforme primero con los modos del país. Cuando haya satisfecho a la nación con esta complacencia, será dueño de introducir otras modas. Pero debe hacerlo sin dar ninguna orden y su ejemplo bastará para acostumar a sus súbditos a vestirse como él”¹¹¹⁹.

El soberano francés prefería abordar con cautela y circunspección la imagen del cambio dinástico, a pesar de la opinión de sus consejeros que pedían aprovechar el advento del hijo del delfín para suprimir las antiguas costumbres del alcázar: “Ce seroit le moyen de’abroger, en ce pays-là, l’usage des bayette d’Angleterre dont il se débite pour des milliers toutes les années aux sujets de cette couronne”¹¹²⁰. Aún así, el rey sol

¹¹¹⁷ BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, p. 147.

¹¹¹⁸ MORÁN TURINA, *La imagen del rey* pp. 21-38.

¹¹¹⁹ HIPPEAU, C., *Avènement des Bourbons au throne d’Espagne. Correspondence inédite du marquis d’Harcourt*, París, 1875, p. 452.

¹¹²⁰ En BOISSILLILLE, A. de, *Correspondence des contrôleurs généraux des finances avec les intendants des provinces*, París, 1883, 482.

se mostraba reacio en cambiar estos hábitos que se habían convertido en etiqueta en el Alcázar. Consecuentemente Felipe V aceptaba el nuevo atuendo que adoptaba dos días antes de ocupar el palacio del Buen Retiro, el día 18 de febrero de 1701. De este modo, el nuevo monarca vistió a la moda española durante los grandes actos oficiales durante el difícil cambio dinástico.

Esta cortesía indumentaria definía las primeras apariciones de Felipe V quien, con la imagen de un adolescente delicado, se presentaba ante sus nuevos súbditos en el retrato de Hyacinthe Rigaud. En efecto, esta deferencia indumentaria era lo que más cautivaba al expectador como, por ejemplo, el marqués de San Felipe quien afirmaba perentoriamente que “llenóles la vista y el corazón un príncipe mozo, de agradable aspecto y robusto, acostumbrados a ver a un rey siempre enfermo, macilento y melancólico”¹¹²¹.

En efecto, Felipe V se mostraba como un soberano gentil y educado tanto que la adopción de la golilla fue interpretada por el Conde d’Ayen como “una galantería muy agradable a la nación”¹¹²². Eso porque Felipe V, a pesar de la constante introducción de pequeños elementos franceses había asumido el traje de golilla no sólo para su último retrato versallesco sino también para los acontecimientos públicos.

De hecho, Felipe V reservó el vestido de la tradición española tanto para su entrada como para su recepción. A pesar de haber entrado en España el 22 de enero de 1701, no fue hasta finales de febrero cuando Felipe V entró en la capital tras 76 días de viaje. Así, ocho semanas después y en concreto el día 14 de abril se celebró su entrada triunfal en la villa de Madrid como se recoge en el dibujo que recoge su recibimiento en el Alcázar (Fig. 82). Tras haber jurado como rey de España en la iglesia de San Jerónimo, Felipe V entró oficialmente en la villa y en el Alcázar que en esta imagen aparece adornado majestuosamente por esta proclamación. En efecto, la galantería indumentaria del nuevo monarca había suscitado una serie de deferencia hacia su persona y su séquito como por ejemplo la reforma de este edificio. El alcázar, de hecho, ya había sido remodelado durante los últimos años del reinado anterior con dependencias y galerías. Sin embargo, ahora con la instalación de la nueva corte borbónica se comenzaba su adaptación al fasto y acomodo acorde al gusto francés.

¹¹²¹ BACALLAR Y SANNA, *Memorias políticas y militares*, p. 354.

¹¹²² Relato del Conde d’Ayen recogido por BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe v*, 1986, p. 326.



Figura 82. Anónimo, *Proclamación de Felipe V*, 1701, Archivo de la Villa, Madrid.

Y con estas apariencias también el 8 de mayo cuando juró como rey de España en la Iglesia de los Jerónimos¹¹²³. En efecto, este monarca no sólo vistió este traje en los actos oficiales sino también en los personales como para la celebración de su boda (Fig. 83). Resulta muy explicativo el grabado de la ceremonia de su desposorio con María Luisa de Saboya donde se retrata a Felipe V con traje a la moda española. Como se puede apreciar, el soberano vestía el vestido de ropilla, jubón y calzón. Al igual que el cuadro de Rigaud, este rey completaba su atuendo con golilla blanca y el collar del Toisón de Oro. Aún así también en este caso, el monarca adoptaba algunos elementos franceses como unos delicados zapatos a la francesa de tacón y una voluminosa peluca rubia.



Figura 83.
Anónimo, *Desposorio de Felipe V con María Lusía de Saboya*, 1701, Archivo de la Villa, Madrid.

Y con apariencias españolas se mostró Felipe V hasta la Batalla de Almansa en 1707. Por eso, el pintor Ceán Bermúdez recordaba que éste fue el “traje que usó recién venido a España, por acomodarse al estilo del reino”¹¹²⁴. En efecto, también los artistas galos le representaban con este atuendo durante el cambio dinástico. Testimonio gráfico de esto es el grabado atribuido a Nicolas Polly, en el cual se puede apreciar al

¹¹²³ Testigo gráfico de esta celebración es el grabado anónimo que se conserva en el Museo Municipal de Historia de Madrid.

¹¹²⁴ CEAN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, IV, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 288.

joven rey, luciendo el vestido negro a la española sobre el cual destaca la golilla y el collar del toisón (Fig. 84). De hecho, Polly ha preferido obviar toda referencia a sus orígenes franceses representadas sólo por la peluca de bucles rubios.



Figura 84. Polly, Felipe V, rey de España, 1700-1701, Palacio de Versalles y Trianon.

Esta fue la imagen característica de los años que marcó los primeros años de su reinado. El primer decenio de su reinado fue marcado por el reto, político y personal, de legitimar su posición como heredero a la corona hispánica. A pesar de no haber sido educado desde la infancia para subir al trono, el duque de Anjou defendió su corona durante la guerra de sucesión española que se caracterizó por ser un conflicto nacional e internacional a la vez.

Durante aquellos primeros meses, las potencias europeas firmaron la gran alianza para hacer frente a la hegemonía francesa, en septiembre de 1701. El archiduque

Carlos en calidad de pretendiente hasbúrgico encontró el apoyo de por las Provincias Unidas, Inglaterra, Dinamarca, Portugal y otros países que temían por el nuevo equilibrio de poder en la Europa de principio de siglo. Así, aunque el duque de Anjou se había caracterizado por una actitud insegura y retraída no dudó en defender su trono puesto que “su honor le obligaba a tomar las armas en una guerra que consideraba legítima”¹¹²⁵. El duque de Anjou no dudó en asumir las obligaciones que la monarquía española le reclamaba y defendió en primera persona su corona, conquistándose el epíteto de “el animoso”. En efecto en más de una ocasión Felipe V se mostró merecedor de este apodo tanto en el campo de batalla como en la diplomacia internacional. El Marqués de San Felipe, describía las empresas del nuevo soberano con estas palabras: “El rey inflamó con su presencia los ánimos tan adelantados a las filas y bajo del tiro, que no bastando ruegos, casi con violencia le detuvieron los suyos”¹¹²⁶. Y también en la esfera de las relaciones internacionales este rey mostraba su valentía.

Durante los momentos más cruentos de la batalla, Felipe V escribía una carta a su abuelo en la cual hacía gala no sólo de sus intenciones:

“Dios me ha puesto la corona de España sobre la cabeza; la sostendré mientras tenga una gota de sangre en mis venas: se lo debo a mi conciencia, mi honor y al amor de mis súbditos. Estoy seguro que no me abandonarán, pase lo que pase, y que, si yo expongo mi vida a su cabeza, como estoy resuelto a hacer, hasta el último extremo, por no abandonarlos, derramarán igualmente voluntarios su sangre para no perderme. Si yo fuera de una cobardía semejante a la de ceder mi reino, estoy seguro que vos me rechazaríais como vuestro nieto: ardo de deseo de parecerlo por mis acciones como tengo el honor de serlo por mi sangre”.

De este modo, Felipe V se mostraba firme en su decisión de luchar por la corona de España, terminando esta misiva con estas palabras:

“No dejaré jamás España en vida, y deseo mucho más sin comparación perecer en ella disputando el terreno paso a paso, a la cabeza de mis tropas, que tomar algún que otro partido indigno de mí y teñiría, si os lo decíais, la gloria de nuestra casa que yo no deshonraré ciertamente si puedo”¹¹²⁷.

Sin embargo, este conflicto no se limitó al plano militar y diplomático sino que se extendió hasta determinar las apariencias de los dos pretendientes y sus allegados. En palabras de Bottineau: “El móvil de la lucha no era únicamente el triunfo de una dinastía, sino el de una concepción de la monarquía”¹¹²⁸. Así, la cuestión del traje había

¹¹²⁵ PÉREZ SAMPER, M^a A., “Felipe V: el primer Borbón en el trono de España”, LÓPEZ CORDON, PÉREZ SAMPER, MARTINEZ de SAS, *La casa de Borbón*, p. 71.

¹¹²⁶ BACALLAR Y SANNA, *Memorias políticas y militares*, p. 14.

¹¹²⁷ Citado en BAUDRILLARD, *Felipe V y la Corte de Francia*, p. 341.

¹¹²⁸ BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, p. 181.

adquirido tal trascendencia que los dos aspirantes ostentaban el vestido de golilla durante la época del cambio dinástico.

Esta cortesía que el nieto del Rey Sol había mostrado hacia el traje de golilla no era otra cosa que circunspección y respeto hacia los hábitos vestimentarios españoles. El mismo duque de Harcourt aconsejaba prudencia a Luis XIV en una misiva anterior al advenimiento del joven rey: “Los pareceres sobre la Golilla están bastante divididos en Madrid, muchos son de la opinión de reformarla totalmente, la mía sería de que se dejase a cada cual la libertad de vestirse a su antojo, aquella se reformará por sí sola en seguida y las modas de Francia se introducirán fácilmente por este medio; y aportarán una gran ventaja al comercio”¹¹²⁹. En efecto se respetó la costumbre de vestir la golilla española, a pesar de los deseos de la corona francesa por imponer sus propias reformas y hábitos indumentarios en la corte: “Ce seroit le moyen de’abroger, en ce pays-là, l’usage de bayettes d’Angleterres dont il se débite pour des milliers toutes les anées aux sujets de cette couronne”¹¹³⁰. De este modo, se prefirió respetar los usos españoles y no imponer ningún cambio, tal y como había escrito el duque de Harcourt al rey francés:

“Mi opinión es que el rey de España no cambie este uso al llegar; que se conforme primeramente con los modos del país. Cuando haya satisfecho a la nación con esta complacencia, será dueño de introducir otras modas. Pero debe hacerlo sin dar ninguna orden y su ejemplo bastará para acostumar a sus súbditos a vestirse como él”¹¹³¹.

En efecto, esta prudencia caracterizaba también a los rivales alemanes. Si Felipe V se esforzaba por vestir el atuendo español; el Archiduque Carlos no era para menos. En efecto, Si Felipe V había eclipsado sus apariciones con el vestido que se componía de casaca, chupa y calzón; lo mismo hacía el pretendiente asbúrgico (Fig. 85). Como se puede apreciar en este grabado, el Archiduque Carlos se hacía retratar vestido de una ropilla negra que remataba con una golilla blanca. Vestido del vestido a la española, este noble se jactaba del título de Rey de España y adoptaba el nombre de Carlos III tal y como aparece en el marco de dicho grabado. Aunque lucía una espléndida peluca francesa, el archiduque ostentaba el collar de la orden del toisón de oro como también la corona española. A través de la corona y del traje a la española, el archiduque trataba de

¹¹²⁹ A.E. Española, 87, f. 148 y sigg. Misiva del 12 de enero de 1701 del duque de Harcourt a Luis XIV.

¹¹³⁰ BOISISLISLE, A., *Correspondences des controleurs généraux des finances*, Paris, 1883, p. 482.

¹¹³¹ HIPPEAU, *Avénemt des Bourbons au throne d’Espagne*. p. 452.

establcer una continuidad con el reinado anterior y reivindicar la legitimidad de su advenimiento al trono español como único sucesor de la rama asbúrgica¹¹³².



Figura 85. El Archiduque Carlos como Carlos III, rey de España¹¹³³.

1.1. El debate de las apariencias

La superioridad con la que los franceses habían alardeado de su hegemonía política a finales del siglo XVII, parecía haber desaparecido. A principio del reinado de Felipe V y con la situación sucesoria sin resolver, los galos preferían mostrar una actitud circunspecta en lo que a los cambios palatinos se refería. Durante los años del conflicto, de hecho, el mismo Felipe V vestía el traje de golilla que era depositario de los valores nacionales defendidos por los Grandes.

Este comportamiento, como se ha podido apreciar, había sido recibido como una deferencia por parte de estos nobles palatinos. Estos, de hecho, trataron de contracambiar esta cortesía del soberano adoptando y vistiendo el traje francés. En efecto en la corte estos cortesanos formaron un partido de simpatizantes del vestido a la francesa quienes lo lucían completo de corbata de lienzo y zapatos de tacón. De este partido formaba parte Juan Manuel Fernández Pacheco de Zúñiga, el Marqués de

¹¹³² LEON SANZ, V., “El reinado del archiduque Carlos en España: la continuidad de un programa dinástico de gobierno”, *Manuscripts*, 18 (2000), pp. 41-62.

¹¹³³ Este grabado procede de HILL, C., *Historia de la Princesa de los Ursinos en España*, (Camarera mayor), Madrid, p. 160.

Villena (Fig. 86). Este noble se jactaba no haber vestido nunca de negro y golilla, incluso antes de la llegada de Felipe V¹¹³⁴. Contaba el duque de Saint Simon que el marqués de Villena antes de 1701 “vistió a la francesa o, como se decía en España, a la flamenca o a la militar, y entonces casi nadie se vestía así”¹¹³⁵. En efecto, este noble había deafiado la etiqueta de la Cámara de Castilla cuando era Virrey de Navarra, “aunque savia entonces ser Aleman, como aora franzes, consideraba que la golilla no era circunstancia ni para ser buen vasallo, i ministro”¹¹³⁶. En 1688, con su vestido de casaca, contravenía a “la circunspección, respeto, literatura, y grabedad de los Ministros (que) consistia en ponerse un zapato corto, y estrecho, una media mui tirada, calzon, y ropilla mui ajustada, y una golilla de cartón que abrazando todo el cuello les hiciesse mui tiesa la cabeza”¹¹³⁷.



Figura 86. Retrato de Don Juan Manuel Fernández Pacheco de Zúñiga, BNE, Madrid.

¹¹³⁴ *Relación de las exequías que la RAE celebró por el excelentísimo señor deon juan manuel fernández pacheco, marqués de villena, su primer fundador y director*, Editorial imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1725.

¹¹³⁵ MOREL FATIO, “El traje de Golilla y el Traje Militar” pp. 871-872.

¹¹³⁶ M.A.E., C.P., E, 168, f. 96.

¹¹³⁷ M.A.E., C.P., E, 168, f. 96.

Sin embargo, el marqués de Villena no sólo se había mostrado partidario del estilo de vida francés sino que ya se había puesto en contacto con Luis XIV en 1700 con el fin de renovar la monarquía española y su etiqueta. En su carta de finales de 1700, este noble cortesano aconsejaba al Rey Sol acerca del cambio dinástico y escribía:

“Hay tres cosas que me parecen capaces de atraer sobre el Rey mi señor las bendiciones del cielo, el amor del pueblo y la facilidad para gobernarle bien: la primera, que Su Majestad no preste ni reciba el juramento de, conforme al testamento del difunto rey, sin convocar los Estados de Castilla, a la antigua usanza, con la asistencia de los tres brazos y las restantes solemnidades acostumbradas, tanto para la validez del acto como para la fuerza y aprobación de las demás resoluciones que habrá que tomar, y que Su Majestad introduzca la santa ceremonia de la unión y la coronación, que la sola adulación ha echado en olvido; la segunda cosa es que Su Majestad forme de nuevo su casa sobre el antiguo soporte de Castilla y unos cuerpos de infantería y caballería, para sus guardias, de la primera nobleza, que sea como un seminario de la milicia”. De la misma forma, el marqués de Villena abordaba también la problemática de la imposición de la etiqueta versallesca y de sus costumbres y se podía leer claramente: “la tercera que favorezca a la milicia de palabra y de acto, alabando los ejercicios militares y a los nobles que muestren afecto por el servicio, abandonando el vestido de golilla para las gentes de toga y de pluma, y tomando para la nobleza y la corte el de los soldados”¹¹³⁸.

Sin embargo, el marqués de Villena no era la única personalidad importante en este bando que formaba los partidarios del vestido a la francesa. Uno de los mayores defensores de la dinastía francesa en España fue Melchor Rafael de Macanaz¹¹³⁹. Este pensador y jurista, natural de Hellín, se declaró proborbónico y llevó a cabo la política de regalía requerida por Felipe V. En efecto, Macanaz encarnó al funcionario de esta época de transición, a pesar de haber recubierto el cargo de oidor de la Chancillería de Santo Domingo durante el reinado anterior. Famosos son los once tomos que dedica a *Memorias para el establecimiento de la casa de Borbón*¹¹⁴⁰ o un bando de 1707, en el cual hacía un llamamiento a los eclesiásticos levantinos: “cito, llamo y emplazo a todos los eclesiásticos y religiosos y religiosas que en dicha ciudad vivían o habitaban (Játiva) o en sus términos tenían y poseían cualesquiera rentas perpetuas o vitalicias y otros derechos o acciones para que dentro de 30 días (...) comparezcan por sí o sus procuradores con bastante poder en este Juzgado a justificar su fidelidad (al rey Felipe V)”¹¹⁴¹.

Debido a su vinculación con la casa de Villena, Melchor defendió energicamente el bando francés de la Guerra de Sucesión y adoptó rápidamente las apariencias

¹¹³⁸ HIPPEAU, *Avènement des Bourbons au throne d'Espagne*, pp. 356-357.

¹¹³⁹ MARTIN GAITE, C., *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*, Destino, Barcelona, 1982; BAQUERO ALMANSA, A., *Hijos ilustres de Labacete*, Madrid, 1884; MOLAS RIBALTA, P., “La monarquía de Felipe V”, En Serrano Martín, E. (Ed.). *Felipe V y su tiempo: congreso internacional*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 865-878.

¹¹⁴⁰ MACANAZ, M. R., *Memorias para el establecimiento de la casa de Borbón*, T.XI, Madrid, s.a.

¹¹⁴¹ AHN, *Consejos Suprimidos. Leg. 17.955. Novísima Recopilación*, Libro IV, Título XVI, Ley II.

versallescas. En este cuadro de finales de siglo XVIII, este letrado vestía el atuendo francés de casaca, chupa y calzón y lo completaba de todos sus accesorios como la corbata de lienzo y la peluca de grandes dimensiones (Fig. 87). En especial modo, esta era de las que se denominaban *in folio* que se reservaba para las funciones solemnes. Sin embargo, su apoyo al nuevo rey no le libró de caer en desgracia y perseguido por parte del Santo Oficio¹¹⁴².



Figura 87. Anónimo, *Retrato de Melchor Rafael de Macanaz*¹¹⁴³

Puede que por estas hostilidades, Melchor aconsejaba en uno de sus *Auxilios para bien gobernar una Monarquía cathólica*:

“No permita el soberano se den por sus ministros ni consejeros disposiciones para que los vasallos muden su traje natural para introducir en el reino uno extranjero. Estas ordenes las reccibirá el publico como violentas y terminantes a acabar con el traje español, que le contempla superior a todos; y alterándose los animos pueden muchos sentimientos dificiles de remediarse, si no fuera a costa de perder el estado muchos miembros y bastante reputación”¹¹⁴⁴.

Esta misma postura del letrado se hacía aún más contundente en otro escrito, donde Macanaz declaraba:

“El comercio es la sangre del estado; así como el luxo su ruina. Aquél es productor de la abundancia, y éste origen de la miseria. El buen Ministro debe vigorizar el primero y confundir al segundo. La exorbitancia en los gastos corrompo las costumbres. La abundancia de libreas ricas pone á sus dueños pobres; y las mesas delicadas y costosas, si causan gusto al dsfrutarlas, engendran angustias al satisfacerlas. Todo lo que sea

¹¹⁴² MARTÍN GAITE, *El proceso Macanaz, op.cit.*

¹¹⁴³ Este cuadro se encuentra reproducido en *En retrato de Españoles Ilustres, 1791*.

¹¹⁴⁴ Citado en CARO BAROJA, J., *Seminario Erudito que comprende varas obras inéditas*, Madrid, 1988, p. 218.

profusión, destiérrelo el buen Ministro del Reyno. Haga que cada uno vista según su carácter”¹¹⁴⁵.

Entre los antiguos nobles palatinos se encontraba también D. Luis Francisco de la Cerda y Aragón, duque de Medinaceli (Fig.XXX). Este noble era uno de los más importantes en la España de finales de siglo XVII y principio del siglo XVIII¹¹⁴⁶. En efecto, era grande de España y fue gentil hombre de cámara de Carlos II y llegó a ser embajador en la Santa Sede ante Inocencio XI. Tras la muerte del último austriaco, fue nombrado Caballero Mayor por Felipe V. en este cuadro se puede ver lucir el atuendo francés que se componía de una casaca de color rojizo con grandes bolsillos decorados con motivos de pasamanería al igual que los ojales y botones. Durante esta primera década del siglo XVIII, ya no se confeccionaban casacas que incorporaban el sistema de cierre *brandebourgs* y bolsillos verticales. Estas primeras casacas que se vestían en el Alcázar madrileño, de hecho, ostentaban amplios bolsillos horizontales pero, sin embargo, seguían conservando estos motivos de decoración que enriquecían los perfiles de la prenda. Sobre todo se percibían en los faldones que, amplios y largos, estaban formados por pliegues ciegos que se abrían gracias a un botón cosido en la cadera que les aseguraba una abertura en abanico. De la misma forma, este duque lucía también una corbata muy francesa confeccionada en muselina y anudada con un lazo de color.

No obstante su atuendo y el cargo de Caballero Mayor, este noble no mostró lealtad al nuevo soberano. En 1710, Luis Francisco desveló estrategias militares a los ingleses, impidiendo concertar una tregua en la guerra de sucesión, por lo que fue desterrado y encarcelado en el Alcázar de Segovia.

Aún así, en el Alcázar no sólo se había formado el grupo de los partidarios sino también el de los detractores que se oponían a la nueva dinastía y a sus apariencias también. Entre éstos se encontraba el marqués de Mancera y el hijo del duque de Medina Sidonia quienes mostraban un fuerte apego al traje de golilla. Sobre todo el hijo del caballero mayor se negó a acudir al Alcázar vestido a la francesa. El duque de Saint Simon relataba que esta negativa a vestir la casaca del privilegio francés le costó las prerrogativas reales. A la muerte de su padre, Manuel Alonso de Pérez de Gúzman y

¹¹⁴⁵ MACANAZ, M., “Representación que hice y remití desde Liejas” en VALLADARES, A., *Seminario erudito que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas de nuestros mejores autores, antiguos y modernos*, T. VII, Madrid, Don Blas Román, 1788, p. 136. Agradezco a Francisco Precioso que me ha facilitado esta referencia.

¹¹⁴⁶ Acerca de la trayectoria y proyección de esta familia, véase: www.es.fundacionmedinaceli.org .

Pimentel heredó el ducado de Medina Sidonia pero nunca pudo vivir según la grandeza del título puesto que se negó a vestir este traje para la cobertura:

“El Duque de Medina Sidonia no pudo conseguirlo de su hijo, que se abstuvo completamente de acudir a Palacio y en quien no pudo nada el ejemplo general. Ocurría esto en plena guerra, y el hijo del Duque siguió constantemente en ella al Rey, acampando a distancia, no encontrándose con él nunca, sirviendo como voluntario y acudiendo y distinguiéndose en todas partes. Muerto su padre y heredero él del Ducado de Medina-Sidonia, se trató de la cobertura. No había ni que pensar en presentarse en tal acto con golilla, y como no quiso hacerlo a la francesa, ha vivido doce o quince años así y ha muerto, poco antes de llegar yo a España, de cerca de cincuenta años, sin haber gozado nunca de ninguna prerrogativa de la Grandeza, que en la Corte y fuera de ella están igualmente vedadas a quien no se ha cubierto”¹¹⁴⁷.

Manuel Alonso falleció en 1721 sin haber podido disfrutar de la grandeza de su condición, a pesar de ostentar importantes ancestros, el collar de la orden del toisón de oro y haber desposado Luísa María de Silva Mendoza y de Haro, hija del duque de Pastrana. En efecto el vestido a la francesa ya se había convertido en símbolo y representación del poder soberano, aunque no se había aclarado la situación sucesoria. Hasta la victoria de la Batalla de Almansa en 1707, el atuendo francés representaba una cortesía con la que los nobles españoles obsequiaban a Felipe V.



Figura 88. Anónimo, *El duque de Medinaceli*¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁷ ROUVROY, *Mémoires de Saint Simon*, pp. 136-140.

¹¹⁴⁸ Este cuadro se encuentra reproducido en *En retrato de Españoles Ilustres*, 1791.

Por eso, en el Alcázar de Madrid se formó también un grupo de condescendientes, entre los cuales destacaba la figura del marqués de Villafranca a quien se le definía como “español hasta los dientes, apegado hasta el máximo al traje, las costumbres y la etiqueta de España hasta el último detalle; intrépido, alto y fiero, severo, inflado de honor, de valor, de probidad, de virtud; un personaje a la antigua”¹¹⁴⁹. Aún así, este noble tuvo que acostumbrarse al traje francés con el fin de asegurar su posición en el Alcázar y obtener favores. Como se ha dicho anteriormente, Don Fadrique Alvarez de Toledo se había dedicado a la carrera militar y se había distinguido como capitán de las galeras de Sicilia en 1663. Por eso, la Princesa de los Ursinos comentaba:

“El Marqués de Villafranca que mandaba las galeras de España a Candia con la golilla puesta, la quitará esta vez; pero le cuesta dos o tres horas por día estudiar el nuevo personaje que va a hacer y toda su familia (hombres y mujeres) está ocupada en enseñarle a mover los brazos, ponerse la corbata y llevar el sombrero, en el que su propia hija ha cosido con pluma”¹¹⁵⁰.

Y así en 1703 Don Fadrique adoptó la casaca francesa para celebrar el regreso de Felipe V a España, como el resto de los Grandes. El marqués de Louville relataba que ésto para el marqués de Villafranca era “una misma cosa que arrancarle el corazón o aconsejar al Rey que quite su golilla”¹¹⁵¹.

A pesar de su apego a la golilla, Don Fadrique siempre se mostró defensor de una sucesión francesa a la corona española y condescendiente con las nuevas costumbres. Estas constantes deferencias le fueron correspondidas por Felipe V cuando quien le nombró Mayordomo Mayor en 1701, Ministro de la Junta de Gobierno en 1702 y Caballero del Saint Esprit el año siguiente.

Cuando en 1703, Felipe V volvía a Madrid de vuelta de una batalla de la guerra de sucesión, ya eran numerosos los nobles cortesanos que trataban de agradar al soberano. Con este fin, el Marqués de Villafranca estaba aprendiendo a vestir con casaca y corbata mientras que, como relataba la princesa de los Ursinos, se prevía que “Su Majestad se vistiera a la española, y la Reina lo deseaba”. Sin embargo, la nueva

¹¹⁴⁹ MOREL FATIO, “El traje de golilla y el traje militar”, pp. 871-872.

¹¹⁵⁰ Extracto de la carta de la Princesa de los Ursinos a Torcy con fecha del 10 de enero de 1703. En TREMOILLE, L., Duque de la, *Mémoires des Ursins et la sucesion d'Espagne. Fragments de sa correspondences*, Nantes-París, 1902-1907, p. 3.

¹¹⁵¹ DU ROURE, S., Conde de, *Mémoire secrets sur l'établissement de la Maison de Bourbon en Espagne*, París, 1818, p. 162. Este texto se conoce también con el título de *Mémoires de Louville*.

etiqueta francesa se impuso en esta ceremonia puesto que “llos servidores franceses lo impidieron a pesar de todo diciendo que no había ningún vestido en buen estado”¹¹⁵².

De este modo, las apariencias francesas acabaron por implantarse en el Alcázar madrileño con el fin de exaltar la majestad del nuevo soberano. Poco a poco, el atuendo francés encarnó el exquisito protocolo francés y se convirtió en la simbólica reforma del nuevo ceremonial cortesano.

2. La tratadística y la legitimación de la nueva imagen

Siempre se ha aceptado que el traje a la moda española, y sobre todo su golilla, experimentó un importante declive en 1707, coincidiendo con la batalla de almansa¹¹⁵³. Esta victoria le permitió recuperar los puntos estratégicos de Valencia y Aragón como también de distanciarse de las antiguas costumbres españolas. Entre éstas se encontraba la abolición de los fueros castellanos como también algunos hábitos indumentarios como el uso de este complemento rígido y de cartón. Para esto fue también fundamental la impertinencia e intromisión con la que los servidores trataban de imponer sus propias costumbres como también la deferencia con la que los nobles españoles obsequiaban al nuevo rey. Había sido sólo en 1703 cuando los oficiales franceses impidieron a Felipe V el vestido de golilla y desde entonces este complemento había acusado un importante retroceso en la etiqueta palaciega frente al de la moda francesa.

Sin embargo, ya en 1705, el nuevo soberano se había dejado retratar por Miguel Jacinto Melendez sin el vestido negro español (Fig. 89). En este cuadro conservado en el museo del Prado de Madrid, se puede apreciar como el duque de Anjou ya no lucía el atuendo que ensalzó la monarquía de los Austrias sino que ostentaba una imagen más rica y colorista. Este pintor de cámara, de hecho, hace hincapié en el atavío suntuoso y en los colores pasteles que resaltan los elementos franceses, cuales la casaca, la corbata y la peluca. De acuerdo a las convecciones estéticas que caracterizaban la primera década del siglo XVIII, la casaca ya había empezado a cerrarse con la ayuda de grandes

¹¹⁵² Extracto de la carta de la Princesa de los Ursinos a Torcy con fecha del 1 de febrero de 1703. En TREMOILLE, *Mémoires des Ursins et la succession d'Espagne*, pp. 17-18.

¹¹⁵³ BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*; DESCALZO LORENZO, GÓMEZ-CENTURIÓN, “El Real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V” en GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELÉN, *La herencia de Borgoña*, pp. 157-87; MOLINA, A.; MOLINA, VEGA, *Vestir la identidad, construir la apariencia*, p. 200.

solapas que no llegaban a sobreponerse pero que yuxtaponían sus faldones que consistían en numerosos pliegues que se abrían en abanico. También se puede comprobar como la refinada corbata blanca que asoma y que enmarca el delicado rostro del soberano sobre el cual descansa la importante peluca. Felipe V, de hecho, nunca había renunciado a lucir este accesorio imprescindible en la corte de versalles y que vivía un momento de auge también en Madrid.



Figura 89. Meléndez, *Felipe V*, 1705, Museo del Prado, Madrid.

En 1702, el monarca había justificado su uso como consecuencia de la alopecia que le había provocado un ataque de viruela o sarampión¹¹⁵⁴. De estos postizos se encargaba Henri Vazet quien, en calidad de Barbero de Corps, traía pelucas de gran tamaño directamente de París.

Estas fueron sólo algunas de las causas que provocaron la paulatina desaparición de la golilla y la consiguiente imposición de las apariencias francesas en el Alcázar de Madrid.

Resale a estos años, el último vestido a la española que se confeccionó para el rey. En concreto se trata de un atuendo de golilla que Felipe V lució durante la celebración de la Virgen Purísima y del cual se conserva la referencia entre la documentación de la Hacienda Real de 1706¹¹⁵⁵. Es de sobra conocido que Felipe V vestía el atavío español en ocasión de ceremonias oficiales que, durante esta primera década, apenas se oficiaron puesto que él mismo participaba activamente a las batallas de la guerra de sucesión.

También por eso se considera que el 1707 es el año que determina el declive absoluto de la golilla frente al vestido a la francesa. La legitimación de la imagen de Versalles se verificó durante año bisagra que determinó el ocaso de las apariencias españolas y el auge de la casaca en el Alcázar. La corte madrileña, de hecho, se había convertido no sólo en el escenario del debate sobre las apariencias sino también en el marco dentro del cual se difundió un importante tratado sobre el uso de la golilla. Era práctica común la redacción de tratados como también de sermones que desempeñaban un importante papel en la propaganda y defensa de la corona española durante los años de esta Guerra de Sucesión¹¹⁵⁶.

En efecto, es en el contexto cortesano donde se engendró y publicó el Decreto de Júpiter sobre la golilla en 1707¹¹⁵⁷. Con el título latín de *Decretum Jovis de gonella*, este folleto se difundió de manera anónima por el Alcázar. Este folleto, del que se ha dicho que probablemente fue escrito por Felipe V, recreaba una fábula épica protagonizada por Júpiter, quien interrogaba los dioses acerca del uso de la golilla y de un posible cambio por la más francesa corbata. Numerosos son los pensadores que, a lo largo de los dos siglos siguientes, han aventurado la autenticidad de esta sátira en la cual los

¹¹⁵⁴ ROUVROY, *Mémoires de Saint Simon*, p. 409.

¹¹⁵⁵ AGP, Reinados Felipe V, leg. 311.

¹¹⁵⁶ MARTINEZ GIL, F., “Los sermones como cauce de propaganda política: la guerra de sucesión”, en *Obradoiro de Historia Moderna*, n.20 (2011), pp. 303-336.

¹¹⁵⁷ *Sátira contra la Golilla*. [BNE: Mss/12949/23].

dioses del Olimpo se reunían en una asamblea durante la cual se dictaminó reservar la golilla a los literatos y la corbata a los militares¹¹⁵⁸. A finales de siglo XVIII, Benito Feijóo escribía en su *Teatro Crítico Universal* que “Felipe V (representando su persona en la de Jupiter) arrojó de sí la golilla, como traje enfadadosísimo, que le ahogaba después de haberla usado unos quantos días”¹¹⁵⁹.

De esta recreación de Felipe V también parecía partidario Sempere y Guarinos quien relataba que “habiendo convocado Júpiter a los dioses, les propuso, si convendría quitar la Golilla, y tomar en su lugar la corbata” y refería que el soberano “Movi6 la conversaci6n cierto d6a, a presencia de muchos Grandes, acerca de la Golilla. Refiri6 la historia de su introducci6n, y que no hab6a sido traje espa6ol enb su primer origen, sino introducido, e inventado en tiempos de Felipe IV, para desterrar el mucho lienzo, y encaje que se gastaban en los cuellos. Que desde entonces se hab6a extendido su uso a los Militares; cuyo vestido, en lo antiguo, fue muy diferente. De este modo continu6 alabando aquella moda, para los Ministros de Justicia, e insinuando, que no era tan propia para los Militares. Con cuyo motivo los Grandes que le estaban presentes dijeron: que si Su Majestad les daba ejemplo, al instante la dejar6an. Y habi6ndola dejado Felipe V la abandon6 la grandeza, menos el Marqu6s de Mancera y el duque de Medina Sidonia; y al ejemplo de los primeros, en muy poco tiempo, toda la Corte se visti6 a la Francesa”¹¹⁶⁰.

En efecto, a finales de 1707 ya se hab6a impuesto la est6tica francesa en la corte madrile6a o como refer6a Amelot a Luis XIV en mayo de aquel a6o: “Desde la batalla de Almansa toda la gente de noble condici6n, consejeros de los tribunales, que no son tocados, oficiales, empleados en las secretar6as, y en la hacienda, negociantes y burgueses, as6 como todos los sirvientes de los grandes se6ores, han renunciado absolutamente a la vestimenta espa6ola, sin que se haya testimoniado a nadie la menor cosa por parte del rey vuestro nieto, para procurar este cambio”¹¹⁶¹. Es m6s que probable que, como sosten6a Seco Serrano, el nieto de Luis XIV “quiso traducir la *Historia del Padre Mariana*, para imponerse mejor en la lengua espa6ola; lo cual

¹¹⁵⁸ DE DIEGO Y GONZÁLEZ, SALMERON, *Compendio de Indumentaria espa6ola*, p. 175; HEISS, A., *Descripci6n general de las monedas hispanos-cristianas*, 1867, p. 113; SALAT, J., *Tratado de las monedas*, 1818, p. 250.

¹¹⁵⁹ FEIJOO Y MONTENEGRO, B. J., *Teatro cr6tico e universal*, p. 155.

¹¹⁶⁰ SEMPERE y GUARINOS, *Historia del Luxo* p. 145.

¹¹⁶¹ Misiva de Amelot dirigida a Luis XIV con fecha de 30 de mayo de 1707. En AE, Espa6a, 168, p. 144-145.

empezó, y no le permitieron proseguir las turbaciones de la guerra, pero escribió un discurso sobre la Golilla”¹¹⁶². No hay que olvidar que Felipe V había sido educado con su hermano, el duque de Borgoña y futuro rey de Francia. Con éste, había compartido la educación impartida por Fénelon quien escribía para los delfines de Francia obras orientativas como *Fábulas* y *Telémaco*.

Sea quien sea el autor de esta fábula, el vestido francés se acabó imponiendo en el Alcázar, tal y como se había escrito en esta fábula que terminaba con “y que todos unánimes acordaron que la Golilla hacia serios, y respetables a los hombres: y que esto convenía a los Jueces, letrados y Médicos; pero no a los Militares: y que así quedó declarado en aquella Junta”¹¹⁶³. Esto porque a pesar de no conocerse con exactitud la autoría de la fábula satírica, numerosas habían sido las acciones que habían consolidado el vestido a la francesa y desacreditado el de golilla.

De este proceso paulatino se hacía eco también el autor de la *Relación Histórica de la Golilla* fechado siempre en mayo de 1707¹¹⁶⁴. En este manuscrito se proponía un excursus histórico sobre la golilla que iba desde su introducción por parte de Felipe IV en los años cuarentas del siglo anterior hasta la Batalla de Almansa. Este cronista también subrayaba el valor de la fábula escrita por Felipe V y alegaba que era la incomodidad y rigidez de la golilla, el móvil que había movido al monarca a escribir el decreto:

“El Dios Jupiter conbocó a todos los dioses para que discurriesen medio de desterrar la golilla porque sobreser ridicula atormentaba el cuello, y juntos resolucieron que todos los hombres se la quitasen, reserbandola a los medicos, por necesitarla estos para hacer creer que sin ella notendrían authority, y sequito en los pueblos”¹¹⁶⁵.

Posteriormente, de esta ridiculez vestimentaria española habló también el Cardenal Alberoni:

“Que la golilla compasa hasta los menores movimientos del cuerpo. El carretero tiene tanto cuidado como un Grande de primera clase, de que no se le rompa su tieso cartón; y el paisano quiere más algunas cebollas, que habrá cultivado y cogido con la golilla al cuello, que millares de fanegas de trigo, si para recogerlas se ha de despojar de tan majestuoso adorno, aunque no sea más que por medio año”¹¹⁶⁶.

Así, en 1707 este traje concedía prestigio a la corte madrileña y aseguraba la supremacía francesa. Especialmente la casaca representaba la exquisita etiqueta

¹¹⁶² SECO SERRANO, C., en BACALLAR Y SANNA, *Memorias políticas y militares*, XXXII.

¹¹⁶³ *Sátira contra la Golilla*. [BNE: MSS/12949/23, f. V].

¹¹⁶⁴ MAE, C.P., E, 168.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, f. 96.

¹¹⁶⁶ Citado en DE DIEGO Y GONZÁLEZ, SALMERÓN LEÓN, *Compendio de Indumentaria Española*, p. 175.

versallesca y encarnaba el simbolismo del nuevo ceremonial cortesano. Este vestido, de hecho, fue elegido como el atuendo oficial del Alcázar tanto del soberano como de su séquito. Famoso es el grabado realizado en ocasión del nacimiento de Luis I de Borbón, Príncipe de Asturias (Fig. 90). En esta obra se puede observar el protagonismo del monarca, quien vestido según la moda impuesta por su abuelo, luce una larga casaca cerrada de arriba abajo, con amplias bocamangas decoradas con el sistema de cierre de ojales horizontales. Por sus faldones asoman los calzones a la rodilla, las medias de colores y los zapatos de tacón. Este estilo, fiel a la estética versallesca, se podía observar en su entorno que presumía de grandes pelucas y suntuosas corbatas. Sin embargo, el único en ostentar el tocado es Felipe V quien luce un sombrero adornado con pluma.



Figura 90. Alegoría por el nacimiento del Príncipe de Asturias¹¹⁶⁷

Lo más curioso de este acontecimiento es que para el anuncio del embarazo de María Luisa de Saboya, se celebró un festejo en la parroquia de san pedro extramuros de burgos donde los asistentes vistieron con un atuendo confuso que combinaba las dos modas: “caballeros pedaneos a lo antiguo, con habito de patrón gallego que lo es también de las españas, cabelleras postizas, por agnación descendientes del abolengo de los difuntos, golillas a la moda, capas largas, vestidos de requiem como de duelo, alma de la bayeta y con negra fortuna de arriba abajo”, “un alferez que vistió una gala militar de mucho precio, y llevaba una bandera”, “dos gentilhombres a la española, con

¹¹⁶⁷ Este grabado se encuentra en la portada de HILL, *Historia de la Pirncesa de los Ursinos*, *op.cit.*

sombrero de plumas, espada y daga; tan garbosos, que fueron envidiados y podían hacer su papel en el Teatro de los Lindos, y representarle en el coliseo de la Bizzaría de Santiago”¹¹⁶⁸.

Aún así, el nacimiento del príncipe de Asturias coincidió con la determinación del vestido de casaca en la corte que fue celebrado no sólo con el grabado para el almanaque de 1707 sino sobre todo con la creación de la “guardia de niños” a los cuales se destinaron los vestidos amarillos que la Guardia Chamberga llevaba en época de Carlos II pero teñidos de azul¹¹⁶⁹.

La difusión de este vestido provocó la reacción de algunos pensadores, quienes se preguntaban cómo podía haberse extendido tan rápidamente como “el poder contagioso de un bostezo”¹¹⁷⁰. En este año clave para la dinastía borbónica en España, Luis Francisco Calderón Altamirano se confesaba arrepentido por haber vestido:

“unas casacas a la moda con pompa tan grande,
¿Cómo pueden juzgarse por hábito decente?
Hácense con ocho varas de tela pudiéndose hacer con cuatro, y así
compendían la definición de lo superfluo...pues ¿qué
diremos de las que traen faldas por no faltar a la
observación de las modas?
Pues, qué de la casaca sobre la Chupa?,
pleonasma de telas o carga sobre carga”¹¹⁷¹.

Y en su *Opúsculos de oro, virtudes morales christianas*, Calderón Altamirano no sólo satirizaba la prenda por excelencia del prestigio francés sino también los accesorios que completaban este vestido de este modo:

“Unas cabelleras postizas, pesados morriones que abollan
la cabeza, ¡qué mayor desorden! Despreciar el
adorno que le dio el cielo, para coronarse de rizos de difuntos.
Decid, ¿no es tener lesa la imaginación ponerse
un copete de tan gran magnitud?”

Y a pesar de estas hostilidades y de las impertinencias de nobles como el nuevo duque de Medina Sidonia no pudo disfrutar de las prerrogativas de su grandeza. mientras que el Marqués de Mancera falleció en 1715 alejado de la corte, “Vino un día en que presentarse delante del Rey vestido de golilla significaba tanto como blasonar de austriaco ó de mal vasallo; y por fin sucedió lo que una vez ya se había anunciado en

¹¹⁶⁸ *Expresión*, 1707. [Biblioteca de Palacio Real: III/65464].

¹¹⁶⁹ *Noticias Verdaderas de todo lo sucedido en Madrid*. [BNE R-60361 (44),ff.103-104].

¹¹⁷⁰ DESCALZO LORENZO, GÓMEZ-CENTURIÓN, “El Real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V, GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELÉN, *La herencia de Borgoña: la hacienda de las reales Casas durante el reinado de Felipe V*, p. 156.

¹¹⁷¹ CALDERÓN ALTAMIRANO, L.F., *Opúsculos de oro, virtudes morales christianas que dedica a María Santísima*, Madrid, Juan García Infazón, 1707.

tiempos de Carlos II”¹¹⁷². Tras la batalla de Almansa sólo a los juristas y los médicos se les permitía vestir este complemento, tal y como había convenido la junta de dioses.

Desde la Batalla de Almansa, las apariencias cobraron aún más relevancia, siendo las francesas las que prevalecían. Aún así, el vestido de golilla trató de resistirse a la supremacía versallesca y compasó los momentos más trágicos de la Guerra de Sucesión española. Eso porque volvió a ser protagonista sobre todo por los partidarios del archiduque Carlos cuando entraron en Madrid a finales de 2septiembre de 1710. Como se recoge en el folleto que narraba lo ocurrido los días 22 y 23 de septiembre: “Da el General Estanop orden al Corregidor y regidores de Madrid, mandándoles no asistan al Ayuntamiento sin golilla. Sale con ella el Corregidor este mismo día 23”¹¹⁷³. Esta noticia dio no sólo creó confusión sino que creó revuelo sobre todo entre los partidarios del Felipe V quienes se mofaron públicamente de esta vuelta al pasado asbúrgico: “El día 23 [de septiembre] dio mucho que reír el orden a los Regidores, que no asistiesen sin golillas. Este fue el principio del prometido alivio de los Vasallos”¹¹⁷⁴.

La trascendencia de esta batalla indumentaria no sólo protagonizaba las páginas de los diarios de noticias sino que llegaba también a los teatros y coliseos. Este abochornoso episodio llegó a ser representado los primeros días de 1711 en el coliseo de la Paciencia de Madrid como escena clave de *La vida es sueño y lo que son los juicios del cielo*:

“Levantárose todos [los regidores del Ayuntamiento] para el acompañamiento y casi en la última ceremonia, volvió la cara de Stanope diciendo del descuido:

STANOP:-	Así, que se me olvidaba: Cierto, que he desconocido Al venerable Congreso, Por el traje en que le he visto: Traje Francés en la Villa? Es imposible, que aún vestigos No han quedado, de la gloria De el Español Golillismo? Qué se hicieron las Golillas?
REG:-	Señor, los trajes, y estilos suele alterarlos el tiempo
STANOP:-	Pues no, no, señores míos, Las golillas son un cierto Predicamento exquisito, Que en infusión Senatoria Encartonaron desatinos.
REG:-	Señor Otro. Señor.

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 138.

¹¹⁷³ *Diario de lo sucedido en Madrid desde 7 de septiembre de 1710 hasta que volvió Su Majestad continuando con las noticias que se han tenido de los ejércitos hasta 23 de diciembre del mismo año, 22 y 23 de septiembre, Sevilla (¿?), 1710, p. 182. [BNE, R-60361].*

¹¹⁷⁴ *Exclamación contra la alianza de Alemania Inglaterra, Holanda y Portugal, Sevilla, Heredero de Tomás López de Haro, 1710, p. 194. [BNE, R-60361].*

STANOP:-

Ea, basta.
Golilla, Obediencia y trigo”¹¹⁷⁵.

Esta zarzuela celebraba los sucesos bélicos y los interpretaba a la luz de los cambios vestimentarios que se vivieron durante la primera década del siglo XVIII. De hecho se puede afirmar que a partir de la segunda, el vestido a la moda francesa ya era imagen de la corte madrileña. En efecto es de esta época, el famoso *Felipe V, vestido de cazador*. Realizado por Miguel Jacinto Meléndez en 1712, este cuadro encarna la imagen del monarca y de la dinastía borbónica en España¹¹⁷⁶. Melendez ya había realizado retratos oficiales del nieto de Luis XIV y llegó a crear el prototipo de retratos oficiales. Con afán propagandístico, este cuadro exalta la pompa de la corona y se contrapone a la imagen de la decadencia y austeridad del último Austria. Felipe V aparece ataviado de un rico atuendo de cazador, compuesto de una casaca roja, decorada con profusos bordados en oro, que revisten la superficie. Sus bocamangas presentan la misma decoración de ojal y botón con la cual se cierra la prenda. Vislumbra por su blancura impecable, la corbata y el encaje que adorna los puños de su camisa. Del mismo modo resalta la banda de la Orden del Santo espíritu que cruza su pecho y le identifica como rey borbónico. Ostenta un sombrero azul oscuro que, adornado con una pluma blanca, descansa sobre una peluca ondulada con cinta rosa y plata. Su imagen como también su rostro aparece idealizado y dignificado, característica y sello del autor. También es propio de Melendez, el color vivo y la recreación paisajística. Felipe V, de hecho, señala el paisaje con su mano derecha mientras que con la otra sostiene el fusil, apoyándolo sobre su hombro.

De este modo, a pesar de la etiqueta francesa del Alcázar, el cuello de golilla seguía creando dudas en determinados ambientes. Se asociaba a la imagen de la monarquía de los austrias pero seguían considerándose el atuendo más apropiado para determinadas ceremonias oficiales, todavía en 1724. Se relata los titubeos de D.Miguel Ochoa quien, nombrado alcalde mayor de la Corte y real Sitio de S. Ildefonso, preguntaba si debía asistir vestido de golilla¹¹⁷⁷. Estas dudas, siempre menos usuales, se verificaron casi hasta mediados de siglo cuando el diccionario de Autoridades de 1734 ratificó que este cuello sólo lo vestían “los ministros, togados, abogados, alguaciles y alguna gente particular”¹¹⁷⁸.

¹¹⁷⁵ *La vida es sueño y lo que son los juicios del cielo*. [BNE: Madrid, T-20733].

¹¹⁷⁶ BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V, op.cit.*

¹¹⁷⁷ MOLINA, VEGA, *Vestir la identidad, construir la apariencia*, p. 41.

¹¹⁷⁸ RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1739, p. 351.



Figura 91. Meléndez, *Felipe V, vestido de cazador*, 1712, Museo Cerralbo, Madrid.

3. Reforma francesa en el Alcázar madrileño

Es importante recordar que el éxito del vestido a la francesa y la Batalla de Almansa se vivieron en 1707, año en que se publicaron los “Decretos de Nueva Planta” o sea la reforma que “uniformó más que castellanizó”¹¹⁷⁹. Sobre todo se trataba de una de las adaptaciones que este soberano propuso al llegar a España con el fin de modernizar “el viejo modelo de los primeros austrias al modelo imperante en la Francia de Luis XIV”¹¹⁸⁰.

En efecto, Luis XIV siempre había mostrado su interés en cambiar el protocolo de la corte madrileña con el fin de reformular el aparato del Alcázar para garantizar la supremacía del honor y del honor galo.

Su ascenso al trono español condicionó la estructura de la casa real que se necesitaba hacer frente al “lujo desordenado de los reyes de la casa de austria”¹¹⁸¹. Así, se trató de someter a cambios y transformaciones del Alcázar, sobre el modelo versallesco. Sin modificar ni sustituir la etiqueta borgoñona, el duque de Anjou comenzó con maniobras económicas y financieras:

“Reconociendo que la Hacienda Real, por sus grandes empeños, no basta para acudir a las urgencias presentes del Estado, y no siendo mi ánimo gravar a mis vasallos, esperando en Dios que antes me ha de dar medios para aliviarlos, he resuelto valerme, por ahora, del más justificado, que es poner límite a los gastos excesivos, en todo lo que permita la decencia, dando principio por mi misma Casa, para que a este ejemplo se ciñan todos, y se eviten los excesos introducidos de la vanidad”¹¹⁸².

Así con fecha del 22 de febrero de 1701, Felipe V se disponía a introducir cambios en la casa real que se centraban en recortar algunos departamentos y reducir la

¹¹⁷⁹ GARCÍA CARCEL, *La leyenda negra, Historia y opinión*, Madrid, Alianza, 1998, p. 142.

¹¹⁸⁰ ANDÚJAR CASTILLO, F., “La Corte y los militares en el siglo XVIII”, *Estudis: Revista de historia moderna*, 27, 2001, p. 91- 122. De este autor, véase: *El sonido del dinero. Monarquía, ejército y venalidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2004; *Los militares en la España del siglo XVIII. Un estudio social*, Granada, 1991; “Las élites de poder militar en la España borbónica. Introducción a su estudio prosopográfico”, en CASTELLANO, L., (ed.), *Sociedad, administración y poder en la España del Antiguo Régimen*, Granada, 1996, pp. 207-235; “Elite de poder; la Guardia Real en el siglo XVIII”, en CASTELLANO, L., DEDIEU, P., LÓPEZ CORDÓN, M^a.V., *La pluma, la mitra y la espada. Estudios de historia institucional en la Edad Moderna*, Madrid, 2000, pp. 65-94; “La reforma militar en el reinado de Felipe V”, PEREIRA IGLESIAS, J., *Felipe V de Borbón*, Córdoba, 2002, pp. 615-640.

¹¹⁸¹ COLMEIRO, M., *Historia de la Economía Política en España*, Madrid, Imprenta de D. Cipriano, 1863, p. 95.

¹¹⁸² GÓMEZ CENTURIÓN, “La Corte de Felipe V: El Ceremonial y las Casas Reales durante el Reinado del Primer Borbón”, SERRANO MARTÍN, *Felipe V y su Tiempo: Congreso Internacional*, Zaragoza, 2004, pp. 879-914.

plantilla de las reales cámaras. En concreto este soberano diseñó un plan de reforma que se basaba en imitar la corte del Rey Sol: “De Versalles llegaron a comienzos del reinado las consignas de disminuir la autoridad de los oficiales de palacio y de proporcionar al Rey Católico una nueva representación de la majestad real más acorde con los últimos criterios de la monarquía francesa”¹¹⁸³. Su intención de cambiar la etiqueta y el protocolo del Alcázar iba a desestabilizar el equilibrio interno puesto que los antiguos servidores temían que “con la nueva dominación se mudará enteramente el teatro”¹¹⁸⁴.

El duque de Anjou comenzó con los antiguos oficiales, sabiendo que tocar “las murallas que conservaban lo sustancial del Estado y de las maiores dignidades”¹¹⁸⁵. Así, empezó su reforma de inspiración francesa en la corte madrileña. Aún así, Felipe V mantuvo a los grandes en sus puestos palatinos como al Conde de Benavente quien se mantuvo en el cargo de Sumiller de Corps, al Marqués de Villafranca en el oficio de Mayordomo Mayor mientras que el Duque de Medinaceli fue nombrado Caballerizo Mayor.

Estos eran los oficios principales sobre los cuales se vertebraba el ceremonial de la casa Real española. Esta constaba de tres jefaturas que servían al rey a lo largo de su jornada diaria: el Mayordomo Mayor estaba a cargo de la Jefatura de la Casa, encargándose de tareas concretas del soberano; el Caballerizo Mayor se encargaba de las Caballerizas y de todo los ejercicios; y finalmente el Sumiller quien se dirigía la Real Cámara o sea de todo lo relacionado directamente con servir al monarca. Muy diferentes a la estructura francesa, el Duque de Saint Simon trataba de explicarlas a Luis XIV de este modo:

“Nada mejor, para definir estos tres cargos, que la elección que de ellos se haría. Un hombre más pagado del rango, del fausto y de la autoridad exterior, preferiría el primero, que constantemente se desenvuelve entre ellos. Este es el de Mayordomo mayor. Quien con el esplendor quisiera también algo de privanza, elegiría el cargo de Caballerizo mayor, que por esta razón colocaré antes del otro. Pero el que sólo pusiera sus miras en el favor y en los medios de conquistarle por entero, se dedicaría al cargo de Sumiller de Corps, que ha sido el camino más seguro y el que ha hecho mayores fortunas y primeros ministros. Este tercer cargo une al que lo sirve realmente con el Rey: el Caballerizo mayor en cuanto su gusto y su salud le inclinan al ejercicio, y el Mayordomo mayor únicamente en momentos particulares, para los que se necesitan pretextos [...] El Sumiller de Corps fuera de Palacio no es nada, pero en Palacio lo es todo. El Caballerizo

¹¹⁸³ DESCALZO LORENZO, GÓMEZ-CENTURIÓN, “El Real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V”, en GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELÉN, *La herencia de Borgoña* pp. 157-187.

¹¹⁸⁴ Citado en GARCÍA-BADELL ARIAS, L.M. (2008). “Los Primeros pasos de Felipe V en España”. *Cuadernos de Historia del Derecho*, 15, pp. 45-127.

¹¹⁸⁵ *Papel que Don Luis de Salazar y Castro escribió de orden de S. M., comunicada al Duque de Veraguas, Presiente de Ordenes, sobre una Consulta del Consejo de Castilla, que trata de la institución de elemento, su origen y autoridad.* [BNE, MSS/13639, p. 178].

mayor, por el contrario, lo es todo fuera, y no es nada dentro. El Mayordomo mayor no lo es todo en ninguna parte, y lo es bastante por todas, mucho más en Palacio que fuera de él. Tales son lo que en España se llaman simplemente los tres cargos”¹¹⁸⁶.

La jefatura de la Casa y el oficio de la Casa Real era una institución propia de la Casa de Austria. El mayordomo Mayor era jerárquicamente superior al Sumiller y se encargaba tanto de la organización del Alcázar como de prestar servicio al soberano en todo momento. Por eso, como afirmaba Gómez Centurión: el Mayordomo mayor y el Sumiller de Corps debían repartirse los espacios del Palacio, reservando para el segundo los aposentos más privados que componían la Real Cámara. Sólo dentro de la Cámara – y con excepciones– el sumiller se convertía en señor absoluto”¹¹⁸⁷.

En efecto, al Sumiller se le distinguía por el trato cercano que mantenía con el monarca como hacía patente el étimo ‘de Corps’ que definía su oficio. Así, su trabajo era estar a cargo de la Real Cámara que le convertía en uno de los puestos palatinos más codiciados. Dentro de ella, el sumiller se convertía en señor absoluto de la Real Cámara. Como se ha visto con el Marqués de Santa Cruz, su distintivo característico era la llave dorada que colgaba de su chupa y asomaba por uno de sus bolsillos y que le permitía tener acceso continuado y constante a los aposentos reales.

¹¹⁸⁶ ROUVROY, L., *Cuadro de la Corte de España en 1722*. Madrid: Imprenta de Olózaga, pp. 212 - 234.

¹¹⁸⁷ GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “Al cuidado del Cuerpo del Rey: Los Sumilleres de Corps en el Siglo XVIII”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, p. 199-239.

Capítulo 8.

El ejército: la imagen de la reforma

A pesar de que el sistema militar español se remonta a las más antiguas comunidades jerarquizadas, no existió un uniforme militar hasta el siglo XV cuando aparecieron las primeras tropas regulares. Sin embargo, como se ha podido leer más arriba, no fue hasta el advenimiento de Felipe V cuando se empezó a legislar acerca de su funcionamiento, composición y traje. En efecto, se puede determinar que fue en 1702 cuando se trató de poner orden a la organización de las milicias que se configuraron bajo el reinado de Carlos V¹¹⁸⁸. Sobre todo hay que tener en cuenta que la uniformidad de su vestimenta fue un elemento totalmente secundario en su creación que se introdujo en el siglo XVII. Hasta entonces, tanto los reservistas como los voluntarios se ataviaban según su propio gusto, aprovechando que estaban excluidas de las pragmáticas reales.

En efecto, el uniforme militar era el elemento unificador que distinguía a los ejércitos de Luis XIV a través de libreas del mismo color, tejido y corte¹¹⁸⁹. Estas prendas estaban manufacturadas en serie y diferenciaban a las guardias reales o escoltas personales, también en prestigio, de los otros cuerpos militares (Fig. 92).

Sobre este dispositivo se reorganizaron las tropas españolas a la llegada de Felipe V¹¹⁹⁰. Su ascenso al trono determinó la estructura de sus ejércitos debido a la ingente actividad militar de la guerra de sucesión con el fin de poder revalizar con las otras potencias. Estas tropas se iban a componer de dos regimientos; el primero flamenco y el segundo español; y cuatro compañías de guardias de corps que se debían organizar a defensa del rey. A pesar de la voluntad real, fue sólo gracias a la tenacidad de Amelot si esta iniciativa llegó a plasmarse: la seguridad del rey dependía de ellos y no se podía escatimar ni en su organización ni en sus apariencias. En efecto, tanto su reglamento como su uniforme se inspiraban rigurosamente en las guardias del Rey Sol que, en palabras de Bottineau, “era una trasposición e incluso una simple imitación”¹¹⁹¹.

¹¹⁸⁸ PINTO CRESPO, *El Madrid militar*, op.cit.

¹¹⁸⁹ GIBIAT, S., *Hiérarchies Sociales, Ennoblement. Les Commissaires de Guerres de la Maison du Roi aux XVIIIe siècle, 1691-1790*, Ecole de Chartres, Chartres, 2006.

¹¹⁹⁰ ANDÚJAR CASTILLO, F., “La Corte y los militares en el siglo XVIII”, *Estudis: Revista de historia moderna*, 27, 2001.

¹¹⁹¹ BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, p. 205.

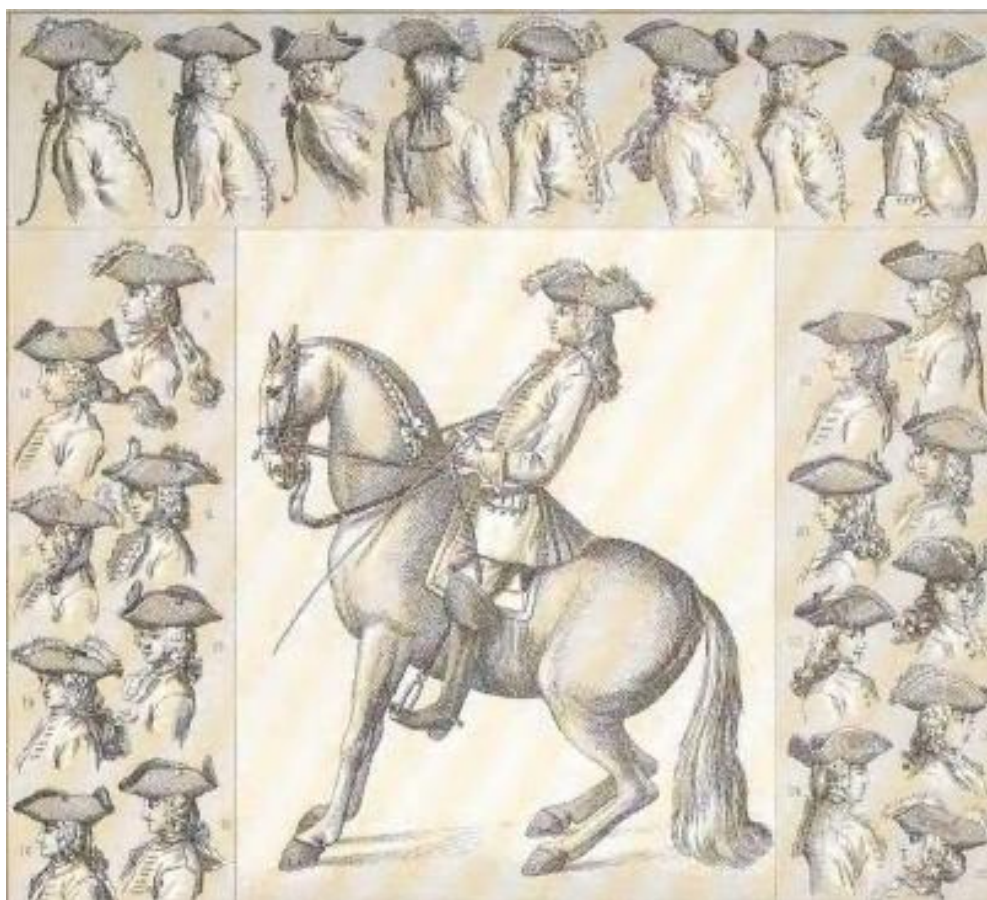


Fig. 92. Picard, Grabado de jinete franco-italiano, principio s.XVIII¹¹⁹².

Los uniformes de los soldados españoles imitaban a los franceses y se componían de casaca, chupa y calzón. Las casacas, sobre todo, se caracterizaban por ostentar grandes carteras laterales guarnecida por tres ojales y por estar forradas en bayeta.

El lucimiento, de hecho, era una de las más importantes convenciones para los ejércitos de principio de siglo XVIII. La utilización de nuevas armas había obligado a un contacto más cercano entre los ejércitos, por lo que primaba que todo se viera ‘lucido’; sea los individuos, los caballos, los campamentos. El duque de Híjar en calidad de capitán general del reino de Galicia comentaba al marqués de Canales, comisario del despacho de la Guerra, que “cuando el soldado no está bien vestido, no tiene igual espíritu que cuando lo está para cualquier función que se ofrezca al servicio de SM”¹¹⁹³.

¹¹⁹² Este grabado se encuentra en RACINET, A., *Historia del vestido*, Madrid, Libsa, 1990, p. 213.

¹¹⁹³ En ALMIRANTE, J., *Diccionario militar*, Madrid, 1869, p. 346.

Esta fue la primera decisión que tomó la Casa Real acerca de los uniformes que, a partir de la Guerra de Sucesión, se formaba por una casaca abierta con los faldones recogidos. De esta época, es el documento del 17 de mayo de 1711 en el cual el duque de Havre y de Cruz informaba a Nicolás Tinojaro que estaba obligado a pagar 700 de estas casacas de lienzo¹¹⁹⁴.

En concreto, la caballería vestía esta prenda muy larga mientras que la infantería la vestía más corta, aunque igualmente guarnecida por botones y alamares¹¹⁹⁵. De la misma forma, se colocaban distinciones también en la chupa, la prenda semi-interior.

Como se ha podido observar en la documentación procedente de la Hacienda Real. Según resulta de los cargos y datas, Melchor del Umbría realizó estos uniformes de los soldados además de los del servicio de Felipe V¹¹⁹⁶. En ella se puede leer claramente que estas libreas se componían treinta y un coletos de cordobán guarnecidos con fajas de terciopelo negro con sus respuntes alcanto con alamares de la guardajoyas valoradas en 34782 y otras 31 capas de paño negro con capillas guarnecidas y dos fajas de terciopelo negro con respuntes alcanto para los soldados de la guardia vieja que se valoraban en 34782. En concreto, Melchor especificaba que para la guardia de a caballo de Su Majestad confeccionó más de 50 capas y añadiendo posteriormente a esta memoria:

“Mas hize cinquenta capas y tres modo de muestra para la Guardia de acavallo con sus mucetas guarnecidas con dos fajas de terciopelo escaqueado y su corazón de terciopelo carmesí que a rraçon de a quarenta reales de hechura cada una montan dosmill Reales que balen sesentay dos mill maravidies (680 Reales)”.

Sin embargo, este sastre no olvidaba que la prenda de la distinción en el Alcázar era la casaca por lo que, siempre para la guardia de a caballo, realiza “50 casacas para dicha guardia guarnecidas con dos fajas de escaqueado y su corazón de terciopelo carmesí” tasadas en 680 reales. Para la guardia española, en cambio, se mostraba más tradicional y volvía a rescatar una de las prendas características de los reinados anteriores; se trataban de 124 coletos valorados en 109.616 reales guarnecidos con dos fajas de terciopelo escaqueado y su corazón de terciopelo carmesí y respuntes.

¹¹⁹⁴ AHN, Estado, Leg. 769. Agradezco esta referencia a José A. Nieto Sánchez.

¹¹⁹⁵ Con ‘alamar’ se hace referencia a “un adorno que suele haber en algunos uniformes militares, y consiste en unos como alamres de galon, que terminan en punta”. RAE, *Diccionario de la Lengua castellana*, 1852, p. 629.

¹¹⁹⁶ AGP, Contaduría, Leg. 973. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

Esta constante referencia a la casaca de Luis XIV se convertía en el detalle indumentario característico de los reinados de Felipe V. Las reales caballerizas de la reina también ostentaban este atuendo francés para engalanarse, como demostraba la *relación adjunta al documetno del Marqués de Priego – Duque de Medinaceli – por lo indecente que se halla la gente de la Real Cavalleriza de de la reyna N.S de Vestuario*. En este documento se podía leer como se realizaban de las 270 libreas, más de la mitad estaban compuestas por esta prenda, en 1734. Y en concreto, se trataba de 138 casacas encarnadas guarnecidas de sencillo sobre todo destinadas a los cavalleros, y mozos que servían en su palacio. También José Cebrian en calidad de pasamanero y proveedor de todo género de tejidos para las Reales caballerizas confeccionaba más de 170 casacas de paño azul, en 1737. Eran prendas confeccionadas en este color que recordaba al prestigio versallesco que, por lo tanto, se confeccionaban con vueltas de color grana al igual que las 130 chupas.

COLORES DE LOS UNIFORMES



CASACA
Color principal

DIVISA: Color secundario de vueltas,
forro, chupas, medias

CASACA
Color principal



Figura 93. *Colores de los uniformes*

En esta legislación también se codificaban los accesorios que completaban el uniforme, al igual que los tocados, tanto en los gorros como en los sombreros. En efecto fueron los tocados los elementos sobre los que se centró la legislación puesto que se decoraba con plumas y trenzados, a partir de la Batalla de Almansa. Así se establecía que mientras la infantería y el regimiento del rey que podía ser el tricornio; los marinos podían lucir un bicornio. Como se puede ver en la imagen, el sombrero de tres picos era el modelo básico para los ejércitos y consistía en que el ala triangular se curvaba o se extendía algunas veces para conseguir altura (Fig. 94). Ambos tocados se disponían sobre la peluca de pelo largo y ondulado. Como se puede apreciar en el grabado de Bernard Picard, el postizo se componía de dos mitades que se recogían en verano y se dejaban sueltas en inviernos. Sin embargo, con el tiempo las pelucas formadas por recogidos se impusieron a las de cabelleras sueltas. Sin embargo, en 1732 se suprimió esta costumbre y se obligó a las guardias a llevar el cabello muy corto pero siempre recogido en coletas.



Fig. 94. Evolución del tricornio desde su nacimiento hasta 1736¹¹⁹⁷

¹¹⁹⁷ Esta imagen procede de [http:// www.gentlemenoffortune.com](http://www.gentlemenoffortune.com) [23 de agosto de 2012].

1. La Real Guardia de Corps

La Real Guardia de Corps era un cuerpo que se creó de forma paralela al ejército regular por voluntad expresa de Felipe V. Su fundación está vinculada al primer real decreto otorgado por el nuevo monarca que, con fecha de 12 de junio de 1704, instituía este cuerpo como escolta necesaria a su persona. Por eso, se considera que su institución fue la más controvertida reforma de estos primeros años de su reinado que se caracterizaron por la prudencia de la princesa de los Ursinos y del embajador Amelot.

A imitación de Versalles, se trató de organizar el Alcázar madrileño que, con el fin de proteger al soberano, se dotó de una Real Guardia de Corps. Este cuerpo era un constante recordatorio de la huella borbónica, pues se creó a imitación de la *Maison du roy* de Luis XIV. Al igual que éstos, servía tanto *a pie* como *a caballo* al monarca, refrozando y estrechando la relación con el soberano. En efecto, estos oficiales participaban activamente a la vida de corte y foraban parte del protocolo real¹¹⁹⁸.

Este vínculo estrecho por el cual disfrutaban de un trato más cercano con el monarca se expletaba en la misma etimología de su nombre: el lexema ‘*Corps*’ distinguían exclusivamente a los servidores más cercanos al rey¹¹⁹⁹. También el Diccionario de Autoridades se jactaba de esta intimidad implícita al elaborar su definición:

“CORPS. F.m. Voz puramente francesa, que vale Cuerpo: y su uso se introduxo en España solamente para nombrar algunos empleos cuya principal ocupación es en servicio de la Persona del Rey: como Sumiller de Corps, Guardia de Corps”¹²⁰⁰.

Así, estos oficiales disfrutaban de un trato más cercano con el monarca que les garantizaba prerrogativas y honores. Esta dignidad les distanciaba también del ejército regular, en sus funciones, y sobre todo en *cursus honorum*:

“Los SOLDADOS RASOS eran oficiales; los CADETES, capitanes; los EXENTOS y ayudantes, tenientes, tenientes coroneles; los TENIENTES, generales; y los CAPITANES, grandes de España y capitanes generales del ejército”¹²⁰¹.

También su composición les diferenciaba del resto de los soldados regulares: la Real Guardia de Corps estaba constituida por vástagos y descendientes de importantes familias de la aristocracia española. Pues, esta guardia desempeñaba un importante papel en la vida de corte y tomaba parte a las ceremonias. El mismo Felipe V decretó

¹¹⁹⁸ AGP. , Histórica, Leg. 184.

¹¹⁹⁹ VALERA MERINO, *Los galicismos en el español*, p. 499.

¹²⁰⁰ RAE, *Diccionario de autoridades*, 1729:.605.

¹²⁰¹ ALMIRANTE, *Diccionario militar*, p. 238.

que el capitán de la Guardia de Corps respondía exclusivamente a las ordenes reales por lo que no sólo se relegaba al Mayordomo real a un papel secundario sino que se le autorizó frente a estos oficiales. Del mismo modo, en este decreto de 1705 se establecía el acceso a la personal real, aclarando la subversión de las reglas vigentes hasta el momento. Finalmente, se establecía su posición durante las ceremonias: el capitán de este ejército real debía situarse entre la personal real y los grandes de España. Este episodio que provocó el descontento entre la nobleza palatina, se conoce con el nombre de “asunto de banquillo”¹²⁰². La sublevación de los grandes obligó al monarca a seleccionar este capitán entre ellos y así se le concedió “un banquillo detrás de mi silla, fuera del Dosel, cubierto en la forma que el de los Grandes, por la distinción, y singular estima que hago de este empleo, y que por todos modos desseo manifestar, sin perjuicio de la dignidad de los Grandes”¹²⁰³.

Este descontento no se debía sólo al banquillo sino al siempre mayor protagonismo que adquiría la figura del capitán en la nueva planta de Felipe V. Su normativa preveía un mayor relieve a este militar que disfrutaba de honores y atributos que dependían únicamente de su voluntad, tal y como se puede leer: “Y mando a mi Consejo de Guerra, no se entrometa a conocer, ni conozca de lo tocante a mis Guardias cosa alguna, aunque sea por via de apelación, recurso, exceso, ni en otra qualquier forma”¹²⁰⁴.

De este modo, el capitán y los oficiales de esta guardia reconocían al rey como único superior de quien acataban las ordenes. Sin embargo, no respondían a las órdenes que proveían de otras personas como, por ejemplo, del Conde de Aranda quien confesaba: “los cuerpos de la Casa Real no contestan a mis oficios, no me atrevo a participarseles por no hallarme con repetidos desaires que no creo que sean de la voluntad del rey ni correspondientes a mi graduación”¹²⁰⁵.

Estos decretos crearon revuelo en el Alcázar pero no consiguieron reducir las prerrogativas de este cuerpo de elite. Sólo el marqués de la ensenada limitó temporalmente su poder cuando Fernando VI aceptó que los nombramientos y

¹²⁰² BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, p. 204-6.

¹²⁰³ *Real ordenanza de 22 de febrero de 1706 sobre prerrogativas, sericio, disciplina, y mando de las Compañías de Guardias de Corps*, en PORTUGUÉS, PORTUGUÉS, J.A., *Colección General de las Ordenanzas Militares, sus innovaciones y aditamentos; dispuestas en diez tomos, con separación de clases*, t.V, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1764, p. 12.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹²⁰⁵ AGS, GM, Leg.1331.

promoción de estos oficiales se subordinaban a la Secretaría del Despacho de Guerra, en 1749¹²⁰⁶.

2. El uniforme de la Real Guardia de Corps

Como se ha comentado anteriormente, este cuerpo de elite disfrutaba de numerosa prerrogativa y privilegios. Uno de los más visibles publicamente era el de lucir el uniforme azul que el rey Sol había concedido su escolta personal en un decreto del diciembre de 1691¹²⁰⁷. Esta distinción estrechaba la vinculación con la Corte del rey Sol de la cual eran el constante recordatorio puesto que estos uniformes se confeccionaban en Francia¹²⁰⁸. Pues através de ella “no solo se favorecía el prestigio del soberano realzando el fasto de las ceremonias, sino que le daba la fuerza armada capaz de imponer su voluntad a los grandes y a la nación”¹²⁰⁹.

La Real Guardia de Corps se distinguía por una guerrera azul que definía su figura y que completaba su atuendo con chupa y calzones. La guerrera era la prenda que correspondía a casaca civil, al ser una “chaqueta larga, ceñida y abrochada desde el cuello, que forma parte del uniforme militar”¹²¹⁰. Esta chaqueta era el elemento distintivo del uniforme y se caracterizaba por unas mangas largas hasta las muñecas con vueltas decoradas con sardinetas que, al igual que los alamares, distinguían los diferentes cuerpos¹²¹¹ (Fig. 95).

Este uniforme se completaba de calzones azules, color que indicaba la custodia de la persona real, diferenciándolo de otras tropas que ostentaban el mismo color grana de las medias. Los calzones también se remataban de botones que daban luz al tejido tosco sobre el cual sólo destacaba la corbata de encaje blanco. Como se evidenció en el capítulo dedicado al Rey Sol, las primeras referencias acerca de botones modernos pertenecen a su reinado y en concreto a la decoración de estos uniformes de Guardia de

¹²⁰⁶ PORTUGUÉS, *Colección general de las Ordenanzas militares*, p. 79.

¹²⁰⁷ GIBIAT, S., *Hiérarchies Sociales, Ennoblement. Les Commissaires de Guerres de la Maison du Roi aux XVIIIe siècle, 1691-1790*, Ecole de Chartres, Chartres.2006.

¹²⁰⁸ ALONSO JUANOLA, V., “Los Uniformes del Museo del Ejército”, *Militaria*, Revista de Cultura p. 149-154. Militar, n.9 (1997), UCM, Madrid, 1.

¹²⁰⁹ BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, p. 200.

¹²¹⁰ RAE, *Diccionario de la Lengua castellana*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1914, p. 1072.

¹²¹¹ En la décima edición de la RAE se encuentra esta palabra que se define como “Adorno que suele haber en algunos uniformes militares, y consiste en unos como alamres de galon, que terminan en punta”. RAE, *Diccionario de la Lengua castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 1852, p. 629.

Corps que se convirtieron en lujosas joyas e inspiraron los de la Real Guardia de Felipe V (Fig. 96).

Igualmente, las apariencias de la Real Guardia de Corps se caracterizaban por la escaparela ribeteada que remataba su sombrero que tomaba el nombre de encandilado y se caracterizaba por tener “la parte anterior hecho un pico como el del candil, en la falda que sale y cubre la frente”¹²¹². Esta estaba “hecha en forma de rosa grande, ò lazo de muchos cabos y dobléces, la qual se pone y trahe cosida en el sobrérp en una de las tres vueltas ò viento, que llaman falda, y sirve para declarar y manifestar el partido que uno sigue: lo que de ordinario se usa en la Milicia para su distinción y gobierno”¹²¹³.



Fig. 95. Uniforme Real Guardia de Corps¹²¹⁴.

Este accesorio que se combinaba con el color de las vueltas de la casaca, permitía reconocer el cuerpo militar que la vestía. La primera ordenanza que se centraba en las apariencias de este cuerpo era la del 30 de diciembre de 1706 que establecía el

¹²¹² RAE, *Diccionario de autoridades*, 1732, p. 429.

¹²¹³ *Ibid.* p. 556.

¹²¹⁴ Esta ilustración procede de SOUSA CONGOSTO, *Introducción a la historia de la indumentaria*, p. 375.

color blanco para las casacas de la infantería que se combinaban con los colores que sobresalían en los forros, las vueltas como también en las chupas y medias¹²¹⁵.



Figura 96. *Cuaderno de Muestras y Botones*, Francia, siglo XVIII¹²¹⁶

A pesar de esta primera fundación por parte de Felipe V, el uniforme de la Real Guardia de Corps no se reglamentó hasta Fernando VI, quien legisló el vestuario diferenciando el uniforme de gala del de faena. Los colores se mantenían inalterados pero la legislación de 1745 decretaba que el primero se caracterizaba por un gran galón de plata que dominaba las solapas rojas. La guerrera de gala, de hecho, se adornaba sólo de botones de plata y ojales fileteados y que acompañaban el bastón de mando. Sin embargo, el uniforme de faena, llamado también ‘pequeño’, se diferenciaba del anterior por una botonadura menos ostentosa y un sólo galón en la chaqueta. Estos complementos se mantuvieron vigentes hasta finales de siglo como se puede apreciar en *Ornato de la Plaza Mayor con motivo de la entrada de Carlos III* (Fig. 104) donde Quirós reproduce estos uniformes con minuciosidad. Se puede apreciar como el bastón de los oficiales y el uniforme eran semejantes a los franceses y seguían vigentes desde principios de siglo.

Es evidente que también sus apariencias puesto que la monarquía necesitaba una tropa militar de primer orden que se constituían como “el elemento más sólido y a la vez más visible en la reforma de la corte de España”¹²¹⁷.

¹²¹⁵ AGS, Contaduría de Sueldo, Serie II, Leg. II

¹²¹⁶ Centro de documentación del Musée des Arts Décoratifs.

¹²¹⁷ BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, p. 206.

Capítulo 9.

El gobierno francés de la Real Cámara

A pesar de que esta estructura estaba bien codificada desde los reinados anteriores, se debe recordar que Felipe V carecía de familiaridad y lazos que le unieran a la nobleza palatina. Esto supuso un rupturismo con la tradición anterior aunque cuatro de sus sumilleros formaban parte de los primeros seis gentilhombres de Carlos II. El respeto del *cursus honorum* palatino por parte de Felipe V no fue otra cosa que conservar en apariencias la antigua etiqueta del Alcázar. En efecto, este soberano respetó la tradición al mismo tiempo que les limitó el servicio y el acceso a su persona¹²¹⁸.

Esta extravagancia ya se había manifestado durante su viaje hacia España cuando mostró la necesidad de hacerse servir únicamente por criados franceses, o sea como un príncipe de la Casa de Francia. De este modo, no sólo hacía patente su contrariedad a los nuevos usos sino que no admitía privarse de sus antiguos servidores, con quienes estaba familiarizado.

Este cierre hacia la aristocracia española determinó los primeros años en el Alcázar donde estos nobles trataban de mantener sus antiguos oficios y privilegios. A pesar de haber aceptado el testamento de Carlos II y, por lo tanto también la cláusula que garantizaba el respeto de estos puestos, los recortes hacía presagiar la reforma de la etiqueta hispano-borgoñona. El móvil económico se hallaba a la base de los decretos de nueva planta con los que Felipe V se proponía “poner límites a los gastos excesivos en todo lo que permita la decencia, dando principio por mi misma casa, para que a este ejemplo se ciñan todos y se eviten los excesos introducidos por la vanidad”¹²¹⁹. Así, el Alcázar madrileño vio reducir el número de oficiales de cámara que de 163 pasaron a 93 y los criados a 73¹²²⁰. Esta confianza manifestada por el monarca hacia sus antiguos

¹²¹⁸ GÓMEZ-CENTURIÓN, C. (2003). “Al Cuidado del Cuerpo del Rey: Los Sumilleros de Corps en el Siglo XVIII”. *Cuadernos de Historia Moderna*, p. 199-239.

¹²¹⁹ A.G.P., Felipe V, legs. 311 y 330.

¹²²⁰ A.G.P., Felipe V, leg. 339.

criados despertó recelos y contrariedades sobre todo porque esta reducción se reveló rápidamente una maniobra con la que introducir a los criados franceses en el Alcázar. En efecto Felipe V no sólo limitaba el número de servidores españoles sino que no se desprendía de sus antiguos servidores que recibían privilegios: La princesa de los ursinos, por ejemplo, vio acrecentado su honor y libertad: como camaera mayor estaba a cargo del dormitorio que la reina Maria Luisa compartía con el soberano por lo que limitaba no sólo el oficio sino también el trato del Sumiller de Corps con el rey.

No obstante, esta fue la única jefatura de la casa real que no fue asignada a criados franceses. En nombre de las antiguas prerrogativas, el Marqués de San Juan, en calidad de nuevo sumiller, trató de gestionar los gastos del Bolsillo Secreto puesto que “a comienzos del reinado a causa de la decadencia en que había entrado el cargo de Sumiller de Corps y de la especial confianza que real que, en cambio, había gozado el marqués de La Roche”¹²²¹.

En cambio, el gobierno de la real camara si que pasó a cargo de servidores franceses: Claude de la Roche fue nombrado Secretario de la Real Cámara y de la Estampilla; Honorato Michelet recubrió el cargo de Primer Médico de Cámara; Louis Riqueur fue investido como Boticario Mayor, Henri Bazet fue designado Primer Barbero y Peluquero de Corps y Hersent Gaspar ascendió a Guardarropa y Sastre.

Se trataba de la más importantes jefatura de la casa real y Felipe V la confió a sus antiguos oficiales en detrimento no sólo económica sino también honorífica. Esta fue la más contrivertida reforma ejecutada por Felipe V no sólo por la reducción sino por la sustitución de oficiales españoles por sus antuguos servidores de Versalles. Por ello, el Conde de Fuensalida trató de defender la nobleza española recordando “que nunca será V.M. más amado y respetado de estos buenos vasallos que cuando V.M. siguiere los dictámenes y reglas que pusieron en su real Palacio los Señores Reyes Felipe 2º, 3º y 4º, que fueron venerados de todos estos Reinos y muy especialmente de la nobleza en este punto”¹²²².

¹²²¹ GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELEN, “La Hacienda de la Casa del Rey durante el Reinado de Felipe V”, GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELÉN, *La herencia de Borgoña*, pp. 11-83.

¹²²² AG.P, Reinados, Luis I, Leg. 4.

1. La familia francesa de Felipe V

Ya se ha visto como la reforma de los criados fue moderada puesto que se trataba de una reducción de Gentilhombres y Ayudas de Cámara, en su mayoría. La planata de los servidores, de hecho, se vio reducida de personal con el fin de dejar espacio a la incorporación de oficiales franceses procedentes de Versalles con el soberano. Estos criados franceses imprimieron la huella suntuosa al Alcázar donde se trataba de reproducir el fasto acorde a la corte del Rey del Sol.

En efecto, no todos los decretos de nueva planta propuesto por el rey tenían un fin ahorrativo sino que la más importante se proponía integrar su *familia francesa* en los puestos suprimidos. Con este nombre se hacía referencia al grupo de servidores que acompañaron al duque de Anjou a principio de 1701¹²²³. De esta familia formaban parte más de 60 oficiales franceses que se consagraron a servir al soberano, imponiéndose a los criados españoles y de los cuales no se supo desprenderse jamás.

Estos, de hecho, fueron los que mejor hicieron frente a las adversidades durante este reinado: cobraron con mayor puntualidad, desempeñaban diversos empleos a la vez y disfrutaban de mercedes, además de sobresueldos y recompensas¹²²⁴. Esto se puede observar en las retribuciones que recibían los miembros de la familia real. Los sueldos de los yudas y mozos eran de unos 15.000 reales al año, los *garçons de chambre* de unos 20.000 reales y los del Jefe del departamento de Guardarropa ascendía a 40.000 (Tabla 16). A estos valores se debían añadir gajes a los que se añadían premios, gratificaciones y sobresueldos, también en forma de vestuario.

Figuras claves de esta familia francesa fue Felipe Lambert en calidad de ayuda de cámara de la jefatura regida por el Guardarropa y Sastre de S.M., Gaspar Hersent.

Siempre a modelo de la plantilla de versalles, se formó el grupo de los ayudas y mozos se conocieron como los *garçons de chambre*¹²²⁵. Entre ellos destacaba Felipe Lambert quien ascendió a ayuda de cámara al llegar al Alcázar como deferencia por la fidelidad manifestada hacia el nuevo soberano. En efecto, Felipe estaba al cargo del dormitorio real y de los bienes contenidos en él.

¹²²³ GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELEN,. “La Hacienda de la Casa del Rey durante el Reinado de Felipe V”, GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELÉN, *La herencia de Borgoña*, pp. 11-83.

¹²²⁴ AGP, Reinados, Felipe V, Leg. 290-291.

¹²²⁵ ROUVROY, *Cuadro de la Corte de España de 1722*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1933, p. 238.

Tabla nº 16.
Retribuciones de los miembros de la familia francesa

<u>Cargo en Real Guardarropa</u>	<u>Retribución en Reales</u>
Ayudas/ Mozos de Oficio	15.000/ año
Garçons de Chambre	20.000/año
Jefe del Real Guardarropa	40.000/año

Fuente: AGP Reinados, Felipe V, Legajo 290-291.

Su calidad y posición le permitían ostentar una atención extrema hacia el vestido, “precisando que todo se relacionaba, no sólo con la riqueza, sino también con el nivel cultural”¹²²⁶.

Esto se puede desprender al observar su inventario de bienes, in tasación económica que se realizó a su muerte en 1718¹²²⁷. Felipe ostentaba cuatro vestidos completos de casaca, chupa y calzón. Este atuendo era la imagen que había otorgado y vetados privilegios, por lo que no sorprende su presencia en el armario de este garçon. En especial modo, se hallaba “Un vestido de paño color de canela que se compone de casaca, chupa y dos pares de calzones con ojales y botones de ilo de oro. Otro vestido de paño de color gridelfer que se compone de casaca, chupa y dos pares de calzones, la casaca galeonada con galones de oro, botones y ojales de ilo de oro, y la chupa de los mismos ojales y botones”. Este derroche de riqueza que consistía en casacas con galones de oro contrastaba con el aspecto cotidiano y desgastado de un vestido negro.

Aun así, también sus chupas se presentaban confeccionadas con ricas telas y adornadas con botones y ojales. La más valiosa de entre éstas era “Una chupa de tesu de oro y plata con flores encarnadas, blancas y verdes, y un flueco de ilo de oro e la caida forrada en segri blanco”. Aunque no aparece tasada, esta prenda debía ostentar una calidad superior debido a los bordados realizados con motivos florales y vegetales, de acuerdo a la estética de los vestidos de corte y de gala.

En efecto, Lambert ostentaba una apariencia conforme a la etiqueta cortesana puesto que sus trajes se completaban de sus complementos distintivos, como guantes, medias y sombreros. Los guantes, de hecho, representaban el accesorio más valioso de

¹²²⁶ GARCÍA FERNADEZ, M. “Percepciones de la apariencia castellana de España y en Roma”. *Cuadernos dieciochistas*, 9 (2008), pp. 119-151.

¹²²⁷ AHPM, Prot. 12817, f 574. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

un guardarropa, tanto por el prestigio que otorgaban como la decoración que constaba de flecos de plata. De la misma manera Felipe también poseía “Dos sombreros de castor, el uno negro con galón de oro y el otro traído, también con galon de oro tomado” como también un gorro perspuntado con hilos de oro, siempre de castor.

Aunque no en calidad de ayuda de cámara, también el pintor Jean Ranc se encontraba entre los *garçon de chambre*¹²²⁸. Ranc fue alumno del retratista de Luis XIV, Rigaud, y su nombre se introdujo en las cuentas del bolsillo secreto a partir de 1723, cuando llegó al Alcázar. De este año es el célebre cuadro *La familia de Felipe V*, del cual es protagonista la familia que este minarca formó con su segunda esposa Isabel de Farnesio (Fig. 97). Ella se muestra sentada al lado del soberano mientras que de pie se percibe el príncipe de Asturias Luis I y el infante Fernando, hijos de su primer matrimonio. A lado de la reina aparecen los infantes Carlos y Felipe.

A pesar de la tradición retratística española, este género de retrato de familia no era muy practicado por los artistas españoles. Así, Ranc recoge la herencia de su maestro, y rodea a los soberanos con sus hijos. Al igual que Rigaud, coloca la escena en un salón ficticio del Alcázar, ricamente decorado al estilo versallesco.

También retrata a los infantes según el patrón establecido por Velazquez y Rubens quienes reproducían a los más jóvenes infantes con facciones adultas. En efecto, los retrata suntuosamente vestidos y con las insignias de su calidad y jerarquía. Sólo el infante Felipe aparece vestido aun con una rica bata parecida a la que lució Luis XIV de niño.

¹²²⁸ GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELEN, “La Hacienda de la Casa del Rey durante el Reinado de Felipe V” en GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELÉN, *La herencia de Borgoña: la hacienda de las reales Casas durante el reinado de Felipe V*, pp. 11-83.



Figura 97. Ranc, *La familia de Felipe V*, 1723, Museo del Prado, Madrid.

2. El ascenso de Gaspar Hersent, el controvertido Guardarropa y Sastre de S.M. Felipe V

A la muerte del último austriaco, este departamento estaba dirigido por Juan Francisco Marañón con la ayuda de 7 mozos.

Este servicio se encargaba de los vestidos y géneros indumentarios del soberano y de su cuidado. El oficial que lo dirigía debía cuidar estos bienes con “la seguridad, decencia y limpieza conveniente, y que de todo haya la cuenta y razón que es justo”¹²²⁹. Esta tarea le aseguraba un contacto estrecho con el monarca reforzada también por su ubicación en el Alcázar: físicamente se hallaba en el ala oeste de la planta principal y en concreto en la crujía interior. Sólo a partir de 1709, este departamento se trasladó a la crujía exterior llegando a formar parte de la Galería Dorada¹²³⁰. Por esta posición privilegiada, la jefatura del Real Guardarropa constituida una de las más codiciadas

¹²²⁹ BNE: Mss. 4313.

¹²³⁰ BARBEITO, J.A., *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, pp. 205-2012.

plazas de la Real Cámara. Por eso, las ordenanzas reales establecían que sus puertas permanecieran cerrada en todo momento para presevar entradas furtivas al cuarto real sin la supervisión de los escuderos de a pie¹²³¹. También la dirección de este departamento estaba definida por el protocolo borgoñón, según el cual, se encontraba a cargo del Guardarropa y sastre de Su Majestad¹²³².

En efecto, la etiqueta real contemplaba el jefe del Guardarropa asistiera a diario con el fin de prestar su servicio a la hora de la vestición del soberano. Entre sus tareas se hallaba la de transportar las prendas desde este departamento al dormitorio real. Este ceremonial, de hecho, preveía que se depositaran sobre un bufete y servidas de una en una a los gentilhombres o al sumilller quienes eran los responsables de vestir y desnudar al monarca. También se incluía en sus tareas, la limpieza y el cuidado de las prendas; mientras que la tarea de limpiar las estancias de dicho guardarropa recaía en los mozos “sin que hayan menester atravesar mi aposento o entrar en el para cosa ninguna”¹²³³.

En 1701 fueron sustituidos por Hersent y ocho oficiales que, procedentes de Francia, formaban parte de la llamada *familia francesa* de Felipe V, y a la cual ya no supo renunciar. Estos criados sirvieron diariamente a este monarca y no solo en lo estrictamente referente al Real Guardarropa. Teniendo acceso a su dormitorio privado, éstos desplazaron hasta a los gentilhombres y se consagraron totalmente a su servicio. Esta dedicación les permitió ostentar unas retribuciones superiores al resto de la planta ordinaria de criados¹²³⁴. Estas eran las instrucciones otorgadas por Felipe IV y que se mantuvieron hasta el reinado de Carlos II cuando empezaron a encargarse los vestidos de Paris.

Sin embargo, este protocolo se vio alterado por el nombramiento de Gaspar Hersent en calidad de nuevo jefe del Guardarropa en 1701. Su ascensión de antiguo lacayo a Guardarropa se debía a la confianza que Hersent había conseguido labrar con el entoces duque de Anjou quien le promovió al llegar a España. En efecto, este nombramiento se debía a la estricta voluntad del monarca quien le otorgó total autoridad para dirigir este departamento¹²³⁵. Y con plena autoridad dirigió esta jefatura hasta el día de su muerte en 1721 cuando le sucedió su hijo Jean Baptiste. También por eso, Gaspar

¹²³¹ BNE: MSS 4313, ff. 25-26 y 150-160.

¹²³² BOTTINEAU, Y., “Aspects de la cour d’Espagne au XVIII^e siècle: l’etiquette de la chambre du roi”, en *Bulletin Hispanique*, LXXIV (1972), pp. 137-157.

¹²³³ BNE. MSS 4313, ff. 93-94.

¹²³⁴ BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, pp. 194-200.

¹²³⁵ AGP, Reinados, Felipe V, Leg. 323.

fue acusado en numerosas ocasiones de dirigir este departamento “despóticamente”¹²³⁶. No en balde, el duque de Saint Simon aventuraba las razones de su riqueza y prestigio:

“El eclipse sufrido a cargo del Sumiller ha elevado mucho el suyo al hacer el rey de su cargo algo que parece el del propio Sumiller, y porque los beneficios en elemento son grandes, a causa de los gustos de magnificencia del Rey, constantes y siempre renovadas. Como llega hasta el ultimo grado de lo que puede llevar y se renuevan las cosas sin cesar, monsieur Hersent obtiene de ello muy buenos beneficios”¹²³⁷.

Este embajador, de hecho, consideraba que la trayectoria diseñada por Hersent se había forjado, no sólo sobre prerrogativas y honores en detrimento de otros cargos, sino que se podía deducir de su inventario de bienes¹²³⁸. Su estatus y calidad se reflejaba en este documento notarial en el cual se hallaba la referencia a su última retribución que ascendía a 475.298 reales, “por los encargos de Guardarropa Mayor y otros que les suministraron en el servicio del Rey en 1719”. De todas formas, aún se debía sumar “la cantidad que Rey está deviendo por encargos de 1720 y los de este año. Más la cantidad que se le está deviendo a Gaspard Hersent por pago y Salarios, Sobresueldos y gratificaciones con el empleo de Guardarropa de S.M.”.

Tabla nº 17.
Bienes del inventario de Gaspard Hersent

	Incidencia	Valor Total en reales
Relojes	3	2580
Muebles	78	30485
Vidrieras y Cristales	1443	5506
Ropa de Lana y Seda	4	-
Ropa de Cama	176	19317
Pinturas	78	24210
Lunas y Espejos	8	2915
Plata Labrada	359	6018, 25
Dinero en Efectivo	-	26125

Fuente: AHPM, Protocolo 12819, fols.

¹²³⁶ A.G.P, Reinados, Felipe V, Leg., 323.

¹²³⁷ ROUVROY, *Cuadro*, p. 238-9.

¹²³⁸ AHPM, Prot. 12819, fols.. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

En efecto, se puede comprobar del desglose de sus bienes que se transcribió a su muerte, aunque sin la valoración económica total. Aún así, se puede apreciar la calidad y el alto nivel que ostentaba este jefe de Guardarropa quien no tenía nada que envidiar a los nobles palatinos. Basta con observar su vivienda que contaba un servicio doméstico de unos diez criados que atendían las 15 estancias que la formaban. Este servicio se alojaba en el pequeño gabinete al lado de la Galería de Invierno.

Aunque carecemos de la estimación de esta vivienda podemos apreciar la riqueza ostentada por este servidor real, tal y como se puede comprobar en la tabla nº 17 donde los muebles son la categoría con mayor estimación económica. El mobiliario es el grupo más representativo de su testamentaría con 78 elementos, 38 de los cuales hacen referencia a sillas y taburetes. La mayoría de estos muebles se hallaban guardados en el ‘gabinete de la escribanía’ y constaban de asientos confeccionados con las telas de las cortinas que revestían sus paredes.

Estos muebles se completaban de mesas y canapés que vestían esta casa con lunas y ojales de plata. La mayoría de estas lunas estaban ubicadas en el arco de los tremós. Con tremó se hacía referencia a los trumeaus franceses que constituían en adorno a manera de marco que se pone a los espejos que están fijos en la pared¹²³⁹. Por la composición de este inventario, no cabe duda que Gaspar tenía una verdadera pasión por los espejos, tal y como se observa en la tabla nº 17. En efecto los espejos constituyen un grupo importante de su mobiliario, aunque no sean el más voluminoso. A estas lunas reservó la totalidad de una estancia donde “otros tremós se hallan en dicha pieza son iguales, en 5520 reales”¹²⁴⁰. Esta habitación llamada ‘Sala de los Espejos’, contenía varios tremós sobre la chimenea delante de la cual se hallaban cuatro canapés de terciopelo verde y morado que se combinaban con “seis cortinas de damasco abiertas, de color carmesí con galón de oro, en 2460 reales”.

También las restantes estancias se vestían de cortinas y colgaduras que sobre todo se concentraban en el Cuarto de Invierno y en el Cuarto de Verano. Las de estas estancias estaban confeccionadas en raso con flores de color y un galón de oro mientras que oro “las de las ventanas de cuatro varas de largo y las otras de tres y medio de Muncallar de Italia que hace en todo 90 varas, estimadas en 1800 reales”. Esta se puede considerar la única excepción a su gusto francés al igual que las 24 sillas procedentes de

¹²³⁹ RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1803, p. 856.

¹²⁴⁰ AHPM, Prot. 12819.

Inglaterra que decoraban la galería de cortinas de tafetán verde. Por eso se puede deducir que su gusto era más bien suntuoso y refinado, de acuerdo a los patrones cortesanos.

El estilo de Hersent, de hecho, se podía definir como francés no sólo como referencia de moda sino sobre todo como muestra de devoción hacia su rey. Este criado se decantaba por una ornamentación que se basaba en relojes fabricados en la ciudad de París. Su importancia se dependía de la necesidad de Hersent de consagrarles una estancia entera, llamada la ‘pieza del reloj’. En ella se podía hallar un “reloj hecho en París de quince horas de cuerda en 1500 reales” ubicado entre cuatro cortinas de tafetán francés almohadado del valor de 460 reales que le resguardaban del mundo exterior. No obstante, la pieza más valiosa de esta estancia no era este reloj sino que se trataba de “seis sillas y cuatro taburetes con sus respaldos guarnecidos con cintas y ojales de vestidos del Rey, todo guarnecido de seda, galón de oro fino, en 3000 reales”. Con el mismo importe, Gaspar posía también dos cuadros que decoraban la ‘Galería de Cortinas Verdes’: uno era un desposorio y el otro “una cabalgada”.

Tabla nº 18.
Mobiliario de Gaspard Hersent

	Incidencia	Valor Total en reales
Canapé	7	8880
Tremó	8	8100
Silla y Taburetes	38	6740
Mesa	7	1860
Chimenea	2	960
Armario	2	225
Escribanía	2	660
Cama	12	3060
Total	78	30485

Fuente: AHPM, Protocolo 12819, fols.

Estos últimos eran sus bienes más preciados por su alta estimación y sobre todo por el privilegio de estar decoradas con botones de Su Majestad, en el caso de los asientos

con respaldo. En efecto, estos botones se pueden justificar como una cortesía con la que el monarca obsequiaba uno de sus criados más fieles o también como “vestuarios de merced” que Felipe V ofrecía a sus servidores. El jefe del Guardarropa tenía derecho a los lutos y al calzado “por permisión del Camarero Maior o Sumiller, sin cuia orden no puedan tomar para si, ni dar a nadie, cosa ninguna de las de la Guardarropa en los Departimientos que se hicieren de los Vestidos y Ropa Blanca de Su Majestad”.¹²⁴¹ En efecto, se solía repartir entre los criados “las cosas menudas y que fácilmente se consumen y gastan”¹²⁴².

No obstante, no se puede olvidar que en su momento de mayor esplendor, Hersent fue acusado de contravenir al protocolo “cuando en este oficio la ha habido siempre hasta de una pieza de colonia”¹²⁴³. Estas reecriminaciones de la Veedurñia y Contaduría de la Cámara se levantaron en su contra con el fin de defender a los servidores españoles que acusaban a este frances de “los subidísimos precios de todos los géneros y excesivos costos de su producción”¹²⁴⁴. Aun así, Felipe V nunca retiró la confianza que había depositado en este servidor quien siguió disfrutando de prerrogativas y honores. Gaspar, de hecho, se jactaba del privilegio de acompañar al soberano durante sus estancias en los reales sitios, como por ejemplo en San Lorenzo el Escorial. En esta villa real, Hersent mantenía una vivienda en la cual primaba el mismo gusto y estilo. Menos ostentosa que la principal, esta segunda casa contaba con una sala de comer, un ‘cuatro à la derecha’ y una alcoba dignificada por “una cama, su cielo raso, cuatro cenefas por adentro el dosel, tres por afuera, dos cortinas de Damasco azul bordado en Galón de Seda, su colcha de tafetán azul, dos colchones de lana, uno de pluma viva, su almohada, madera y varilla por un total de 1200 reales”¹²⁴⁵.

A su muerte, el escribano Hernando de Villanueva apuntó un dato poco común en la transcripción de los bienes de este guardarropa. Con fecha 1 de julio de 1721 anotó haber hallado “715 reales que se hallaron en unos calzones del dicho Gaspard Hersent en diez doblones y un peso; 1691 reales se hallaron en su chaleco en especie de vellón;

¹²⁴¹ B.N.E, Mss 4313, f. 58-60.

¹²⁴² DESCALZO LORENZO y GÓMEZ-CENTURIÓN, “El Real guardarropa” en GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELÉN, *La herencia borgoñona*, pp. 157-87.

¹²⁴³ *Ibidem*.

¹²⁴⁴ *Ibidem*.

¹²⁴⁵ AHPM, Prot. 12819.

5396 reales se hallaron en otro chaleco en moneda de plata y 7758 reales que se hallaron en otro chaleco en moneda de plata»¹²⁴⁶.

¹²⁴⁶ AHPM, Prot. 12819.

Capítulo 10.

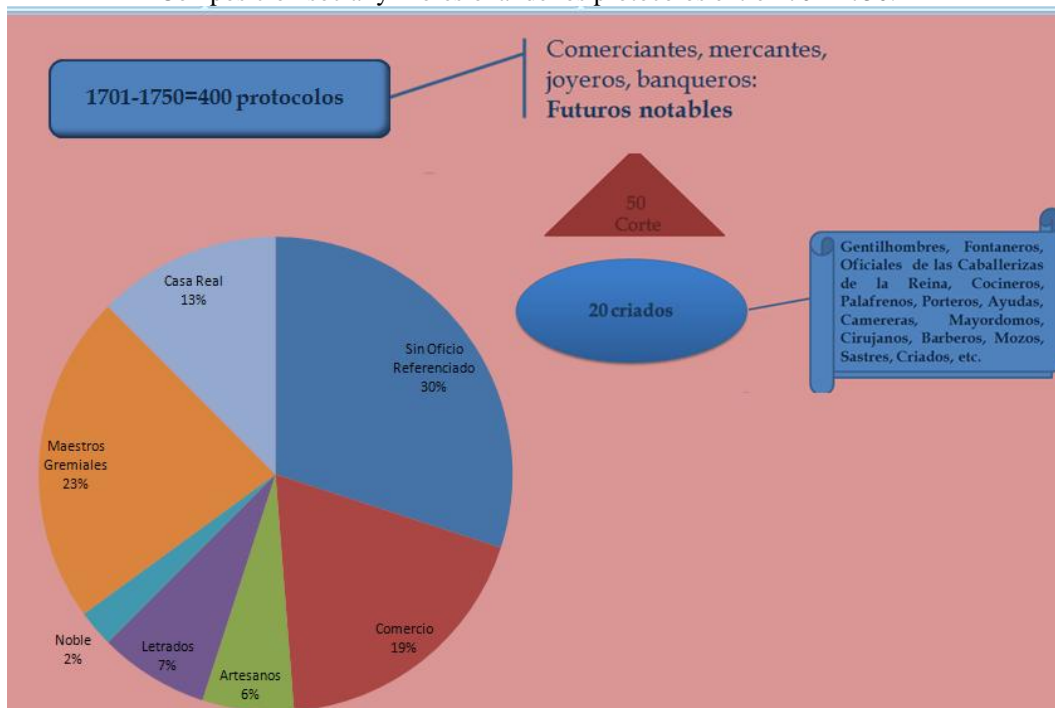
El triunfo de lo francés

La morfología del protocolo versallesco se había introducido en el Alcázar con la llegada de Felipe V y se había consolidado sobre todo por medio de su *familia francesa*. A través de ella se había afianzado el vestido a la francesa en la corte madrileña en la cual se impuso como imagen de la reforma de la etiqueta, a emulación de Versalles. Sus servidores franceses encarnaron la más elocuente apariencia del nuevo protocolo francés y se convirtieron en representantes de este prestigio. Su distinción, de hecho, ejerció presión en el interior del Alcázar para su rápida adopción. De este modo este atuendo representó la nueva imagen masculina en la corte que no fue ostentado sólo por los miembros de la familia francesa que procedían de la Casa del Duque de Anjou. En efecto, el traje a la francesa constituía el guardarropa del personal con cargo en la Casa Real también durante el segundo reinado de Felipe V.

De los 400 protocolos analizados, cincuenta recogen información relativa a la corte de la primera mitad del siglo XVIII y más de 20 están protagonizados por testamentarías de oficiales y servidores durante el segundo reinado de Felipe V que consolidaron el vestido cortesano como nueva imagen masculina (Gráfico nº 4).

A pesar de que la primera fase de esta evolución de las apariencias masculinas se había engendrado en el ámbito cortesano, la segunda se centra en madrileños vinculados a la casa real. A partir de la batalla de almansa, algunos habitantes se definieron por esta imagen vestimentaria que reflejaba esta relación. Sobre todo capitales de bienes y testamentarías revelan que este vestido era algo habitual no sólo en la corte. En efecto, la filtración de este hábito vestimentario no se limitó al perímetro del Alcázar. De hecho, ya desde principio de siglo XVIII aparecen referencias a este atuendo entre la población madrileña masculina.

Gráfico nº 4.
Composición social y Profesional de los protocolos entre 1701-1750.



Fuente: AHPM, Protocolos varios

A través de ellos y de madrileños vinculados profesionalmente con el Alcázar se difundió este atuendo en la Villa de Madrid. En efecto, hay que precisar que más de la mitad de estos protocolos se refieren a hombres y profesionales madrileños que trataban de ascender a nivel social y jerárquico. Como se puede apreciar en el gráfico nº 4, más de la mitad de éstos pertenecen a hombres notables que vistieron estas apariencias durante las décadas de los treinta y de los cuarentas de este siglo. El análisis de su imagen a través de estos documentos notariales permite determinar la periodización de este proceso de filtración del vestido francés a la villa.

Ejemplo es el testamento del famoso arquitecto y maestro de obras, Teodoro Ardemans¹²⁴⁷. Redactado en 1722, este artista ya se preocupaba de legar sus bienes y facilitar sus últimas voluntades e instrucciones acerca de su muerte. En él, especificaba claramente que legaba los mejores de estos vestidos a sus familiares más cercanos: “mando a mi sobrino D. José de San Martín, el mejor vestido que tuviese y a su hermano D. Juan de San Martín, otro vestido de los que también dejaré y sea el mejor”. Resultaba también que Teodoro quería hacerse enterrar “a la puerta de la capilla de Nuestra Señora del Belén o en su bobeda, que esta en la Iglesia Parroquial de San

¹²⁴⁷ AHPM, Prot.15182, f.153 y ss.

Sebastián”. Y así se enterró a su muerte en 1726. En este documento, también recordaba los hitos más importantes de su vida como haber ingresado en las filas de la Real Guardia de Corps, a imitación de su padre quien escolataba al último Austria. Tras su temprano adoctrinamiento como pintor, Ardemans desempeñó la figura de Maestro Mayor de Obras reales a partir del primer reinado de Felipe V¹²⁴⁸. Y es propio este soberano quien le promovió como maestro para “disponer y trazar y dibujar los túmulos para las honras funerales que se celebraban en el fallecimiento de las Personas Reales”¹²⁴⁹. En efecto, fue en esta tipología arquitectónica donde Ardemans desplegó su maestría¹²⁵⁰. Famoso es el túmulo para los delfines de Francia de 1712. Este fue un encargo que le fue ofrecido directamente desde la corte y su diseño fue ejecutado por Pedro de Ribera. Sin embargo, Teodoro no sólo se ocupó de proyectar esta obra sino también de la fábrica para esta ceremonia que se celebró el 18 y 19 de agosto¹²⁵¹. Su aportación a esta estructura arquitectónica se reveló un modelo seguido e imitado también por su sucesor, Juan Román, quien lo readaptó para las hornas fúnebres de Isabel de Farnesio en 1727¹²⁵². Sobre todo se le recuerda por el túmulo de la reina María Luisa fallecida en 17¹²⁵³ y de su primer hijo Luis I.

Llamado el Bien Amado, Luis I subió al trono de España en 1724 cuando su padre Felipe V había abdicado en su favor. Sin embargo, su reinado apenas duró 229 días, debido a su repentina muerte que obligó al duque de Anjou a volver como Rey de España. Famoso es el cuadro que le retrata como *Príncipe de Asturias* realizado por Jean Ranc en 1723 (Fig. 98). En efecto es obra de este pintor francés, a pesar de que la difusión de su imagen estaba a cargo de Jacinto Mélenz quien volvió a recuperar su actividad como retratista de corte.

¹²⁴⁸ En 1700 proyectó las maquinas funerarias para la muerte de Carlos II. AGP, Histórica, c^a. 79.

¹²⁴⁹ AHN, Consejo de Castilla, Obras y Bosques, Leg. 49532.

¹²⁵⁰ BLASCO ESQUIVIAS, B., “Tumulos de Teodoro de Ardemans durante el reinado de Felipe V”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.9 (1992).

¹²⁵¹ AGP, Histórica, C^a 80.

¹²⁵² CAÑIZARES, J. *Pompas funeral y resles exequias en la muerte de los muy altos, muy poderosos y muy excelentes delfines de Francia*, Madrid, Francisco de Villadiego, 1712. [BNE: 3/62552].

¹²⁵³ INTERAN DE AYALA, J., *Relación de los Reales exequias que se celebraron por la serenísima señora doña Maria Luisa Gabriela de Saboya*, Madrid, Francisco de Villadiego, 1715. [BNE: 2/31246].



Figura 98. Ranc, *Luis I, Príncipe de Asturias*, 1723, Museo del Prado, Madrid.

Esta pauta de comportamiento indumentario también se dependía de la carta de pago que otorgó Salvador Arias de Villarino quien pertenecía a las Reales caballerizas de la Reina. En este documento redactado el 18 de agosto de 1723 se podían observar los bienes que iba a llevar a su matrimonio con Manuela Ignacia González Rodríguez, entre los cuales sus prendas de vestir¹²⁵⁴. Lo máspreciado de su guardarropa era “un vestido de paño aceituna de paño de Bejar casaca y calzón forrado en sargueta del mismo color y los calzones delienzo con su chupa de raso verde, de valencia, forrada en olandilla, anteadada con su capa negra de paño de segovía, nuevo, todo en 476”. Como se puede observar, este traje contaba tanto con las prendas características del vestido francés como con la más castiza capa. De este tipo de abrigo también conservaba otros dos ejemplares, ambos nuevos: el primero, confeccionado en bayeta dealconcher fina y que el maestro sastre tasaba en 68 reales y el segundo en paño de Berry con sus vueltas de sempiterna azul del valor de 75. En efecto, su armario casi se componía sólo de prendas de abrigos ya que también contaba con “un capote nuevo de carro de oro amusco forrado en sempiterna del mismo color rn 172 reales”. De un valor parecido eran también sus calzones de ante que alcanzaban los 120 reales. En cambio, a pesar de representar el prestigio cortesano, su bien menos caro era “una de paño de segovia color de pasa forrada en sempiterna del mismo color, tasado en 45.

¹²⁵⁴ AHPM, Prot. 13844, f 181. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

1. Consolidación del vestido cortesano

Tras una lenta introducción del vestido a la francesa en España, los primeros años del siglo XVII se caracterizó por su aceptación siendo imagen y etiqueta en el Alcázar. Esta imagen se inspiraba en las apariencias establecidas en Versalles y en el simbolismo que éstas proyectaban¹²⁵⁵. Sobre todo durante el primer reinado de Felipe V, este nuevo código indumentario no sólo se definió como el nuevo protocolo sino que encarnó la distinción francesa en la corte madrileña. En efecto, el vestido de casaca, chupa y calzón redefinió la imagen del Alcázar, siendo representación de su prestigio y sobre todo de su prerrogativas sociales¹²⁵⁶.

Ya a desde los años treintas, se hizo aún mas evidente la preminencia de este atuendo que representaba la distinción de la élite cortesana. Consolidado como imagen de privilegio cortesano, el vestido a la moda francesa afianzó su significado y proyectó su simbolismo no sólo en ámbito cortesano.

En 1738, el francés Nicolás Chipar otorgaba su carta de pago y recibo de dote a favor de Ana Tiliard¹²⁵⁷. El inventario del capital de sus bienes que se realizó en esa fecha revela que Chipar guardaba en dos arcones de nogal cuatro vestidos a la francesa. Hemos visto como también Felipe Lambert, en calidad de ayuda de cámara o sea como *garçon de chambre*, guardaba cuatro vestidos que se componían de casaca, chupa y calzón. Sin embargo, a pesar de ostentar el cargo de barbero y peluquero de SM, los trajes de Nicolás no manifestaban el prestigio de la primera generación de servidores del Alcázar. En concreto se trataba de cuatro vestidos que se componían de casaca, chupa y calzón, de los cuales sólo el primero se jactaba de botones de oro. El maestro sastre Ignacio Francisco Martínez reflejaba en este inventario “un bestido de paño de abreriela de color que tira amorado que se compone de casaca chupa y dos pares de calzones forrado en tafetan doble del mismo color guarnecida la chupa con galon de oro mosquetero con votones todo el bestido de metal dorado”. Tasado en 1200 reales, este atavío representa el bien textil máspreciado de su capital. De hecho, su chupa ostenta un galón mosquetero además de los clásicos botones que se cerraba a la altura del

¹²⁵⁵ BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, *op.cit.*

¹²⁵⁶ DESCALZO LORENZO, GÓMEZ-CENTURIÓN, “El Real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V” GÓMEZ-CENTURIÓN, SÁNCHEZ BELÉN, *La herencia de Borgoña*, pp. 157-187.

¹²⁵⁷ AHPM, Prot. 16164, f.447. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

estomago. También cuenta con otros dos vestidos completos de paño, uno negro y el otro de color de pasa. Ambos aparecen gastados; pues el maestro sastre señala que el primero es un vestido ya ‘vuelto’ mientras que del segundo remarca que se encuentra ‘a medio andar’. El cuarto vestido, en cambio, aparece como ‘a lo militar’, haciendo referencia a los orígenes de este prestigio indumentario de Luis XIV. En efecto, sobre todo en España, a este atuendo se le conoció también como ‘vestido chambergo’, en honor a la Coronelia de la Guardia de SM que vestía ‘chamberga’ o sea casacas anchas como las del Mariscal Schomberg¹²⁵⁸. En especial modo, este último traje era para un menor y delataba el honor cortesano, ya que el notario lo registraba como “vestido de niño a lo militar. La casaca y calzones de carro de oro de seda plateado forrado en tafetán y la chupa de rizo e color de Aurora, forrada en tafetán, con sus medias de seda blanca, todo en 240”. A pesar de la módica valoración económica, este traje estaba confeccionado en carro de oro de seda¹²⁵⁹. Del mismo modo que incorporaba el detalle de las medias blancas que, dictaban las normas de la sociedad cortesana, sólo a “las personas de calidad usan ropa blanca y buena; pero las demás casi nunca, por ser cara y rara”¹²⁶⁰. Este vestido infantil se vestía con unos calzones plateados siempre de carro de oro. Finalmente su capital terminaba con una casaca siempre ‘a lo militar’ que se completaba con calzones y se guarnecía de botones de metal dorado; también de una chupa y calzón de terciopelo de color negro con estos botones dorados. Su atuendo se completaba con un sombrero con galón de oro y de una capa de principela de color pasa.

Como decíamos este guardarropa representa el modelo de las apariencias cortesanas. En especial modo, este de Nicolás Chipar puede servir de patrón tanto en lo referente a su composición como en lo económico. Su capital, de hecho, se insertaba perfectamente en el marco pecuniario representado por los otros miembros de la Casa Real con vestidos a la francesa completos. Dos de sus trajes fueron tasado en 240 Reales o sea reportan la misma valoración que los que aparecen en los documentos notariales. Por ejemplo, siempre en este ámbito cortesano tenemos el capital de D.

¹²⁵⁸ PINTO CRESPO, *El Madrid militar, op.cit.*

¹²⁵⁹ El diccionario de autoridades define esta tela como “Tela muy fina hecha de lana que se teje en Flandes y otras partes. Diósele este nombre porque el artífice tenía por insigne á la puerta de su tienda pintado un carro de oro”. REA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 780, p. 201.

¹²⁶⁰ Cita de Mme. D’Aulnoy en GARCÍA MERCADAL. J. (1972). *Viajes por España*, Madrid: Alianza p. 190.

Antonio Abad de Legazpi para D^a Josefa Manzano¹²⁶¹. Josefa era hija de Manuel Manzano, ayuda de Guardajoya de SM y llevaba al matrimonio la plaza de repostero de Camas de la Reina que pertenecía a su abuelo D. Juan Manzano del valor de 74.255 R y 6 mr. En cambio, Antonio traía al matrimonio algunos vestidos, una chupa, algunas prendas de abrigo y un uniforme de repostero. Esta librea de servidor de camas de la reina evidenciaba la procedencia francesa de la dinastía reinante, tanto a través del color azul como de la procedencia de las telas. Como hemos visto, este era el color que distinguía los uniformes del servicio en Versalles donde las apariencias se inspiraban en el azul de la insignia oficial de los Borbones. En el capital, de hecho, esta librea se registraba como “un uniforme de repostero de camas de la Reyna que se compone de casaca y dos calzones de grana fina de París y chupa de paño azul ‘superfino’ también de París, fondos la casaca y chupa en tafetán blanco de valencia galoneados de plata y ojales de Cataluña botones de plata con uno y medio fina de Inglaterra, un sombrero francés con galón mosquetero de plata, todo en 2140 reales y un cuartillo”. Así, esta librea remarcaba la vinculación francesa del Alcázar madrileño. No sólo sus colores evocaban el azul y el grana de la *Maison du Roy* sino que sus telas procedían directamente de París, como revelaba la misma denominación. De este modo, el prestigio de Francia se reflejaba a través de este vestido se completaba de un sombrero a la francesa, o sea de tres picos y grandes plumas.

Fecha en 1738 es también el capital de bienes que escrituró José Collar para su matrimonio con María González¹²⁶². José desempeñaba el cargo de tronquista del Real Coche por lo que, al igual que los otros servidores, representaba la consolidación de las apariencias francesas en el Alcázar. Como se puede apreciar, su guardarropa no era muy rica en prendas pero sí en lo que a su tasación se refiere. A pesar de que su armario se componía sólo de 3 vestidos, un calzón y capote, ostentaba la dignidad cortesana por completarse de un sombrero y 3 peluquines. Estos, de hero, eran los accesorios imprescindibles de la corte puesto que recordaban la etiqueta impuesta por Luis XIV en Versalles: “un sombrero fino con galón de plata en 60 reales”; “un peluquín de dragona bueno en 45” y otros dos, uno nuevo valorado en 3º y el viejo en 20. Del mismo valor del sombrero, era el capote, bueno, de principela que se caracterizaba por delanteras

¹²⁶¹ AHPM. Prot. 18522, f. 1 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹²⁶² AHPM. Prot. 15299, f. 566 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

forradas en sargueta mientras que el calzón alcanzaba los 30 reales por estar confeccionado en tripe encarnado. Sólo uno de sus vestidos también presentaba este precio: se trataba del más barato y en concreto de uno “gueco de paño de Inglaterra forrado en tafteán verde esmeralda que se compone de casaca, cupa y calzon, en 60 reales”. Aunque la tela y el color destacaban su prestigio, éste era el traje menospreciado. También su conjunto más suntuoso era de paño de fino de Inglaterra y en concreto era un “vestido de militar con su casaca, chupa y 2 pares de calzones de paño fino de Inglaterra forrado en raso liso escarolado, en 480” mientras que también el otro era “de militar de paño fino de segovia aforrado en sargueta negra que se compone de casaca chupa y calzón en 240”.

Cerca de la mitad del siglo XVIII, las apariencias seguían fieles al patrón versallesco como se puede comprobar en su guardarropa de 1740 que se presentaba formado por 7 vestidos, dos chupas, dos capas, un redingot y el uniforme. Todos los vestidos se componen de casaca, chupa y dos pares de calzones, debido al desgaste que suponía el uso diario. Inclusive su vestido de boda, reflejaba esta costumbre a pesar de ostentar una decoración suntuosa, como resulta de su inventario:

“Un vestido de boda, casaca y chupa con dos pares de calzones que también hizo el mismo D. Antonio de paño oscuro de primera suerte de boeuf, forrada la casaca en tafetán doble de Valencia y la chupa blanca de los mismo guarnecido con galón ancho punta de España de plata botones y charretera también de plata abrigados, con media cortas de seda bordadas fábrica de Madrid con cuadrados de palta brillantes en 142 reales y un cuartilla”.

A pesar del lujo representado de los botones y la charretera, este traje no era la pieza más valiosa de entre sus vestidos completos. En efecto, encontramos que tienen un valor medio de 102 reales y 34 mr. En efecto, Antonio poseía también un vestido con casaca forrada en sarga tinta en grana y chupa blanca que ascendía a 120, otro de paño negro de 150 reales y otros dos que se valoraron en 200R: uno de paño negro y uno de verano con casaca y calzones de griseta y chupa de tafetan verde. En concreto este repostero se jactaba de poseer un vestido de color castaño, casi nuevo, confeccionado en paño de primera suerte de boeuf que se componía de una casaca forrada en raso liso de color cereza. También la chupa se realizaba en raso, según la costumbre que la quería de la misma tela que la prenda superior. En cambio los calzones se realizaron en gamuza de Barcelona. La suntuosidad de este atuendo se reflejaba en la hilera de botones de hilo oro que lo decoraban, elevando su valor a 550 reales.

Tabla nº 19.
Inventario de vestidos de Antonio Abad de Legazpi

CANTIDAD	PRENDAS	TEJIDO	CONSIDERACION	VALOR
7	Vestido completo (Casaca, chupa, calzón)	Paño de primera suerte de Boeuf, Raso Liso	Casi nuevo	550
		Paño de Olandilla	-	200
		-	-	150
		Primte	-	120
		Griseta	Verano	200
		Medio Carro	Verano	100
		Paño de primera suerte de Boeuf	Boda	142, 01
2	Chupa	-	Bordada	200
		Grodetur de Francia	Bordada	483
1	Redingot	Paño de Talavera	-	120
2	Capas	Paño Burdo	-	75
		Principela	-	90
1	Uniforme	Grana fina y Paño superfino de París	Galoneado	2140

Fuente. AHPM, Prot. 18522

De este modo, Antonio Abad poseía un guardarropa prevalentemente francés, a pesar de poseer dos capas que encarnaban las apariencias españolas desde la alta edad moderna. Aun así su gusto se mostraba extranjerizante también debido a la incorporación de un *redingot* que se trataba de una “prenda de encima o abrigo a modo de casaca, con faldones largos que sobrepasaban la rodilla, abierta y abotonada por delante, mangas largas con vueltas y cuello en forma de collarín”¹²⁶³.

Esta constituye una primerísima referencia puesto que se había puesto de moda en la Inglaterra de 1725 donde la vestían los caballeros y con esta finalidad se importó a Francia. En España, en cambio, se introdujo por primera vez en el guardarropa del príncipe de Asturias Fernando con el nombre de *rayntecot*¹²⁶⁴.

Esta prenda ya se contabilizaba también en la partición de bienes de Domingo Cáceres¹²⁶⁵. Sólo nueve años después, en 1749, este maestro mayor de las reales fontanerías de SM hacía muestra de un rico guardarropa que estaba formado por 3 chupas, dos vestidos a lo militar, 3 casacas y calzón a lo militar, dos redingots, una capa, dos capotes y dos casaquitas. Como se puede comprobar se trataba de un vestuario

¹²⁶³ TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de término de la indumentaria*, p. 417-418.

¹²⁶⁴ AGP, Reinados, Leg. 203.

¹²⁶⁵ AHPM. Prot. 17237, s/f. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

sobre todo de índole francés donde primaban los atuendos de carácter cortesanos. De hecho, su guardarropa contenía dos vestidos completos, uno de los cuales se denominaba “a lo militar”, muy usado valorado en 240 reales. Se componía de una casaca y dos calzones de carro de oro de color perla mientras que la chupa era de griseta. También guardaba tres casacas y calzón, siempre a lo militar, del valor 90 reales cada una. Sólo una casaca de estameña de Mienes con calzón igual se tasaba en 210 reales.

Tabla nº 20.
Inventario del Guardarropa de Sebastián Balcázar

CANTIDAD	PRENDAS	TEJIDO	CONSERVACION	VALOR
4	Vestido completo (Casaca, chupa, calzón)	Paño de Béjar	Usado	240
		Paño	Traido	360
		Paño	-	180
		Paño de Segovia	Casi Nuevo	420
2	Chupa	Tapicería	Bien Tratada	240
		Persiana	Maltratada	60
1	Bata	Damasco	Vieja	30
3	Capote	Grana	Vuelto y Maltratado	120
		Grana	Bueno	360
		Pelo de camello	Usado	75
3	Sombrero a lo militar	-	Usado	22, 50
		-	Usado	
		-	Nuevo	30

Fuente: AHPM, Prot. 16429, f. 841.

En efecto podemos comprobar cómo los guardarropas con vestidos a la francesa se esta prenda paulatinamente se había incorporado al atuendo cortesano, como muestra los bienes de Sebastián Balcázar, picador del Real Sitio de San Ildefonso¹²⁶⁶. A su muerte en 1736, Sebastián atesoraba un guardarropa muy variado que se componía de 4 vestidos, una bata, 2 chupas, 3 capotes, 2 sombreros y de un aderezo de espada y daga. De sus cuatro vestidos, el primer inventariado asciende a 240 reales siendo “un vestido a lo militar de paño de Berjar color piel de rata que se compone de casaca y chupa forrado en sargueta encarnada y los calzones en lienzo usado”.

¹²⁶⁶ AHPM, Prot. 16429, f. 841. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

Esta valoración puede ser consecuencia no sólo de la calidad sino sobre todo del uso que se dio al traje en consideración. Tal y como registraba el notario, Balcázar poseía también “otro vestido de militar que se compone de casaca, chupa y calzón de paño de Segovia de pardomonte forrada la casaca y chupa en sargueta del mismo color y los calzones en lienzo casi nuevo en 420 reales”. Este representa la indumentaria más valiosa debido también a que se encontraba casi nueva. Por el contrario, encontramos una chupa de flores valorada sólo en 60 reales porque maltratada. En efecto, esto es un dato insólito, pues se trataba de una pieza con motivos floreales, decoración que elevaba su coste a un importe mayor. En concreto se trataba de “una chupa de persiana blanca matizada de flores de diferentes colores forrada en tafetan”.

Al respecto, sus tres capotes constituyen un ejemplo de claridad meridiana acerca la oscilación de los importes según el estado de conservación de su tejido. Sebastián poseía un capote de grana, registrado como ‘bueno’, por lo que su coste era de 360R. En cambio otro capote siempre de grana se valoraba solo en 120, debido a que estaba ‘maltratado’ y ya vuelto. El estado de la conservación, de hecho, no constituye un elemento irrelevante en esta tasación donde todos los bienes textiles incorporan esta estimación. Como podemos ver en la tabla, nuevo sólo poseía un sombrero a lo militar y casi nuevo sólo el vestido completo valorado en 420 reales. Las demás piezas de su guardarropa aparecen en su mayoría como usadas y maltratadas, como en el caso del capote de grana de 12 reales. Aún así se registra como vieja solo “una bata de damasco alistado forrada en tafetán, vieja en 30 reales. Por esto, en este inventario destaca el capote de grana conservado en buen estado como también una “chupa de tapicería de colores forrada en tafetán blanco, bien tratada en 240 reales”.

El segundo reinado de Felipe V, de hecho, determinó esta consolidación del privilegio del vestido a la francesa, sobre todo en el entorno de la Casa Real. Muestra de ello fue D. Miguel de Zuaznabar que ayuda de cámara y Jefe de Guardarropa¹²⁶⁷. Fallecido en 1750, Miguel representaba el ejemplo paradigmático de cortesano; pues por su esmerada labor Felipe V le concedió varios honores: el patronato de la iglesia parroquial de Hernani de donde era originario y entrar a formar parte del Consejo Real de Hacienda¹²⁶⁸. Estos honores se reflejaban también en su rico armario que se

¹²⁶⁷ AHPM, Prot.17247. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹²⁶⁸ BURKE, M., CHERRY, P., GILBERT, M^a L., *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*, 1997, TORRES SÁNCHEZ, Rafarel, *Capitalismo mercantil, 2000*; GARATE OJANGUREN, M^a M., “La

componía de 13 vestidos y 2 uniforme, 7 casacas y calones, 5 casacas, 10 chupas, 1 chupa y calzón y un sombrero, a su muerte. En realidad siete años antes, ya se había realizado un inventario de sus prendas en ocasión de la muerte de su tercera esposa. En el inventario de ésta, María de Soroa, se cotejaron también las vestimentas de este ayuda de cámara que constaban de 2 uniformes, 3 vestidos que no superaban los 3000 reales y dos casacas con su respectivo par de calzones. De esta escritura, sin embargo, formaban parte también los vestidos del Príncipe Fernando, rey de España desde 1746. En efecto, resulta que D. Miguel desempeñó también el cargo de ayuda de cámara del joven Príncipe de Asturias (Fig. 99). Como se puede ver en el cuadro que Jean Ranc le dedicó en 1723, Fernando vestía una casaca de color salmón con bordados con hilo de oro, al igual que la chupa. Estas prendas se combinan con sus medias encarnadas. Ostenta la insignia de la Orden de Santo Espíritu y por esto se configura en la línea de los retratos cortesanos ejecutados por Rigaud o Larguillere.



Figura 99. Ranc, *Fernando IV niño*, 1723, Museo del Prado, Madrid.

Al igual que Hersent también Zuaznabar se jactaba de la confianza que mantenía con su señor y atesoraba personalmente algunos de sus indumentarias como 2 vestidos a la francesa completos, una bata, 3 casacas, 4 chupas, 4 bata, una capa y el “vestido de raso liso blanco con que se casó S.A. que está bordado en lleno con chupa y calzón”.

burguesía vasca durante el siglo XVIII” en ENCISO RECIO, L., *La burguesía española en la edad moderna*, Madrid-Soria, Universidad de Valladolid, 1996, pp. 1323-1346; Universidad Pontificia Comillas, Miscenánea de colaboración científica de los antiguos y actuales, 1965.

Su honor como ayuda de cámara de Felipe V se ostentaba por medio de los dos uniformes, uno antiguo y otro nuevo que señalaba la reafirmación de su privilegio como miembro de la Casa Real. En efecto, su honor se reflejaba en este “uniforme nuevo de la Casa Real guarnecido de galon de oro hecho en Madrid compuesto de casaca, chupa y dos calzones, en 3000 reales”. Así las libreas confeccionadas en la décadas de los cuarentas revelaban que seguían componiéndose de casaca, chupa y dos pares de calzones pero su manufactura ya era española.

Sin alusión alguna a las telas empleadas, este uniforme renovaba las apariencias del servicio cortesano que hasta entonces se había vestido a través de “un uniforme antiguo guarnecido de galon de oro y plata compuesto de la mismas piezas que el antecedente en 1200 reales”. En afecto tampoco el antiguo atuendo desvelaba la procedencia textil pero evidenciaba la riqueza suntuaria de los galones de oro que lo decoraban. Sin embargo conocemos que también a finales del segundo reinado de Felipe V, los uniformes se confeccionaban en paño azul con chupa de grana encarnada. Este particular se extrae, en cambio de la testamentaría realizada a su muerte donde se encuentra “un uniforme de ayuda cámara de paño azul con chupa de grana encarnada, guarnecido con galon de oro ya usado en 800 reales”. La distinción de ostentar el azul de la dinastía borbónica se acompañaba de otras prerrogativas indumentarias puesto que para su servicio D. Miguel no sólo necesitaba de su librea. Así se hallaron vestimentas en tres cofres cotejados en *Inventario de Plata Labrada, Joyas y demás Alhajas y muebles*: 2 bastones, un manto capitular del orden del Toisón de terciopelo, 15 vestidos, 2 sombreros chicos, un casacón y un rendingot. De éstos, se especifica que sólo dos le pertenecían y en especial modo uno negro y otro de pardomonte.

En la testamentaría realizada a su muerte, de hecho, hemos podido comprobar cómo su guardarropa personal se había desarrollado a medida que prosperaba en la corte. Su *cursus honorum* en Palacio Real fue condecorado siempre con un atuendo acorde a su nueva posición. Por eso encontrábamos a su muerte que su guardarropa estaba compuesto por 13 vestidos completos, 7 de los cuales superan los 1000 reales cada uno. En efecto, el más modesto de entre éstos, resulta ser “un vestido de paño color de aceituna claro, la chupa con sobrepuesto de oro y botonadura de los mismo en un mill y doscientos reales de vellón”. Pese a su botonadura, este vestido revelaba lo habitual que se había convertido este atuendo en la corte. Esto se esclarece sobre todo si lo comparamos con el vestidos de 3500 que se componía de casaca, chupa y calzón

confeccionado en terciopelo musco. Su suntuosidad se debía a que la casaca estaba bordada en plata con vueltas de raso liso, como su forro. A pesar de su esplendor y la riqueza de la bordadura, su honor de corte se hacía patente en un vestido de cortesano – válgame la redundancia- “entero que se compone de casaca, chupas y dos pares de calzones de Melania color de perla bordado de oro y forrado de tafetán blanco y la chupa y vueltas sobre fondo blanco, el que el dicho José Urreta (maestro sastre) tasó en 5500 reales”. La ampulosidad de este traje, de hecho, ostentaba la dignidad de su condición en Palacio. Realizado en ricas telas, este vestido reflejaba su calidad cortesana por medio también de su ornamentación. De hecho, los vestidos de Corte se caracterizaban por ser más vistosos y elegantes, debido a la riqueza de las alhajas y bordados con los que se decoraban¹²⁶⁹. De este modo, el guardarropa de D. Miguel se definía por una apariencia marcadamente palaciega determinada por ricos vestidos a la francesa y casacas suntuosas como la “de tisu de oro bordada de oro con forro de tafetán blanco, en dos mil reales”.

De todas formas su guardarropa no se componía sólo de trajes de corte y de gala, sino también que estaba también compuesto de vestidos más sencillos. En concreto, los restantes 6 vestidos se definían siempre por seguir la moda francesa pero no ostentaba la misma suntuosidad. Se trataba de vestidos realizados con telas más comunes y sin el alarde de botones y bordados que se insertaban en un marco económico bastante más humilde. De hecho, se ha hallado un conjunto más corriente en esta escritura, como revelaba la misma estimación económica: “una casaca, una chupa y un par de calzones de griseta morada, forrada en tafetán del mismo color muy usado, en 150 reales”. Pese a ser imagen y prerrogativa de la corte, este atuendo reflejaba su condición ordinaria a través de la tela utilizada para su confección. En efecto la griseta era un estambre “de larga duración, muy ordinaria y fuerte, también llamada sempiterna o monforte”¹²⁷⁰.

Estos vestidos de telas resistentes parecen configurar unas apariencias más comunes de este antiguo ayuda de cámara. También la tasación económica reflejaba la ordinariéz de estos trajes que oscilaban entre los 200 y 550 reales. Estos eran valores bastantes más módicos respecto a sus vestidos elegantes pero que ya insinuaban una cotidianidad vestimentaria. Sus honores cortesanos, en cambio, los lucía sobre todo a

¹²⁶⁹ MOLINA, VEGA, *Vestir la identidad, construir la apariencia, op.cit*; MOLINA,VEGA, “Vistiendo al nuevo cortesano: el impacto de la ‘feminización’ en MORALES, QUILES, *Sevilla y corte*, pp. 165-178.

¹²⁷⁰ DAVILA CORONA, DURAN PUJOL, GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos* p. 98.

través del vestido suntuoso que le habían consentido ascender socialmente, no sólo como miembro del Consejo Real de Hacienda sino primeramente como alcalde de su villa que no pudo desempeñar por ejercer fielmente a Felipe V e Isabel de Borbón. Así, la distinción de estos dos atuendos casi venía a señalar las diferentes funciones que desempeñaba paralelamente. La existencia de estos dos guardarropas muestran las dos apariencias del mismo Zuaznabar: la cortesana y la de villa.

2. El Duque del Infantado y Pastrana

Hasta ahora se ha comprobado como el vestido a la moda francesa se había impuesto como etiqueta del Alcázar de Madrid. El traje que se componía de casaca chupa y calzón se había consolidado como vestido cortesano. Los nobles palatinos comenzaron a vestirlo como cortesía al nuevo monarca, esperando consolidar la posición alcanzada a finales del siglo XVII. El advenimiento de Felipe V, de hecho, había hecho tambalear los cimientos del protocolo cortesano ya que determinó también la llegada de servidores franceses que habían desplazado a los españoles. Por eso, este vestido se había convertido en paradigma de las prerrogativas reales ya que encarnaba el prestigio borbónico y de la corte versallesca.

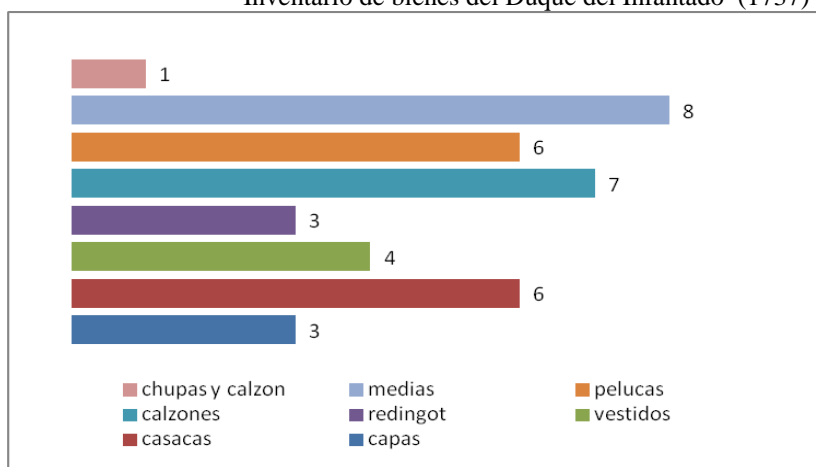
Servidores y nobles adoptaron este atuendo que otorgaba y vetaba prerrogativas de grandeza de las cuales también se sirvió Juan de Dios de Silva de Haro y Mendoza, VI Duque de Pastrana, VII Duque de Lerma y X Duque del Infantado. Sucedió a su padre Gregorio a la hora de encabezar el linaje dinástico de su familia y casó con María Teresa de los Rios Zapata y Gúzman que, hija del conde de Fernán Núñez, había desempeñado el cargo de dama de honor de la primera esposa de Felipe V.

A pesar de haber nacido bajo el reinado de los Austrias, su vinculación a la nueva dinastía francesa y al monarca se ratificó en numerosas ocasiones. En 1700, el nuevo soberano se alojó en su palacio de Guadalajara cuando entró a España y volvió a hospedarse en su morada en numerosas ocasiones durante la Guerra de Sucesión. No obstante el duque mantuvo una actitud dubitativa ante los posibles vencedores: el nieto de Luis XIV o el Archiduque Carlos. Así ni siguió a las tropas francesas ni se unió a las asbúrgicas, retirándose en el Convento de San Francisco de Mondejar. Este desprecio le valió el arresto en la Alhambra de Granada en 1707. En efecto, Juan de Dios de Silva de

Haro no pudo jactarse del trato cercano que había distinguido su padre como Gentilhombre de cámara y primer ministro de Felipe IV.

Aún así, como noble palatino y descendiente de la casa nobiliaria creada por los Reyes Católicos en 1475, este aristócrata vistió el vestido a la moda francés de casaca, chupa y calzón. Esto se refleja en el inventario de sus bienes donde resaltaba la única presencia de tres prendas españolas¹²⁷¹. Se trataba de tres de abrigo, en concreto, capas: “una de grana, otra de paño color musco y forrada en sargueta, y la última, de droguete verdozo con botón de lo mismo”. Esto porque, como se puede apreciar en el gráfico nº 5, su guardarropa se componía de prendas, vestidos y accesorios franceses, entre los cuales predominaban las medias negras de seda.

Gráfico nº 5.
Inventario de bienes del Duque del Infantado (1737)



Fuente: AHPM, Prot. 14916

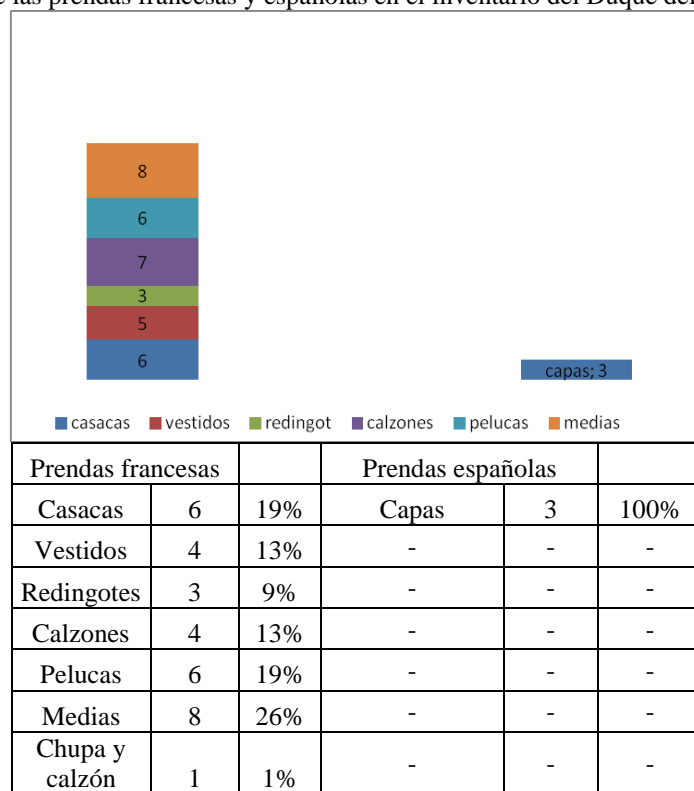
Con ocho incidencias, las medias representaban el bien indumentario que más peso tenía en su armario, casi alcanzado sólo por siete calzones: “tres pares de calzones de terciopelo negro y otros tres de damasco y otro de paño negro”. Las pelucas “de todo género” y las casacas, en cambio, llegaban a las seis referencias. A pesar de estar exento de tasación económica, se puede deducir cual la calidad de estas prendas superiores y en especial modo de “una casaca de carro de oro musco forrado en segri del mismo color” como también de la “de paño como aplomado forrado en raso liso”. Las otras, en cambio, tenían una apariencia más común o de luto. No parecían menos importantes los vestidos que con cuatro piezas superaban la nueva prenda abrigo, el redingot. De este, el duque del infantado poseía tres ejemplares, todos de paño y de color oscuro, siendo el

¹²⁷¹ AHPM, Prot. 14916, fol. 67.

más pretencioso el “de paño pardomonte de Segovia forrado en Satina”. Los vestidos aparecían más numerosos pero no ofrecían una gran ostentación estética puesto que dos estaban confeccionados de paño negro. Los dos restantes, en cambio, se caracterizaban por estar formado de chupeta, casaquilla y calzones y se completaban de botines iguales. De hecho, ambos atuendos eran de color de perla. Así, con “una chupa y un calzón de lanilla”, se cerraba el inventario de los bienes indumentarios hallados en la casa de Arganza (Madrid) a la muerte del duque. La descripción poco detallada de estas prendas y vestidos no resta importancia a las apariencias que Juan de Dios de Silva ostentaba en su vida diaria. El esmero y el prestigio que el duque reservaba a su imagen se desprendía de la presencia de los tres redingots, abrigos que acababan de adoptarse en Francia.

Gráfico nº 6.

Comparación de las prendas francesas y españolas en el inventario del Duque del Infantado (1737)



Fuente: AHPM, Prot. 14916

Si comparamos este inventario con el general de la casa del Infantado que se realizó en 1743, se puede apreciar que ningún cambio sustancial alteró la composición de este armario. Sólo se añadieron 3 bandoleras y dos batas, “una v de gregoriana acolchada y otra de lienzo pintado”. De este modo se puede observar como las apariencias francesas dominaban la imagen del Duque del Infantado. Sería eeroneo

considerar esta influencia con la que el duque podía adquirir importancia y asegurar su futuro, ya que se había apartado de la corte voluntariamente, decidiendo no tomar partido a los conflictos de la Guerra de Sucesión. En efecto, cuando se realizó el último inventario y relación relativa a su casa, Juan de Dios llevaba más de 2 décadas apartado de la vida cortesana. Aun así, había elegido que las apariencias francesas debían definir su imagen tal y como se puede observar en el gráfico nº 6.

Capítulo 11.

La difusión de las apariencias francesas en la Villa de Madrid

A pesar de no pertenecer ni estar vinculados a la corte o la casa real, algunos madrileños empezaron a adoptar las apariencias francesas recién llegado Felipe V. LA primera referencia es la del arquitecto Juan Durán quien a su muerte solo conservaba un vestido a lo militar del valor de 11.31 reales¹²⁷². Esta elevada estimación económica ponía de manifiesto el prestigio de este atuendo que aún no era común en ma villa. Esta nueva apariencia, de ehcho, se magnificaba a través de estos madrileños que vivían el Madrid del cambio dinástico, conscientes de la elocuencia y simbolismo que representaba. Esto también se puede comporbar en el inventario del maetro peletero de la Calle Toledo, Jacinto Pérez¹²⁷³. La cuantiosa y rica mercancía, le permitía vestir este atavío, conservando a su muerte numerosas casacas y vestidos. A pesar de que este inventario carece de su respectiva tasación, se podían llegar a contar en su armarioun total de 28 casacas, siendo catorce “de diferentes colores” y las otras catorce “aforradas de paño”. Aún así el esplendor de este atuendo se veía resaltado por los “55 vestidos de casacas y calzones”. Es evidente que estas descripciones aparecían muy someras, a comienzos principios de siglo XVIII, pero ya revelaban la elocuencia simbólica de este atuendo firáneo que poco a poco se introducía en la villa de Madrid.

En 1712 se realizaba el capital de bienes de Gabriel Carrasco, ensablador de retablos en la corte de Madrid para contraer matrimonio con Mauela de Baeza¹²⁷⁴. En este documento se puede apreciar la notable influencia francesa de las prendas que constituían su armario. En efecto, a pesar de su profesión mecánica, Gaspar ostentaba las apariencias cortesanas que aportaron favores y prerrogativas a nobles y servidores. Así su armario también albergaba una casaca, una chupa y cuatro medias además de los dos vestidos a la española, un coletto y dos capas. Se trataba de “un vestido de paño negro con calzones y mangas de fondo en 150 reales” y de otro “de verano con calzones

¹²⁷² AHPM, Prot. 17927, s.f.

¹²⁷³ AHPM, Prot. 17993, s.f.

¹²⁷⁴ AHPM, Prot.11072, f. 913.

mangas de tafetan guarnecidas con media colonia y ropilla y capa de bayeta, tasado en 240”. Este, sin embargo, no era el bien máspreciado de su guardarropa. Las prendas del vestido a la española doblaban el número de las francesas pero no alcanzaban su tasación económica. Es cierto que una de las capas era de carro de oro forrada en sempiterna encarnada y se estimaba en 250 reales pero sólo representaba la referencia más suntuosa de las apariencias españolas. Las otras dos capas, de hecho, apenas alcanzaban los 160 reales en total, siendo la más elegante la de paño de chinchón. La otra, en cambio, estaba confeccionada en paño de segovia y sólo valía 65,5 reales más del único colete de ante que se estimaba en 60. Por eso, la prenda más importante de su armario era una “casaca y calzón de paño de segovia forrado en sempiterna amusca con botones de plata, en 350”. Su distinción se dependía no sólo del raso con el que se confeccionaba sino también de los botones de plata que la adornaban. Gaspar también poseía otras dos prendas francesas pero que carecían de este prestigio que se valoraban en 40 reales cada una: “una chupa de raso forrado en olandilla anteada” y “una casaca de paño de segovia con ojal de seda negro”. De todas formas, estas vestimentas se completaban de cuatro pares de medias, dos de estambre y dos de seda negra que valían 65 reales en total. También guardaba tres sombreros, de los cuales uno nuevo, que se tasaban en 15 reales cada uno.

Este patrón de ricas prendas francesas se consolidó durante la dñecada, consolidándose ya a principios de los años veinte. Este modelo cortesano, de hecho, se imponía en los armarios madrileños y en 1722. De este año la testamentaría completa de Don Gaspar de Obregón, administrador de los estados de la Excma señora duquesa de Maxara y su Tesorero¹²⁷⁵. La sección dedicada a la tasación de sus vestidos la redactó el Maestro Sastre Domingo Sancho, el día 24 de marzo. Según su elaboración, su guardarropa se podía dividir en dos partes: una dedicada a las prendas de abrigo y la otra a las prendas indumentarias propiamente dichas. De la primera, formaban parte capotes, sobretodo y una bata. En concreto se componía de un capote de grana viejo del valor de 90 reales; de otro de barragan blanco forrado en sempiterna encarnada de 100 reales y de otro, el más suntuoso, “de grana con ojal y botón de oro bueno, tasado en 240”. A pesar de su alto valor económico, este era sólo el más caro de los capotes. En efecto, esta parte también se encontraba una bata andana de raso adamascada de color carmesí

¹²⁷⁵ AHPM, Prot.14893, f.1 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

que domingo Sancho tasaba en 300 reales. Pero tampoco ésta era la prenda más preciada. La imagen de mayor prestigio la detenía “un sobetodo de grana con ojal de seda y botón de cerda, bueno, nuevo, en 500 reales”. Su precio delataba no sólo el buen estado de la prenda sino también la riqueza de su confección y botonadura. Este nivel de elegancia, en cambio, no se encuentra en la segunda parte que estaba compuesta sólo por casacas, chupas y “dos coletos de ante viejos, en 120 reales”. También contenía 5 pelucas de las cuales sólo una era nueva y se caracterizaba por ser blanca y valer 270 reales. En efecto, eran los únicos accesorios de su atuendo a la moda francesa que completaban sus dos casacas: una “de paño fino color de perla con botón de plata andada y bueltas de raso liso tejidas de plata, tasadas en 390”. La segunda, en cambio, casi doblaba su valor ya que se trataba de una de “terciopelo negro con botón de plata forrada en segri nuevo que el maestro sastre tasaba en 554 reales”. De esta sección, sin embargo, sobre todo formaban parte 6 chupas que, a pesar de su esmerada confección, no alcanzaban el precio de la primera casaca. Dos de estas chupas se tasaban en 360 reales, tanto la que se presentaba andada y de tisú de oro, capuchina, color de punzón, forrada en tafetán blanco y lienzo, como la de raso liso tejida en plata y oro de color encarnado. Estas eran las más caras, seguidas sólo por una “de ormesí verde con alamares y galón y botón de oro forrada en taftean anteado, buena, tasada en 300”. Estas tres chupas eran prendas de excepcional valor no sólo económico sino sobre todo estético y social. Su calidad acompañaba la distinción de las casacas y definían la imagen profesional de este miembro del consejo de Hacienda. Las otras, lejos de ser resultar ordinarias, no lograban estas valoraciones. De estas la mejor tasada era una de vieja de tisú de plata forrada en tafetán anteado que alcanzaba los 180 reales. Las otras, en cambio, se tasaban en 120 reales, a pesar de ser nuevas: “una chupa azul de dasmasco con flores de palta guarnecida de galón de oro, y su botón de lo mismo forrada en taftean anteado” y otra de “ormesí verde con alamares, aglón y botón de oro forrada en taftean anteada, buena”.

Sin embargo, no sólo los del Consejo vestían el atuendo francés a principios de los veinte. En 1723 se realizaba *el inventario y tasación de bienes, hacienda y efectos de D. Francisco Ozio Salazar*¹²⁷⁶. Francisco pertenecía al consejo de Hacienda de Madrid y como tal debía jactarse de una imagen acorde a esta antigua institución. Sin embargo, en

¹²⁷⁶ AHPM, Prot.144889, f.361 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

este gobierno ya no se vestía golilla como muestra su guardarropa. Ozio Salazar, de hecho, no poseía ni una sola prenda característica de los austrias. Así, su armario contaba con “una casaca de lanilla musca de 45 reales” y otra, igual, que se completaba con calzones y se valoraba en 75 reales. Los vestidos, en cambio, alcanzaban valoraciones bastante superiores. El más barato, de hecho era un de paño negro con casaca y calzon con chupa de nobleza que se tasaba en 90 reales. Otros dos se estimaban en 120 ya que estaban confeccionados, uno con paño de olanda y el otro con paño de inglaterra. Por eso, el más era uno “de camelote con chupa de damasco llano en 240 reales”. Su elegancia sólo era superada por la de una “chupa de tisú campo blanco usado, tasado en 480 reales”. Esta no sólo era unas prendas de procedencia francesa sino que era la más suntuosa de su guardarropa. En efecto, también superaba el refinamiento de “un capote de grana con galón y alamar de oro, usado, tasado en 360 reales”. Este no era el único capote de este miembro del consejo que también poseía otro, siempre usado, pero de carro de oro encarnado forro en ratina del mismo color con dos alamares de plata de martillo que se valoraba en 90.

Sin embargo, constituye un ejemplo curioso la *Cuenta y partición de bienes y hacienda de D. Melchor Carlos Seminati*¹²⁷⁷. Al momento de su muerte, Melchor se encontraba en París con su mujer Dña. Leonarda Rodriguez de la Fuente y en concreto en Rue de la Monnai. Esto explica que en lugar de ‘vestidos de casaca’ se pueda leer ‘habit’, según la denominación original francesa. Así, con fecha de 23 de febrero de 1722 se encontraba en un guardarropa: “un habit de drap fin avec bordés bordues et boutons d’argent, bas, chapeuau bordé de 258 R”.

También se podían encontrar ejemplos notables como en el inventario de D. Juan Mafay que, fechado en 1723, se incluía en su testamentaría de 1734¹²⁷⁸. En un cofre de nogal se halló “un bestido para hombre como es casaca chupay calzón a lo militar de camelote de mezcla color de canela forrado en lienzo, usado”. A pesar de no incluir estimación económica se puede colegir el prestigio y lariqueza de este como de los otros trajes conservados. Su otro vestido era “de paño musco que se compone de casaca chupa y calzón forrado en sargueta”. Este era de color aceituna al igual que su unos calzones de paño fino. En cambio, su tercer “bestido de paño encarnado que se compone

¹²⁷⁷ AHPM, Prot.14926, f.29 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹²⁷⁸ AHPM, Prot.14935, f.1 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

de casaca chupa y calzón forrado del mismo color”. De esta tonalidad también poseía una “casaca de hombre de paño de segovia de pardomonte forrada en sarga encarnada de Inglaterra con botonadura de bronce dorada”. Como ya se ha explicado anteriormente, las botonaduras y los metales decoraban tanto las casacas como las chupas y definían las apariencias masculinas. Así también se encontraban en “una casaca y calzon a lo militar de carro de oro guarnecida de galón de plata la casaca y botonadura y ojaldura de lo bien la chupa, bien tratado”. No obstante también decoraban “una chupa para de damasco escarolado con algunos flores de plata con galon y ojal y botones de ylo de plata forrada en tafetan carmesi y blanco, hechura que llamamos capichina”. Esta no era la única prenda seminterior que Juan poseía pero probablemente era la más elegante. En efecto también conservaba otras dos, ambas usadas, una de olanda y la otra de grana. Así, sobre estas prendas se construía su imagen francesa como también sobre los complementos que consistían en “un sombrero de medio castor con su galonzillo de oro” y “un espadín de azero”.

Este esmero en los detalles y aprecio por los metales se podía encontrar también en la *Liquidación Quenta y partición de los vienes efectos y dinero que quedaron por el fallecimiento de D.Manuel Peramato y Pinto*¹²⁷⁹. Manuel desempeñaba en Madrid la profesión de escribano de Su Majestad y también de la princesa Pio de Saboya. A su muerte, legó su caudal y bienes a miembros de la familia Mafay, en concreto D.Luis y D. Manuel sus hijos y de Dñ^a Josefa Mafay. A ellos, de hecho, dejó sus pocas prendas de vestir, dos chupas de tisú. Eran los únicos bienes vestimentarios de este documento y, sin embargo, ostentaban un alto valor económico. La primera chupa ostentaba el campo verde y la espalda de segri de color de oro, estando forrada en color blanco. Valía 380 reales al igual que la segunda que, tenía la espalda confeccionada en damasco color de oro. A pesar de ser las únicas prendas, estas chupas definían su calidad social a través del color oro que determinaba su esplendor. La ostentación de su imagen no sólo pasaba por la elección de estas prendas sino también por los detalles ornamentales que las decoraban. En efecto, entre las joyas se hallaban “4 botones de oro pulido y plata con Alamares que Juntan cada 2, que a 1 de ellos le falta el engaste del medio, guarnecido con 27 diamantes delgados, 1 que falta engastado en plata y 2 rubies engastados en oro, sin otros 2 que le faltan, que según la mencionada certificación con

¹²⁷⁹ AHPM, Prot.14935, f.217 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

el oro, plata y sin hechura valen 880 reales”. A través de estos complementos, Manuel recogía la referencia versallesca de Luis XIV quien regalaba 24 botones enriquecidos de diamantes a los embajadores extranjeros¹²⁸⁰. Así, este escribano convertía el botón en objeto estético que decoraba y enriquecían su apariencia masculina.

El protagonismo del colorido también cobraba importancia en el armario de otro madrileño notable, Manuel Peramato quien al igual que su padre era escribano de Su Majestad¹²⁸¹. Tampoco él, se decantaba por un abundante guardarropa que sin embargo, se definía por la superioridad estética. En 1727, Manuel legaba a miembros de la familia Mafay “un vestido de color de ambas forrado en segri del mismo color de Ambar. La casaca y la chupa en segri blanco y los calzones en lienzo usado en 400”. Esta era la prenda más importante y prestigiosa de su armario que inclusive superaba económicamente a dos chupas de tisú capuchina valoradas en 380. Se trataba de las mismas chupas, una con la espalda de color de oro y la otra de damasco dorado, que Manuel Peramato le había legado al fallecer. Manuel podía combinar estas prendas con las 5 casacas que conservaba de las cuales la más cara era “una casaca de grana forrada en segri encarnado en 105 reales”. Más económicas pero de igual prestigio eran las 3 casacas tasadas en 90 reales, una con calzón muy usada de terciopelo negro; “una casaca de barragan con su forro de sempiterna encacarnada” y otra con calzón confeccionada en paño morado y derecha. La de menor calidad era siempre una casaca y calzón “de camelote ya usada de color de concha en 70”. Aun así, su armario conservaba también “una bata de tafetan con forro de tafetan escarolado en 180 reales” y los pares de medias: “unas nueva de seda compañeras del vestido de ambar en 58 reales” y las otras 11 que se diferenciaban en dos grupos: “las 9 de diferentes colores y algunas con cuadrado de plata y las otras dos de estambre negro en 180 reales”.

Esta atención y esmero por los detalles subrayaba la importancia y significación que esta apariencia había alcanzado en tan sólo 2 décadas. Las prendas de este atuendo destacaban por su cuidada estética y definían la imagen de un nuevo madrileño con un elegante perfil profesional. Ejemplar es el caso del preciado vestido color de ambar que se vestían con las ricas medias de seda que las completaban. En efecto, estos se podían considerar los primeros atisbos de estas nuevas apariencias cortesanas que definían a estos madrileños en ascenso social. En concierto no fue hasta 1730 cuando se puede ver

¹²⁸⁰ GANDOUET, *Bouttons*, 2004.

¹²⁸¹ AHPM, Prot.14935, f.298 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

con claridad la consolidación de estas apariencias cortesanas que definían a madrileños en ascenso social.

1. La imagen francesa de la Villa de Madrid

Antes de que terminara la primera mitad del siglo XVIII, el atuendo francés ya definía la imagen indumentaria masculina, tal y como se podía leer en el diccionario de autoridades de 1739: “VESTIDO. Se toma por el conjunto de piezas, que componen un adorno del cuerpo como en los hombres casaca, chupa y calzón”¹²⁸². En esta definición, el traje de casaca, chupa y calzón se tomaba como ejemplo y referencia del atavío masculino más generalizado. La Real academia española, de hecho, remitía a este atuendo que se había difundido desde la corte y que ya representaba la imagen más generalizada las apariencias masculinas. En efecto, los primeros en ostentar el vestido de casaca, chupa y calzón fueron los que mantenía una vinculados con la casa real. Esta relación parece encontrarse entre las causas de esta primera introducción del vestido francés en la Villa de Madrid.

A principios de los años treinta, se redactó el inventario de bienes de Florencio Kelly¹²⁸³. De origen irlandés, Florencio reunía unos bienes bastante heterogéneo a su muerte en 1732¹²⁸⁴. Además de su famosa colección de pinturas¹²⁸⁵, este proveedor de la Casa Real reunía numerosos bienes que daban forma a su fortuna económica que ascendía a 3.243.900 reales. En su casa sita en la esquina de la calle del Pez de Madrid, Kelly atesoraba vestidos por un valor de 1304 reales, de los cuales sólo 1055 se referían directamente a los suyos personales. Su guardarropa privado, de hecho, recordaba la modestia de los criados de Palacio Real. De hecho, su guardarropa se componía de sólo 5 vestidos a la francesa completos, 4 de los cuales con dos pares de calzones: “una casaca, chupa y dos calzones de paño de Abrebila color de pasa aforrado en Sargueta de seda ya usado tasado en 300 reales; una casaca chupa y calzón de paño forrado en terciopelo tasado en 210 reales; una casaca, chupa y un par de calzones de paño de

¹²⁸² RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1739, p. 468.

¹²⁸³ AHPM, Protocolo 14933, sf.

¹²⁸⁴ ENCISO RECIO, PALACIO ATARD, *Barroco e Ilustración en las bibliotecas privadas españolas del siglo XVIII*, Madrid, Real Academia de La Historia, 2002, p. 126.

¹²⁸⁵ AGUEDA VILLAR, M., “Una colección de pinturas comprada por Carlos III”, en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, CSIC 1989, pp. 287-295; SALTILLO, Marqués de, “Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX”, *Archivo Español de Arte*, Madrid (1948-1949), pp. 17-20.

Segovia de pardomonte aforrado en sargueta en 300 reales y una casaca, chupa y dos pares de calzones de carro de oro color de perla en 18 pesos (que valen 270 reales)”. Básicamente, esta misma composición se aprecia también en la partición de bienes de otro hombre negocios D. José Negrete¹²⁸⁶. A diferencia de Kelly, José Negrete ya había consolidado su posición cuando falleció en 1743, a pesar de ser u socialmente un tendero. José Negrete, de hecho, poseía sólo tres vestidos suyos que, en cambio, atestiguaban la calidad de su posición social. En concreto, se trataba de “un vestido de muer estampado entero en 400 reales; otro vestido de paño fino de color de aceituna forrada la casaca en raso liso y la chupa en tafetán en 360 reales; otro vestido de paño fino color de plomo forradas las delanteras de la casaca en tafetán del mismo color en 200 reales”. Confeccionados con telas más suntuosas, sus trajes revelaban la calidad de su rango y la categoría que recubría en la Villa de Madrid. José Negrete, de hecho, había consolidado su condición y ya no era un mero comerciante de la Puerta del Sol. Su capital de 6.383.164 reales atestiguaba su ascensión social, como sus vestidos a la francesa reflejaban la imagen de su meteórica carrera que, desde el mundo mercantil, le había proyectado en la oligarquía madrileña y vinculado con la corte¹²⁸⁷. En efecto, su nieta María Ramona se había casado Francisco de Paula Gómez, nieto de José Gómez y por lo tanto III marqués de Portago.

Y probablemente a esta misma categoría aspiraban los que vestían este atuendo en este segundo reinado de Felipe V. A pesar de las dificultades para definir las profesiones de estos madrileños¹²⁸⁸, no sólo los miembros de la casa real ostentaban este vestido. En efecto, no se trataba de una imagen intrusa en la villa de Madrid. Como afirmaba el diccionario de autoridades, el vestido francés ya era una apariencia bastante común a finales de los años treinta.

Ya en 1737, se podía apreciar que ésta era la única apariencia vestimentaria que constituía el guardarropa de D. Felipe García Cabezo, “secretario y contador que fue de esta casa y estado de la Señora Marquesa de Loriano y de la Condesa viuda de Salvatierra”¹²⁸⁹. Felipe, de hecho, conservaba seis suntuosos vestidos, cuatro capas, dos

¹²⁸⁶ Acerca de su carrera social, véase: HERNÁNDEZ, *A la sombra de la corona, op.cit.* También aparece comentada en: ARANDA PÉREZ, F. J., *Sociedad y élite Eclesiástica en la España moderna*, Universidad de Castilla la Mancha, 2000, p. 312-3.

¹²⁸⁷ En 1720, compró dos plazas de regidor de la Villa para dos de sus hijos mientras que a un tercio le colocó en la iglesia. Véase, HERNÁNDEZ, *A la sombra de la corona, op.cit.*

¹²⁸⁸ CRUZ, *Los Notables de Madrid*, op.cit.; HERNÁNDEZ, *A la sombra de la corona, op.cit.*; MIRALLES MARTINEZ, P., *Seda; Trabajo y Sociedad en la Murcia del Siglo XVII*, Murcia, 2002.

¹²⁸⁹ AHPM, Prot.14944, fol. 1 y ss.

capotes, un par de calzones y uan chupa. Sus pocas prendas de abrigo aun se inspiraban en la España de los Austrias y en especial modo los 2 capotes: uno, bueno, confeccionado en barragan y forrado en sargueta del valor de 120 reales y el otro de grana, ya andado, en 200 reales. Las capas, en cambio, aparecían en mayor cantidad pero también de menor valor y calidad. En efecto, sólo dos alcanzaban los 60 reales de estimación, siendo: una de paño pardo y la otra de lamparilla, a pesar de estar aún nueva. Las otras, en cambio, habían sido traídas por el mismo García Cabezo, la primera de lamparilla, que se tasaba en 45 reales, y la de paño, en 30. El ajustado valor de estas prendas de abrigo reflejaba la importancia que, en cambio, se reservaba a los atuendos cortesanos y a las prendas que los constituían como unos calzones de terciopelo negro aún nuevos de 80 reales. Sobre todo se desperndía del valor de su única chupa que, tasada en 240 reales, destacaba por su calidad ya que estaba confeccionada en tapiz de raso y forrada en taftean. Aún así, este prestigio se hacía tangible con los vestidos a la moda francesa de este secretario. Felipe, de hecho, poseía cincoatuendos completos que desvelaban la importancia con la que protagonizaban su armario. Se trataba de cuatro vestidos suntuosos y elegantes de los cuales los más baratos son “un vestido de paño entero mediado en 180 reales”y uno de casaca chupa y 2 pares de calzones de pardomonte en 250”. Los que más reflejaban las prerrogativas de su posición eran, en cambio uno “sin estrena de verano de color de pasa forrada la casaca en tafetan del mismo color y la chupa en tafetan blanco con dos pares de calzones, tasado en 330” y sobre todo “otro de paño de Inglaterra de color de pasa forrado en tafetán del mismo color la casaca y blanca la chupa con dos pares de calzones, recién bueltos, todo en 350 reales”. Inclusive los dos más baratos destacaban por su preciosismo: “un vestido de verano, forrada la casaca en tafetan pajizo en azul y la chupa, todo en 75 reales y otro del mismo, la casaca de paño paletada y el calzón de lo mismo, la chupa de grana en 75 reales”.

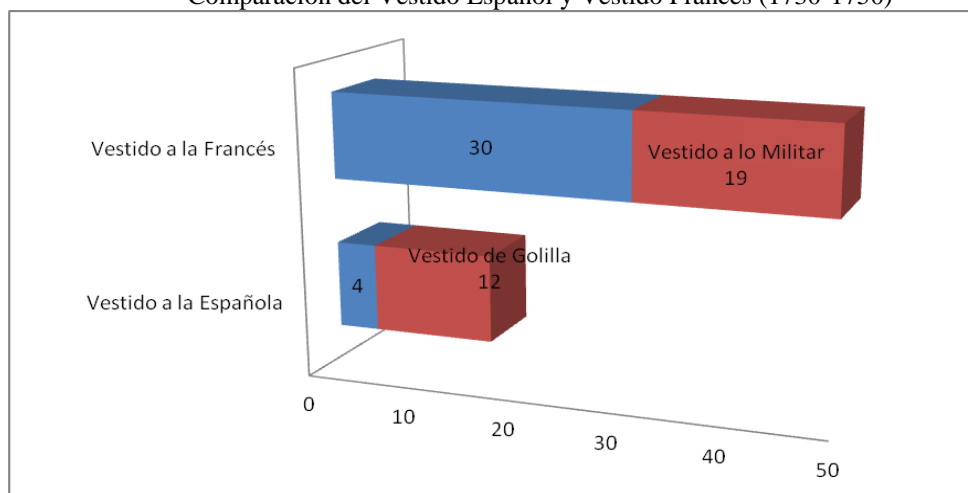
Sin embargo, de estas apariencias también se podían jactar maestros gremiales como José Rodríguez, en 1737¹²⁹⁰. Este madrileño, de hecho, disfrutaba de los atuendos franceses que empezaban a difundirse en la villa de Madrid. Así, a pesar de poseer dos capotes –uno, más ordinario de lamparilla que se valoraba en 60, y otro de grana de 200 reales- ostentaba un guardarropa que nada podía envidiar a Felipe García Cabezo. En efecto, su armario se componía prevalentemente de 4 vestidos suntuosos a la moda

¹²⁹⁰ AHPM, Prot.14944, f.117 y ss.

francesa, unos calzones de terciopelo estimados en 80 y una elegante chupa “de tapiz en raso musco forrado en tafetán de procelana nueva en 240 reales”. Este elevado precio, superaba la estimación de uno de sus vestidos y apenas alcanzaba la de otro refinado atuendo a la moda francesa y en concreto al más barato entre todos. Se trataba de un vestido de paño entero y mediado que apenas llegaba a los 180 reales y de uno “entero de casaca chupa y 2 pares de calzones de pardomonte buenos, tasado en 250 reales”. A pesar de su buen estado, éste era eclipsado por el vestido “sin estrenar de verano de color de pasa forrada la casaca en taftean del mismo color y la chupa en tafetán blanco en 330”. Este vestido sin estrenar deplegaba su elegancia y otrogaba la distinción que José ofrecía con sus vestidos a sus clientes. Aún así, el único que alcanzaba los 350 reales eran un traje, ya vuelto “de paño fino de Inglaterra color de pasa forrado en tafetán del mismo color la casaca y blanco la chupa con 2 pares de calzones”.

Como se puede colegir este atavío predominaba en la villa de Madrid donde había pasado de la corte a los nobles y llegado hasta los grupos profesionales en ascenso de movilidad. Los documentos que se refieren a esta primera mitad de siglo, de hecho, reflejan que las vestimentas francesas se habían generalizados, convirtiéndose en el modelo de apariencia masculina en Madrid. En estos documentos notariales, de hecho, reflejaban esta supremacía del vestido a la francesa.

Gráfico nº 7.
Comparación del Vestido Español y Vestido Francés (1730-1750)



Datos: AHPM, Protocolos varios

Con 49 vestidos a la francesa encontrados, estos documentos arrojan una nueva luz acerca del consumo textil durante la primera mitad del siglo XVIII¹²⁹¹. En concreto, 19 de estos vestidos se definieron 'vestidos a lo militar', recordando la origen bélica y las exitosas batallas francesas.

Y por extensión, se aplicó esta denominación también a una casaca que aparece en el inventario que forma parte del capital de bienes de Roque Constantón¹²⁹². A principios de 1740, este madrileño conservaba "una casaca de Militar de camelote color de pana forrada en tafetán del mismoc olor, y su chupa de tafetan de color de aurora y un par de de calzones de paño de 180". Es evidente que la 'casaca de Militar' hacía referencia al atuendo francés completo de sus prendas características del cual también guardaba otros ejemplares. El protagonismo que la casaca vivía se podía ver reflejado en la más imponente "casaca de paño de color de perla con su chupa de lo mismo forrada en tafetán escarolado, con dos pares de calzones bien tratados, en 540". Esta combinación vestimentaria, no sólo representaba la pieza más preciosa y preciada de su guardarropa sino que subrayaba la importancia de esta prenda que se constituía la más versátil. En efecto, se hallaba también "otra casaca de paño de noues con dos chupas ya andadas de lo mismo [de paño] en 120 reales". En efecto, Roque también poseía una "casaca y chupa nueva de paño de segovia fino color pardomonte forrada la casaca en tafetán la casaca en tafetán color de pasa y la chupa en sargueta en 210 reales". Sin embargo, su atuendo a la moda francesa máspreciado era el de "un vestido negro de paño negro con 3 pares de calzones forrado el vestido en sargueta del color, en 700 reales". Esta era sin duda la pieza más importante de este capital que casi doblaba el valor de "una bata de hombre de tafetán de flores forrada en tafetán color de rosa de 450 reales". A la luz de este guardarropa, es fácil comprender el papel que el vestido a la francesa desempeñaba en los armarios masculinos y en la sociedad madrileña.

Esto se desprende también al mirar el capital de D.Simón Pardo cuando iba a contraer matrimonio con María Antonia Rabadán en 1740¹²⁹³. Simón era maestro cirujano; disponía tanto de casacas como de vestidos a lo militar. La tasación de las

¹²⁹¹ GARCÍA FERNÁNDEZ, M., "El consumo manufacturero textil en las ciudades castellanas; siglos XVI-XVII y XVIII"; Torre de los Lujanes; 45; oct. 2001; pp. 173-191; GARCÍA FERNÁNDEZ, M. YUN, B., "Pautas de consumo; estilos de vida y cambio político en las ciudades castellanas a fines del Antiguo Régimen", *Imágenes de la diversidad. El mundo urbano en la Corona de Castilla; siglos XVI-XVIII*, Santander, Universidad de Cantabria, 1997, pp. 245-283.

¹²⁹² AHPM, Prot. 14918, fol. 222 y ss.

¹²⁹³ AHPM, Prot.16407, f.1447 y ss.

prendas de vestir, comenzaba de este modo: “Primeramente una casaca a lo militar de paño aplomado forrada en sargueta encarnada ya traída, en 60 reales”. En la misma, de hecho, se apreciaba “un vestido entero a lo militar de paño negro forrado en sargueta del mismo color bien traído en 180”. No obstante, el estado de estas prendas no delataban esta distinción que se reservaba en cambio a “un vestido nuevo de paño color de café forrado en tafetán doble verde con botonadura de ylo de plata que se compone de casaca, chupa y 1 par de calzones de 700 reales”. Esta ostentación revelaba la importancia de esta apariencia francesa que se reservaba para la boda. De hecho, este vestido entero es el único nuevo de su guardarropa que estaba formado por prendas bien tratadas y andadas, como la “chupa de grana forrada en sargueta blanca de 60”, los “2 pares de calzones de paño negro forrados en lienzo tasado en 50 reales” o “un capote de paño de Alcoy bien tratado en 165”. Andadas, en cambio, era “otra chupa de paño color de aceituna forrada en sargueta encarnada de 24 reales”. Sin embargo, los accesorios que completaban este atuendo se presentaban prevalentemente nuevos como los “2 espadines con una guarnición de acero y el otro calado antigua y puño de acero ambos en 75 o los “3 sombreros, los 2 de militar y 1 de ellos nuevo, y el otro chambergo a medio traer en 24 reales”. Al igual también poseía “2 pares de emedia, la 1 nueva y la otra plateada bien tratada en 45”. Bien tratadas eran en cambio las polainas de paño de Avila y que se estimaban en 15 reales. Sólo sus peluquines carecían de estas consideraciones, definidos esquemáticamente como “dos de talega y el orto de moda, todos apreciados en 60”.

Es a principios de los cuarenta cuando los maestros gremiales destacaban por su esmerada imagen que seguía la moda francesa. El *Capital de Francisco Javier Duque* muestra que también este maestro sastre sabía jactarse de apariencias suntuosas. En especial modo, se trataba de “un vestido de paño de abrevila verdoso forrada la casaca en tafetán encarnada y la chupa en tafetán de color de porcelana con 2 pares de calzones nuevos, tasados en 660 reales”. Aunque este vestido no alcanzaba la estimación de Roque Castentón o Simón Pardo, este atuendo delataba el valor y el prestigio de este atuendo. En su guardarropa se hallaban dos capas española, una nueva y otra muy poco usada, del valor de 100 reales cada una. Estas son las prendas más económicas ya que su casaca más barata valía 120 reales y se completaba de dos pares de calzones de boeuf envinado en forro del mismo color que la casaca. Francisco Javier también poseía otras como “una casaca y calzón de palo negro de olanda forrada en tafetán en 200”.

También poseía 2 chupas a la moda francesa: una que se combinaba con dos pares de calzones de terciopelo negro, uno ya andada del valor de 300 al igual que otra chupa de tapicería con flores matizados y forro de tafetán color de porcelana nueva. Estas prendas francesas se completaban con los accesorios inventariados entre su ropa blanca, siendo “un espadín con su guarnición de hacer en 30 reales, 1 peluca a la Royale en 60 y 1 peluquín con su talega en 30”.

De este modo, el vestido francés se había convertido en la imagen vestimentaria más difundida en la villa de Madrid, representando no sólo importante referencia social sino también económica. En 1743, de hecho, se redactaba el *Inventario de D. Matias García de Mena* quien vivía en la Plazuela del Rastro y regentaba una bodega en la cual despachaba tocino, vino, etc¹²⁹⁴. Como se deduce de este documento, su guardarropa no era muy nutrido pero destacaba por las apariencias francesas. En efecto se podía apreciar “una casaca y calzón de paño color aplomado con botón de de oro forrada, la casaca en tafetán doble encarnado, chupa de melania lisa color de punzón con botón de oro forrada de porcelana, tasado en 400” y “otra casaca con 2 pares de calzones de lanilla color de canela forrada la casaca en tafetán azul doble, en 100”. Con una primera observación, estos dos atuendos no parecen ser propios de un bodeguero madrileño y sin embargo Matias los completaba con un sombrero militar liso viejo valorado en 8 reales y “4 pares de medias de seda de diferentes colores andadas en 40 reales”. Aún así, poseía “otra casaca y 2 calzones de camelote color musco, forrada la casaca en tafetán de color de uva y botón” que no sólo igualaba su primer conjunto sino que lo superaba, alcanzando los 450. Este era el atuendo máspreciado de su armario que inclusive alcanzaba los vestidos a la moda francesa que tenía empeñados. En concreto, se trataba de “una casaca a lo militar de paño color de pasa forrada en sargueta encarnada en 90 reales”; esta era la única vestimenta de adulto entre las empeñadas ya que se podía encontrar “un bestido corto casaca y calzón de paño de color de pasa forrada la casaca en tafetán doble y chupa de primavera también forrada en tafetán en verdegay con cedula que dice que está en 19 pesos, 285 reales” y “un capotillo de escarlatin con puntilla de seda en 14 reales”. A pesar de esto, su armario también contenía dos capotes de grana -uno en muy buen estado y valorado en 300 reales- una capa de pardomonte del valor de 66 reales.

¹²⁹⁴ AHPM, Prot.17406, s. fol.

De este modo se puede apreciar la notable superioridad del vestido de casaca, chupa y calzón no sólo a nivel económico y estético sino que también doblegaba la presencia del vestido español. En concreto, el atuendo de ropilla que habían vestido los españoles en el siglo XVII sólo se documenta en 5 testamentarias. Estos datos parecen confirmar lo que afirmaba Morel-Fatio que “sólo por necesidad o miseria continúan ciertas gentes en llevar golilla, porque el tal traje es de mucho menor gasto que otro”¹²⁹⁵. Puede que por ello, la golilla se configuraba como la única apariencia sólo del Maestro Arcabucero, Diego Esquivel¹²⁹⁶. Su inventario de 1732, hecho, es el único que reporta sólo trajes de apariencia española, completos de capa y golilla. En efecto ésta representaba el cuello característico del reinado de Felipe IV que tras la Batalla de Almansa sólo vestían los letrados. Así, de hecho, vestía también Navarro de Cantos en calidad de Escribano de S.M. y Oficial de la sala de los alcaldes¹²⁹⁷. A finales de esta primera mitad de siglo, este escribano ostentaba el atuendo característico de su profesión como un vestido de golilla con su gola, ropilla y sombrero característico¹²⁹⁸. Este era el uniforme característico de su corporación que como señalaba el Diccionario de 1737: “es moda introducida de cien años à esta parte, con poca diferencia, para el uso de los hombre, y oy solo lo conservan los ministros togados, abogados y aguaciles”¹²⁹⁹. En efecto, la incidencia de su consumo era mínimo con sólo el 9,5%, durante este veinteno.

Ejemplo de ello es el inventario de D. Juan de Icaza, Secretario del Real Consejo de Castilla¹³⁰⁰. Fallecido en 1747, Juan no poseía ninguna de estas prendas españolas que se vestía en esta institución a principios de siglo. De hecho, su guardarropa estaba compuesto prevalentemente por atuendos de carácter frances como los cuatro vestidos, siendo el máspreciado el de “griseta casaca y calzón color de cotton y la chupa berde está guarnecida de encaje de oro y la botonadura de todo el vestido de ylo de oro forrado en tafetan doble, muy poco usado que tasa en 1000”. Los otros tres también estaban casi nuevos al momento de su muerte y que sin embargo apenas superaban los 900 reales en total. Se trataba de un vestido de teletón negro forrado en taftean de 240;

¹²⁹⁵ MOREL FATIO, “El traje de golilla y el vestido militar”, p. 138.

¹²⁹⁶ AHPM, 17216, sf.

¹²⁹⁷ AHPM, 18456, sf.

¹²⁹⁸ SEMPERE Y GUARINO, *Historia del luxo, op.cit.*

¹²⁹⁹ RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1734, p. 57.

¹³⁰⁰ AHPM, Prot. 17799, f. 17 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

uno de terciopelo negro en 300 y uno de paño de color castaña con botonadura de hilo de oro que se estiamba en 400 reales. De 900 reales era su prenda más valiosa y suntuosa: una chupa “de tela blanca de oro y plata forrada en tafetan doblete, con botones de ylo de oro”. Otra también ostentaban botones de hilo de oro pero apenas tasaba en 180. Era una chupa de tapicería color de perla matizada y forrada en tafetan porcelana al igual que la tercera que, de raso liso, sólo valía 40 reales. Más numerosas, en cambio, eran las casacas que aparecían en su armario con 5 ejemplares del valor de 120 reales cada una. Todas estaban destinadas a los lutos y que estaban confeccionadas en paño negro o terciopelo negro. El carácter francés de estas apariencias se reflejaba también en las dos libreas contabilizadas en este documento que, valoradas en 840 reales, eran “de paño color azul de mezcla con las bueltas de grana y botonadura de metal dorado con sus dragonas y sombreros con galón de oro falso, talegos y cuatro camisolas de bocadillo”.

Como se puede colegir, las prendas de origen español presentaban un notable descenso en el consumo de bienes textiles e indumentarios. Solo la capa resistía a la nueva moda y aparecía como el sobretodo más usado en España. 104 son las incidencias que se han hallado en estos veinte años, también en guardarropas de índole muy francesa. La otra prenda de abrigo es el *rendingot*, como ya habíamos visto en el inventario de D. Miguel de Zuaznabar. Esta era una casaca con faldones muy largos que se abotonaba por delante y con cuello en forma de collarín que utilizaban los caballeros ingleses para montar a caballo durante los años veinte. Se había importado desde Francia con mucho éxito puesto que en estos primeros veinte años se hallaron 13 *rendingots* en los documentos madrileños entre los cuales destacaba el de Nicolás Delgado quien ostentaba un “*rendingot* de paño alcoy de mezcla en 90 reales”¹³⁰¹. A su muerte en 1748, Nicolás ostentaba un guardarropa totalmente afrancesado que se componía de 4 vestidos completos, 3 chupas, 1 casaquilla, 2 capotes, 2 casacas y unas medias. Su prenda más preciada era un vestido “de camleote plateado nuevo con 3 calzones y chupa de griseta valorado de 360 reales”. Los otros también se caracterizaban por su suntuosidad como el vestido acanelado que se completaba de 2 calzones y que, a pesar de estar ya vuelto, valía 210 reales. El tercero, en cambio, estaba confeccionado en pardomonte y forrado en Segovia oscuro con 2 calzones en buen estado, por el valor de 330 reales. El más barato, en cambio, era uno “corto, musco

¹³⁰¹ AHPM, Prot. 18356, s.f.

claro, con chupa de griseta del mismo color, bien tratado, en 195 reales”. Con esta estimación, este vestido se presentaba como el menos valioso puesto que una de sus chupas estaba confeccionada en tapiz por lo que alcanzaba el valor de 247 reales. En cambio, las otras chupas – una de paño fino y la otra en terciopelo negro- valían 180 y 105 reales respectivamente, a pesar de completarse con calzones. Así, las prendas que menor estimación presentaban eran las dos casacas, una de camelote y la segunda pardomonte de segovia, que por estar muy usadas sólo se tasaban en 90 y 97 reales.

A lo largo de estos veinte años sólo ellos y otras tres personas conservaban alguna prenda o accesorio a la moda española, como por ejemplo Don José Otaola y Chavarría quien, dueño de numerosas prociones de carbón, conservaba una montera de paño musco con vultas de terciopelo, en su *Cuenta, partición, división y liquidación de sus bienes caudales*¹³⁰². Del valor de apenas 7 reales, esta única prenda española representaba el bien menospreciado de su guardarropa suntuoso de carácter francés. En él destacaba un “traje de tapicería porcelana forrado doblete color de campo blanco, tasado en 780”. José también poseía 4 vestidos a la moda francesa: uno de casaca chupa y calzón que se había confeccionado en terciopelo de color de tabasco y se valoraba en 90 reales; un segundo igual forrado en sarga bordado en color musco en seda tasado en 200 reales y finalmente “otro de casaca chupa y 2 pares de calzón de paño fino color plateado forrado en tafetán doble verdegay bien tratado en 300 reales”. José también poseía otro conjunto casi nuevo y confeccionado en terciopelo negro que se valoraba igualmente en 300 reales. Por este mismo valor, Otaola poseía también otro traje de campo blanco y forrado en tafetán doblete de color porcelana y “una casaca y calzón de terciopelo negro forrada en tafetán doble negro casi nuevo en 300 reales”. De este conjunto de dos piezas también poseía otro ejemplo como el de color musco que se tasaba en 240 reales y que superaba casi 5 veces el valor de la tercera casaca de paño negro que solía alcanzaba los 50 reales. Estos valores más modestos eran los que se referían a las restantes prendas que se encontraban en su armario como los 7 calzones que en total lograban una tasación de 156 reales. Las cinco chupas tampoco ostentaban unos valores mayores, siendo la más cara la de “tela verde capuchina con botón de plata y ojal de cartulina de 120 reales”.

Aun así, es innegable la superioridad de vestidos de casaca, chupa y calzón que doblegaban la presencia del atuendo castizo. Esto no sólo a que el porcentaje del vestido

¹³⁰² AHPM, Prot. 14949, f. 1 y ss.

francés ascendiera a 75% frente a un escaso 25% del español, sino que la presencia de sus elementos característicos es netamente superior durante todo este periodo (Tabla nº 21).

Tabla nº 21.
Comparación de prendas y atuendos en Madrid (1730-1750)

MADRID 1730-1750					
PRENDAS DE VESTIDO FRANCÉS			PRENDAS DE VESTIDO ESPAÑOL		
Casaca	20	7%	Valona	1	1%
Calzones	98	35%	Golilla	12	9,5%
Chupa	138	50%	Sombrero de Golilla	1	1%
Sombrero de tres picos	17	6%	Ropilla	2	1,5%
Peluca y peluquines	6	2%	Capa	104	87%
TOTAL	279	100%	TOTAL	120	100%

Datos: AHPM, Protocolos varios

Así, el vestido a la francesa que se componía de casaca, chupa y calzón aparece con un peso mayor en los documentos analizados donde su abundancia confirma ser el bien indumentario más característico. El análisis comparado de estos dos atuendos revela ese predominio de esta moda que ya se había confirmado en la Villa y remplazado el vestido de golilla. Aunque la prenda por excelencia del honor versallesco era la casaca, ésta aparece con una incidencia menor y en concreto sólo del 6% respecto a las otras dos. En efecto el valor mayor es el que se refiere a las chupas que aparecen con 138 incidencias en estos documentos, alcanzando el 50%. Puede resultar extraño este valor puesto que se trataba de una prenda semi-interior y que por su alto valor decorativo, no tenía el mismo desgaste que la casaca o el calzón. De éste se solían confeccionar siempre dos pares y se registra una elevada incidencia en el índice del consumo textil pero netamente inferior al de la chupa. Esta, de hecho, es la prenda más vestida según el consumo de 138 piezas que se han reflejado en los documentos notariales. Como prenda decorativa podía combinarse con numerosos vestidos, como refleja su alto valor de incidencia.

De este modo, el vestido de origen francés se había filtrado en la población madrileña, como se muestra en la tabla. Así, este atuendo ya representaba las apariencias masculinas en la Villa de Madrid. Esta imagen ya no sólo proyectaba rango

y prestigioso cortesano sino que encarnaba la distinción de madrileños notables aun por definirse socialmente. Con la predominancia del ‘vestido a lo militar’, este grupo de madrileños de composición social heterogénea se definía por este atuendo. A imitación del mundo, sus apariencias adoptaron la estética francesa que se definía por prendas más cómodas y menos enconsertadas, al igual que sus imágenes sociales en esta lenta transición hacia el antiguo régimen¹³⁰³. Como ya había ocurrido con Otaola y Chavarrí, otro tratante de carbón se jactaba de estas apariencias: D. Gaspar Molero¹³⁰⁴. A su muerte en 1738, Gaspar poseía un armario compuesto por 6 vestidos a la moda francesa, 2 capote, 2 chupas y 1 capa. Esta era la única prenda española de su guardarropa y sólo valía 33 reales. Las chupas, en cambio, definían el atuendo francés pero no alcanzaban el valor de los dos capotes: uno de grana muy viejo, en 100 reales; y otro de paño pardomonte bien tratado en 90 reales”. Sin embargo, ambas aparecían muy andadas por lo que se tasaban en 75 y 30 reales. Los vestidos, en cambio, constituían los más valiosos de esta escritura, siendo el más suntuoso el de “carro de oro color perla. La casaca y calzón forrada en tafetan azul y la chupa de muer azul con su forro de porcelana en 450 reales”. También otro estaba confeccionado con esta tela pero sólo ascendía a en 100 reales y superando el más barato de todos que, como el mismo escribano afirmaba, era “de paño negro muy inferior que el de antes, en 60”. Siempre traído pero netamente superior era el de vestido negro que estaba confeccionado en terciopelo negro y que se caracterizaba por ser el único con dos pares de calzones. En efecto, a pesar de su estado, se tasaba en 195.

Siempre de 1738, era la carta de pago y recibo de dote de D. Pedro María Faba a favor de D^a. María Teresa de Palacio¹³⁰⁵. Ella era sobrina del presbítero D. Pedro de Palacios quien administraba el Hospital de los Convalescientes del de Antón Martín. Para contraer matrimonio con ella, Pedro María llevaba 5 vestidos, 2 capas, 3 chupas y 4 casacas. En efecto, también en este documento, la capa era la única prenda española que aun pervivía a la moda francesa. En este caso, se trataba de dos capas: una de grana,

¹³⁰³ ROCHE, *La culture des appareances, op.cit*; DAVILA FERNÁNDEZ, GARCÍA FERNÁNDEZ, , “El consumo de productos textiles en Valladolid, 1750-1850”, *Investigaciones Históricas: época moderna y contemporánea*, 2001, pp. 133-180. Véase también: TORRAS, J., YUN, B., *Consumo, condiciones de vida y comercializaciones en Cataluña y Castilla, ss. XVII y XVIII*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.

¹³⁰⁴ AHPM, Prot. 16430, s.f. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹³⁰⁵ AHPM, Prot. 15299, ff.502 y ss. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

nueva y tasada en 700 reales y la otra en paño de las navas, a medio traer, en 60. La primera de estas dos prendas de abrigo constituye una de las prendas más ricas a la que sólo superaban 2 de sus 5 vestidos. La referencia más suntuosa de su guardarropa era la de un “bestido de terziopelo color de flor de romero con su chupa de melania color de punzón en 1000 reales”.

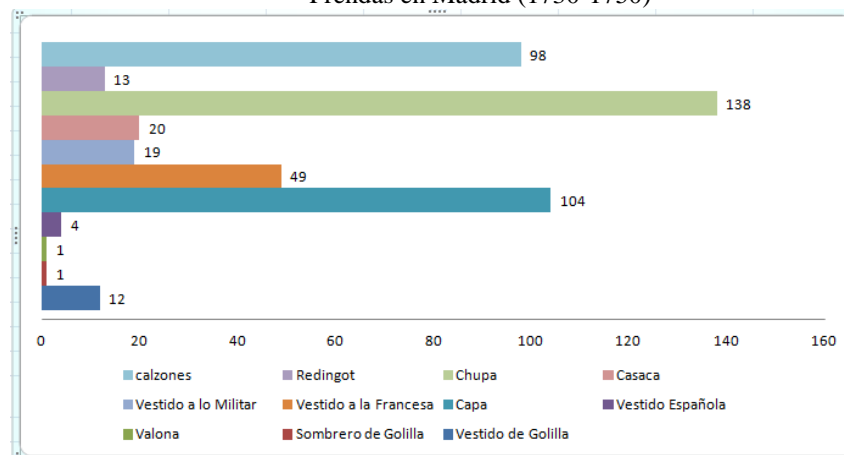
El otro más ostentoso era uno de paño fino de color vino con una chupa siempre de melania color punzón, con dos pares de calzones forrados al igual que la casaca por el valor de 900 reales. Estos son los trajes más refinados pero los restantes también ostentaban apariencias ricas y tasaciones muy caras. En efecto su tercer su vestido estaba de estameña de Amiens y forrado en tafetan doble encarnado que se valoraba en 600 reales como el de paño negro y forrado en sarga. Como se puede apreciar estos atuendos completos, apesar de no ostentar la tasación del de color romero, evidenciaban el triunfo de las apariencias francesas tanto por las piezas que los componían como también por la suntuosidad de su confección. El último era un vestido de gran valor, confeccionado en paño fino acanelado y forrado en tafetán doble, con dos pares de calzones y que se estimaba en 240 reales. También las chupas ostentaban altas valoraciones económicas: dos de ellas eran de tapiz- “una de color de pasa” y la otra “de verano campo de color aceitunado forrado en tafetán blanco”- ambas valoradas en 300 reales. Las restantes eran menos pretenciosas, siendo una de griseta plateada del valor de 30 reales y la otra en grana por el valor de 40. Sólo las 4 casacas se presentaban con un valor medio de 116 reales. en concreto, se trataba de “una casaca y calzón de carro de oro color de passa forrado en tafetán doble encarnado en 200 reales”; “otras cassaca y calzon de paño obscuro forrado en sarga enrcanada en 180” y dos, usadas, forradas en sarga por el valor de 100 cada una. Probablemente la de carro de oro se completaba con la chupa de tapiz de color pasa con la que creaba un contraste estilístico, como se característico de la época (Fig. 100).



Figura 100. *Casaca y Calzón con dos chupas de tapiz*, h.1748¹³⁰⁶.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, el vestido francés se había impuesto como nueva imagen, triunfando en la corte y filtrando a la la Villa. Las prendas características de este atuendo, como la chupa, ya se habían impuesto en Madrid donde lideraba los guardarropas masculinos con 138 referencias. Esta era la prenda más difundida en los armarios, como los 98 pares de calzones y las 20 casacas que constituían este atuendo. Su generalización se había convertido en masivo y aparecía tanto como ‘vestido a la francesa’ en 49 inventarios y ‘vestido a lo militar’ en 19.

Gráfica nº 8.
Prendas en Madrid (1730-1750)



Fuente: AHPM, Protocolos varios.

¹³⁰⁶ Las fotos de estas prendas proceden de Crel Restauraciones de Tejidos, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=385546594860220&set=pb.117519681662914.-2207520000.1355484037&type=3&theater> (consultado el: 20 de agosto de 2012). Recreación de la autora.

Con estos datos, aplastaba las apariencias españolas que sólo contaban con 12 vestidos de golilla y 4 vestidos a la española. Aún así, la referencia más importante era la de la capa que con 104 elementos se definía como el baluarte de las apariencias españolas. También se encontraba una primerísima apariencia del redingot que, como abrigo procedente de Francia, completaba el vestido de casaca que ya definía a estos madrileños notables como Don José Otaola y Chavarría. Como se ha podido comprobar, estas prendas representaban las apariencias jerárquicas de grupos en procesos de movilidad social ascendente por medio de lo que George Simmel denominó *trickle down*¹³⁰⁷.

¹³⁰⁷ SIMMEL, *Sobre la aventura, op.cit.*

PARTE IV.
El VESTIDO a la FRANCESA
en la SOCIEDAD ILUSTRADA

Capítulo 12.

Imagen de poder

Si durante la primera mitad del siglo XVIII, el vestido a la francesa se consolidó entre los madrileños que se vinculaban profesionalmente con la corte y que necesitaban estas apariencias para desenvolverse en su vida diaria, fue durante la segunda mitad de la centuria cuando este atavío alcanzó su período de mayor auge y fama. Su difusión se hizo masiva ya que penetró desde los madrileños notables hasta las capas menos nobles de la villa. A partir de mitad de siglo esta imagen vestimentaria de las apariencias masculinas adquirió el valor de cambio social, como nueva práctica de comportamiento en el Madrid ilustrado.

Con la subida al trono de Carlos III, la propagación del pensamiento de la Ilustración alcanzó España, como bien explicó en su obra clásica Jean Sarrailh. A través de sus ideas y hábitos, el nuevo soberano trató de dar forma visual, no sólo al espacio escenográfico de la ciudad sino, sobre todo, de crear la imagen de un nuevo madrileño. De este modo, la cultura ilustrada se adueñó del período crepuscular del Antiguo Régimen y promovió el vestido a la francesa como su código indumentario.

Este atuendo, que había sido prerrogativa de Luis XIV y de Felipe V, se convertía ahora en imagen social y contribuía a la construcción de una identidad pública. En el espacio escenográfico de la segunda mitad de siglo, este vestido encarnó la apariencia social, poniendo de manifiesto el “contraste entre los que participaban de ella y los que se mantenían al margen”.

A través de bandos y ordenanzas, el monarca trató de imponer las apariencias francesas a todas las capas de la población madrileña como signo de progreso civilizador y social. Sus habitantes empezaron a definirse con este atuendo que indicaba su nueva identidad y su voluntad de promoverse jerárquicamente.

La adopción casi unánime de este atuendo les valió el apodo de ‘petimetre’¹³⁰⁸. Por sus apariencias francesas y su imagen pulida, el hombre notable de la segunda mitad

¹³⁰⁸ LUCENA GIRALDO, M., “El petimetre como estereotipo español del siglo XVIII”, en BERGASA, V., *¿Verdades cansadas?: Imágenes y estereotipos acerca del mundo en Europa*, 2009, pp. 39-52.

fue acusado de presumido y confundido con este personaje de la sátira y de la literatura¹³⁰⁹. Al igual que el majo castizo, también el petimetre era una de las figuras fundamentales del panorama social de la segunda mitad de siglo, tal y como puso de manifiesto Martín Gaité¹³¹⁰. En su estudio se codificaban estos dos estereotipos masculinos que siguen alimentando las investigaciones actuales que se ubican en el campo de la historia del arte, la literatura y la historia¹³¹¹. Entre éstos, se deben mencionar los trabajos Noelia Gómez y Amalia Descalzo, apoyándose tanto en obras literarias como en las tonadillas de la época para profundizar en estas figuras sociales¹³¹². Sin embargo, en ninguno de estos escritos se han puesto en tela de juicio las características del petimetre, por lo que siguen vigentes los postulados teorizados por Martín Gaité, olvidando que se insertaba en el fenómeno social del cortejo.

De ahí su cariz despectivo que obligó a una revisión del petimetre. La degeneración de esta figura le llevó a fundirse con la del currutaco a finales del siglo XVIII. Con esta palabra se hacía referencia a “El que es muy afectado en el uso riguroso de las modas”¹³¹³. En esta época se hizo famosa la invectiva de un anónimo filósofo currutaco quien denunciaba “la ridiculez y fatuidad de un crecido número de nuestros jóvenes, en sus trages, modales y conducta”¹³¹⁴. Esta cita muestra la preocupación por las apariencias sociales, algo que el poder político ya había tratado de codificar a través del proyecto de un traje nacional femenino¹³¹⁵.

En efecto, se trataba del *Discurso sobre el lujo de las Señoras y proyecto de de un traje nacional*, movido por los duros ataques contra el lujo y el consecuente desorden

¹³⁰⁹ CALDASO, J., *Carta Marruecas*, carta VII; DE LA CRUZ, R., Manolo. JOVELLANOS, Melchor, *Sátira segunda a Arnesto*, 1787. Véase también los artículos de Luis ÁLVAREZ BRACAMONTE, “El petimetre. Mañana de su diario” y “El petimetre. Segunda parte, o tarde de su diario” en *Caxón de sastrer catalán. Papel primer. Proyecto alegórico*, Barcelona, Librería de Carlos Gisbert, 1761, s.f.

¹³¹⁰ MARTÍN GAITE,, *Usos Amorosos del dieciocho en España*, op.cit.

¹³¹¹ PROST, F., “Las afinidades equivocadas del petimetre con el discurso en la España del siglo XVIII”, *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 25 (2002), pp. 303-320; GONZÁLEZ TROYANO, A., “El petimetre: una singularidad literaria dieciochesca”, en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 574 (1994), pp. 20-21; HERRERA NAVARRO, J., *Petimetre y majos. Saineteros del siglo XVIII*, Madrid, Orto, 2000; SALA VALLDAURA, J., “Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII”, *Revista de literatura*, 142 (2009), pp. 429-460.

¹³¹² GÓMEZ JARQUE, N., “El cortejo y las figuras del petimetre y el majo en algunos textos literarios y obras pictóricas del siglo XVIII”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 37 (2007), disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/petimetr.html>; DESCALZO LORENZO, A., “Costumbre y vestimentas en el Madrid de la Tonadilla”, *Paisaje sonoro en el Madrid del s. XVIII. La tonadilla Escénica*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 72-91.

¹³¹³ RAE, *Diccionario de*, 1817, pp. 267.

¹³¹⁴ FILOSOFO CURRUTACO, *Libro de Moda ó ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño*, Madrid, Imprenta de Don Blas ramón, 1796, f. 6.

¹³¹⁵ *Discurso sobre el lujo de las Señoras y proyecto de de un traje nacional*, Madrid, Imprenta Real, 1788.

estamental. El exceso de adorno se convirtió en blanco de estos ataques y, de este modo, este discurso se proponía “destruir el pernicioso lujo de las Damas en el vestir, señalarles los airosos trages, que al mismo tiempo que evitasen la introducción de las modas extranjeras con que nos arruinamos, distinguiesen la jerarquía de cada una”¹³¹⁶. Para ello, se proponía la creación de un traje nacional para cada clase social –la ‘Española’, la ‘Carolina’ y la ‘Borbonesa’– con el fin de reformar el gasto suntuario femenino e impulsar la industrial textil española de la Real Fábrica.

En conclusión, la cuestión de las apariencias en la segunda mitad del siglo XVIII adquirió connotaciones de polémica nacional, en tanto en cuanto el traje era seña identitaria. De ser un símbolo de dignidad, pasaba a convertirse en un medio para limar las diferencias sociales. La elegancia había dejado de ser patrimonio exclusivo de la nobleza puesto que los grupos en ascenso social ya se habían adueñado de este signo de distinción. Así, se va a tratar la evolución de la indumentaria masculina a través de los fondos documentales y artísticos, principalmente registros notariales y obras de la época, predominantemente de Francisco de Goya como pintor de su tiempo dedicado a la representación social y a los privilegios sociales y cortesanos¹³¹⁷.

Gran parte de la imagen de poder se condensaba en el vestido del monarca. Los soberanos siempre se han mostrado ante sus súbditos, no sólo con las indumentarias codificadas en su corte, sino con el atuendo propio de su imperio. El vestido a la francesa, desde Felipe V, se impuso como imagen regia y privilegio del soberano español. Para comprobarlo, basta con recordar los atuendos con los que el nuevo soberano Carlos III se dejó retratar a lo largo de su vida: Jean Ranc le retrató como un niño rubio; Van Loo como un adolescente delicado en *La familia de Felipe V* (Fig XXX); Sebastiani como Duque de Parma; y Molinaretto como Rey de Nápoles.

Si bien este vestido era propio de su dinastía, este soberano trató de convertirlo en el elemento característico del proceso de civilización de la segunda mitad de siglo XVIII. Ya se podía apreciar esta característica en la obra *Entrada oficial de Carlos III*,

¹³¹⁶ *Discurso sobre el lujo de las Señoras y proyecto de de un traje nacional*, Madrid, Imprenta Real, 1788, p. 2.

¹³¹⁷ BUENDÍA, J.R., y PEÑA, R., «Goya Académico», *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, CSIC, 1989; CAMON AZNAR, J., *Goya*, 4 Vol., Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1980; LUNA, J. J., *Goya, 250 aniversario*, Madrid, Museo del Prado, 1996; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y SAYRE, E.A., *Goya and the spirit of enlightenment*, Boston, Museum of Fine Arts, 1989. También en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Goya*, Madrid, Holt, 1990; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Goya en la Academia. Discurso en el primer centenario de Goya en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Blass, 1928; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Vida y obras de Goya*, Madrid, Editorial Peninsular, 1951.

realizada por Lorenzo Quirós. De este importante acontecimiento, el pintor realizó cinco pinturas fechadas en 1760, que representan los cinco escenarios diferentes del recorrido del rey, alabado por la Villa de Madrid. Tanto el cuadro *Ornato en la Calle Platerías* (Fig. 101) como *Ornato en la Puerta del Sol* (Fig. 102) o *Arco de Triunfo de Santa María* (Fig. 103), en la calle Mayor, ponían de manifiesto el protocolo y la etiqueta característica de esta entrada triunfal. En efecto, los dictámenes vestimentarios se mantuvieron fieles a las normas de Versalles también en lo que a la Guardia de Corps se refiere. Esto se puede apreciar en *Ornato de la Plaza Mayor con motivo de la entrada de Carlos III* (Fig. 104) donde se muestra a este cuerpo militar vistiendo el uniforme ‘pequeño’, o sea, de faena. Este consistía en el vestido tradicional con botonadura y un galón en los bordes de la casaca, según la disposición de Fernando VI de 1745. Los guardias en primer plano están retratados con minuciosidad, gracias a la pincelada chispeante del pintor, en opinión de Pérez Sánchez y Díez García¹³¹⁸.

En estos cuadros se aprecia al monarca luciendo el vestido a la francesa de gala. Carlos III, al igual que su séquito, se jactaban de un atuendo confeccionado en ricas telas adornadas con alhajas y ricos bordados, según las codificaciones del vestido de gala vigentes desde el reinado de Luis XIV. Valiosos bordados cubrían gran parte de la superficie del conjunto, como también los botones, que ya habían adquirido un mayor protagonismo estético: no sólo cumplían su propia función sino que se utilizaban para adornar las mangas y las solapas de los bolsillos (Fig. 105).

¹³¹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y DIEZ GARCÍA, J.L., *Museo Municipal. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1990, p. 134.



Figura 101. Quiros, *Ornato en la Calle Platerías*, 1760, Museo Municipal, Madrid.



Figura 102. Quiros, *Ornato en la Puerta del Sol*, 1760, Museo Municipal, Madrid.



Figura 103. Quiros, *Arco de Triunfo de Santa María en la calle Mayor*, 1760, Museo Municipal, Madrid.



Figura 104. Quiros, *Ornato de Plaza Mayor con motivo de la entrada de Carlos III en Madrid*, Museo Municipal, Madrid

Como se puede apreciar, el vestido de gala se caracterizaba por un amplio diseño de flores bordadas con su roleo de hojas que adornaban las delanteras de la casaca. Se llegaban a necesitar más de tres decenas de botones para su decoración.



Figura 105. Patrón una casaca de gala y detalle de sus bolsillo¹³¹⁹

El respeto de este protocolo estético por parte de Carlos III representaba un importante símbolo de continuidad con el reinado de su padre, quien se había mostrado fiel seguidor de las normas versallescas. Famoso es, al respecto, el cuadro *Carlos III comiendo ante su corte*, de Paret (Fig. 106), magnífico testimonio del protocolo y la etiqueta cortesana. El pintor remarcaba la importancia de la posición social de este rito diario en el Palacio Real. Al igual que su bisabuelo, Carlos III presidía este ceremonial ante cortesanos, nobles, ministros, tal y como detallaban los viajeros de la época. Sin embargo, no sólo los extranjeros describieron este espectáculo. Paret retrata al monarca en el momento de beber una copa ofrecida por un criado. Los sirvientes más cercanos al monarca y los nobles visten el vestido a la francesa completo, con sus accesorios, ricamente bordado y con grandes galones de oro. En efecto, este atuendo coincide con el que se describe en los cargos de las cuentas de Palacio de 1766¹³²⁰. En esta relación se puede comprobar que el uniforme para los criados de Carlos III debía caracterizarse por la presencia de estos grandes accesorios dorados. En concreto, la relación detallaba que estos galones representaban el elemento destacado de las apariencias del gentilhomme de boca, aquí representado a su espalda. Los doce uniformes encargados se distinguían

¹³¹⁹ Esta imagen procede de JOHNSTON, L., KITE, M., PERSSON, H., *Nineteenth-century fashion in detail*, Londres, V&A Publications, 2005, pp. 147 y 154.

¹³²⁰ AGP, Reinados, Carlos III, Leg. 977.

por “dos galones salomonicos brillantes de oro tirados en casacas y una chupa, ojal de oro hasta el talle, y botones de oro hasta abajo”. Esta suntuosidad subrayaba su trato privilegiado con el monarca al mismo tiempo que les diferenciaba de los otros criados de planta que lucían “guarnecida la casaca con dos galones mosqueteros labrado de oro ancho, y uno en la chupa y ojal y boton de oro hasta avajo”. De este modo, estos detalles guarnecían las casacas de paño azules de la Fábrica de Guadalajara del servicio real.



Fig. 106. Paret, Carlos III comiendo ante su corte, h. 1775, Museo del Prado, Madrid.

En su intento de difundir, aún más, este atuendo como seña de su dinastía, el monarca lo vestía también en situaciones más informales, como en el famoso retrato *Carlos III, cazador* (Fig. 107). Pintado por Francisco de Goya en 1787, este retrato muestra al soberano con el vestido a la francesa, en concreto, con una larga casaca de color pardo abierta, según la moda de la época, de la cual asoma una chupa amarilla ajustada con un cinturón. A pesar de la clara alusión al cuadro de Felipe IV de Velázquez, este retrato subrayaba las palabras del Marqués de Louville, quien destacaba la practicidad de este atuendo para la caza y la guerra¹³²¹.

¹³²¹ Véase el capítulo “Las apariencias del ejército de Carlos II”. En MILLOT, C., *Memorias políticas y militares para servir de a la historia de Luis XIV y Luis XV*, Paris, Librairie-Imprimeur de la Reine, 1777, p. 429.



Fig. 107. Goya, *Carlos III, cazador*, 1787, Museo del Prado, Madrid.

El peso de estas palabras, igualmente, se puede ver reflejado en el atuendo del cazador en un tapiz del mismo artista. Goya, como pintor de su siglo, retrataba a un cazador descansando al lado de una fuente. Vestido de casaca, chupa y calzón, el cazador se presentaba con el traje a la francesa completo, además de sombrero de tres picos, medias oscuras y zapatos de tacón (Fig. 108).



Fig. 108. Goya, *Cazador al lado de una fuente*, 1786-87, Museo del Prado, Madrid.

Este mismo atuendo luce también Carlos IV en el famosísimo cuadro, compañero del de María Luisa con mantilla de 1799 (Fig. 109). En este cuadro, se puede apreciar al monarca vestido de casaca, chupa y calzón de ante negro, con botas camperas. Este mismo atuendo de caza, vestía también en el retrato de Rafael Mengs quien le retrató como príncipe de Asturias alrededor de 1765 (Fig. 110). Este cuadro se caracteriza por vestir este vestido a la francesa en su variación de campo muy parecido al de Carlos III de 1787. Aún así, el futuro Carlos IV luce peluca blanca que resalta en contraposición al atuendo de color corteza que se enriquecía de botonadura dorada y un gran galón de oro. La casaca también se engalanaba con la insignia del Toisón de Oro

como la cruz plateada de San Jenaro. Sobre ésta y la chupa de ante resaltan la banda roja de la orden de San Jenaro y la azul de la del Espíritu Santo. Para completar su imagen, el joven Carlos lucía sombrero de tres picos, que sostiene en mano derecha mientras que con la izquierda empuña la escopeta.



Fig. 109. Goya, *Carlos IV cazador*, 1799, Palacio Real de Madrid.

De sobra era conocida esta afición de los soberanos por este deporte con el cual trataba de ahuyentar la tristeza que caracterizó los últimos años del reinado de Felipe V, cuando abandonó cualquier actividad al aire libre. Se debe destacar la presencia de la banda de la Orden de Carlos III, que el monarca fundó en 1771 para distinguir a personalidades que destacaban por sus acciones por el bien de España¹³²². Con una confección más ordinaria, ambos soberanos ostentaban este vestido de casaca chupa y calzón, cuando ya había perdido las connotaciones honoríficas que lo caracterizaban.

¹³²² Con el lema *Virtuti et merito*, esta orden se creó el 19 de septiembre aunque no fue hasta el 24 de octubre del mismo año cuando el monarca hizo públicas sus disposiciones y requisitos. Coincidiendo con la presentación de su primer nieto, Carlos III otorgó al infante la característica banda azul con cantos blancos y cruces de ocho puntas. De ahí que los herederos de la Corona española ostenten este título.



Fig. 110. Mengs, *Carlos IV príncipe de Asturias*, h. 1765, Museo del Prado, Madrid.

A finales de su reinado, este atuendo ya había dejado de representar las prerrogativas y los privilegios cortesanos, y sólo se vestía en galas y reuniones oficiales. De la misma época que el anterior es el cuadro *Carlos III*, propiedad del Banco de España (Fig. 111). Aunque se desconoce la fecha exacta de su realización, se sabe que la obra le fue abonada al pintor maño el día 26 de enero de 1787¹³²³.



Fig. 111. Goya, *Carlos III*, 1786-1787, Banco de España, Madrid.

Seguramente retratado en un interior cortesano, Carlos III se muestra ataviado con el vestido cortesano, y su figura entera destaca sobre el friso que, con quimeras aladas, ilumina la pared, y el pavimento de losetas. El monarca se jactaba de este atuendo de gala, caracterizado por un color verdoso y ricos bordados de oro. Sobre la suntuosa casaca, destacaban el cuello y los puños de encaje, al igual que sobresalen las medias blancas sobre los zapatos negros con hebilla dorada. Fiel a la etiqueta impuesta

¹³²³ Dirección de Giro Diario del Banco de San Carlos, Gastos Generales, t. XXVI, fol. 65.

por su padre en la corte española, Carlos III completa su atavío con una peluca corta empolvada. Este postizo contaba con un lazo en la coletilla, como se aprecia en el modelo número 5 de la figura 112, que seguía la moda introducida por Luis XV.



Fig. 112. Evolución de la peluca desde 1640 hasta 1830 ca.¹³²⁴.

También en el cuadro de Goya, se puede apreciar el monarca luce la banda de la orden de Carlos III y la del Santo Espíritu, así como el collar del Toisón de Oro, que destacan sobre su atuendo y dirigen la mirada el espectador desde el hombro derecho hasta la cintura izquierda, subrayando la suntuosidad de los bordados de los bolsillos y vueltas de las mangas.

Y con traje de gala quiso retratarse también su sucesor Carlos IV (Fig. 113). El mismo Goya fue quien lo realizó en 1788, siendo el primero que ejecutó para el nuevo soberano. En esta obra, Carlos IV aparece vestido con traje de corte de color rojo con chupa gris, sobre la cual ostenta la banda de la orden de su padre y el collar del Toisón de Oro. Este cuadro, que es compañero de María Luisa con tontillo, representa la primera imagen de poder de este nuevo soberano, quien luce también el bastón de mando, mientras que la corona y el armiño se encuentran al fondo.

¹³²⁴ Esta imagen procede de [http:// www.gentlemenoffortune.com](http://www.gentlemenoffortune.com) [23 de agosto de 2012].



Fig. 113, Goya, *Carlos IV*, 1789, Museo del Prado, Madrid.

No obstante, fue sobre todo a partir de 1799, cuando el pintor maño realizó numerosos retratos de la pareja real. De entre éstos, destaca también el que muestra al soberano ataviado con el Uniforme Grande de Coronel de Guardia de Corps (Fig. 114). Este cuadro, que debía ser un obsequio para Napoleón¹³²⁵, presenta a Carlos IV con casaca y calzón de color azul oscuro y chupa roja, donde los perfiles plateados enriquecen el vestido y el sombrero. Su color recoge el brillo de las distinciones que enriquecen su casaca. Se trataba de botones de plata y ojales fileteados, según la reforma de 1745. En concreto, esta disposición contemplaba que el uniforme debía completarse con guantes blancos y bastón de mando sobre el cual se apoya, siendo atributo personal que le corresponde por su cargo, ya que era el emblema de autoridad por excelencia y simbolizaba el poder y la justicia real. Conservado en la colección real, este retrato muestra al monarca vestido del vestido de de Coronel de la Guardia de Corps donde su rango se hace evidente por los perfiles plateados. Las franjas, de hecho, se mostraban en las vueltas de la casaca de color azul sobre la cual destacaban las grandes solapas rojas como también las bandas de las órdenes de Carlos III y Espíritu Santo. En cambio, la chupa se presentaba de color grana al igual que los calzones.

¹³²⁵ MORALES Y MARIN, J. L., *Las parejas reales de Goya. Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1997.



Fig. 114. Goya, *Carlos IV, rey de España, en traje de coronel de los Guardias de Corps*, 1788, Palacio Real de Madrid.

Resulta especialmente significativo que Carlos IV vistiera este uniforme, puesto que, sobre todo, fue durante su reinado cuando se reformaron las apariencias de este cuerpo. Se trataban de modificaciones que afectaban, no sólo al uniforme, sino también a su equipación. Como se aprecia, este monarca mantuvo los colores originales de los calzones y de la chupa, aportando pequeñas modificaciones en las casacas y los complementos. En efecto, Carlos IV introdujo altos botines blancos para el traje de gala. Los cambios de 1793 se centraron en los complementos, cuando se estableció llevar el sombrero redondo con ala izquierda levantada, sobre un peinado corto y con patilla. El honor se evidenciaba en la chupa, prenda que fue modificada para la realización de este cuadro. Se trataba de un cambio que afectaba a la parte posterior de esta prenda, tal y como se hace patente en la cuenta del sastre Pablo Gil. El estudio de este documento de 1799 revelaba que se le ingresaron al sastre 89 reales “por mudar las espaldas à la Chupa del Grande Uniforme de Guardias”¹³²⁶. El prestigio de esta chupa también se hacía evidente gracias a la hilera de botones plata que representaba en las insignias reales al igual que el sombrero en su mano izquierda.

Y vestido de Coronel de Guardia de Corps se puede apreciar también en el famoso *Retrato ecuestre de Carlos IV*, comenzado en otoño de 1799 (Fig. 115). A pesar de no proponerle en posición de corveta, Goya subraya la autoridad y el poder del

¹³²⁶ AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg.36.1.

monarca acogíendose a la simbología de los retratos ecuestres españoles¹³²⁷. Los colores y las diagonales de la composición crean “contradicción entre la situación escénica campestre y la apostura del Rey”¹³²⁸.



Figura 115. Goya, *Carlos IV a Caballo*, Madrid, 1800-1801, Museo del Prado, Madrid.

¹³²⁷ SÁNCHEZ CATÓN, F.J. y PITA ANDRADE, J.M., *Los Retratos de los Reyes de España*, Barcelona, Omega, 1948.

¹³²⁸ CAMON AZNAR, J., *Goya*, p. 118.

Puede que estos diferentes puntos de vista se deban al montaje que se hizo para la ejecución de este cuadro. En concreto, se realizó una ‘gradilla’, con la que se pretendía crear una perspectiva ecuestre. Esta tarima se encargó al carpintero real, quien presentó su cuenta el día 30 de diciembre de 1799, donde se podía leer claramente el cargo:

“Para retratar a el Rey se hizo una gradilla de cinco pies de alto, tres de ancho, y cuatro de salida con dos formas de armadura, cuatro peldaños, y dos mesillas y se guarneció de damasco carmesí, que entregó el Oficio e Furrera, vale todo 284 reales”¹³²⁹.

Este documento inédito, firmado por Antonio García, del oficio de la Furreria, esclarece también otros datos importantes no sólo inherentes a la construcción de dicha gradilla. De hecho, esta cuenta revelaba que para “las brochas del pintor se hicieron diez mangos curiosos de media vara de largo cada uno, vale todo 40 reales”¹³³⁰. Estos pinceles especiales permitían al pintor mantener una visión global del retrato y por lo tanto una mayor perspectiva. Puede que por este recurso, el pintor evidenciaba las prerrogativas militares, “desvanando fulgores sobre el uniforme”¹³³¹. Por eso, cobra especial importancia la documentación relativa a este uniforme donde se detallaba los géneros suministrados:

“Razón de los géneros suministrados por nosotros Yruegas e Ybarra, y para la Real Servidumbre del Rey Nuestro Señor cuyos Géneros hemos entregado de orden de Don Luis Venancio de Vera, Jefe de la Real Guardarropía de Su Majestad, a saber:

En 11 septiembre	
9 varas de casimiro azul turquí superior en 96 reales.....	864
Varas y tres cuartas de dicho color de grana, idem.....	171.17
11 varas y media cotonía turquí, en 2.....	022
6 varas entredoble color de grana a 20.....	120
8 onzas y 2 adarmes de galón de plata mosquetero de Guardia....	65.21
6 docenas de botones de casquillo de plata de ordenanza en 14.....	084
3 docenas dichos chicos, idem.....	039
Por lienzo y encerado en que se remitió al sitio.....	012
En 13 de septiembre	
4 onzas y 15 adarmes de galón de plata superior de una cara, y dibujo de Guardia, en 53.....	261.22 ¹³³² ”.

Como se puede ver, es la cuenta completa de los géneros que se enviaron a San Ildefonso para la confección del uniforme del monarca. En concreto, se trataba del vestido de faena que Carlos IV vestía con las divisas de Guardia de Corps, exento de los

¹³²⁹ AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 110. En esta cuenta se contemplan también los gastos de otros siete recursos creados para facilitar la ejecución del retrato ecuestre del monarca y del *Retrato de María Luisa a caballo* (1799, Museo del Prado).

¹³³⁰ AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 110.

¹³³¹ CAMON AZNAR, *Goya*, p. 118.

¹³³² AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 36. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

entorchados característicos del Capitán General. Compuesto de casaca y calzón azul con chupa de grana, este vestido destacaba por las bandas San Genaro y el Oro.

En cambio, resulta curioso que el galón del sombrero del soberano sea diferente del que se incluía en la relación aportada, como evidenciaba Rodríguez Torres¹³³³, porque el que debía lucirse para este retrato sólo ascendía a 30 reales a onza. Esta austera insignia podría relacionarse con el uniforme pequeño vestido que aquí lucía el soberano. Por esta razón, para ennoblecer este atuendo se substituyó con otro galón, del cual se presentó cuenta el día 22 de julio de 1800, la cual se cobró el 22 de enero del año siguiente:

“En 7 del mismo (marzo 1801):
6 onzas y 4 adarmes de galón de plata mosquetero para guarnición de sombrero de uniforme de guardias a 30.....187,17
7 adarmes de presilla para idem.....15,25”¹³³⁴.

De acuerdo a las disposiciones relativas a este cuerpo militar, Carlos IV monta un caballo lucero engalanado para la ocasión, que mostraba los arreos reglamentarios (Fig. 116).

Como se puede apreciar en este diseño original, esta silla se completaba de su cinchas y montura, rendaje de brida, freno y estribos, que era la reglamentaria de los oficiales mayores de este cuerpo militar. Este documento gráfico correspondía a la descripción de los uniformes renovados:

“El aderezo o montura para caballo de Oficiales Mayores, deberá componerse de “mantilla y tapafundas de paño azul tinte en lana, de la Real Fábrica de Guadalajara; las mantillas guarnecida con dos galones de plata, el uno de cinco dedos de ancho, y el otro angosto, y tres en las tapafundas incluso en las boquillas; las mantillas forradas en holandilla fina encarnada, con entreforro de encerado; y las tapafundas de tafetán carmesí de badana para las pistolas, el uno y otro como lo usan actualmente, en quinientos cincuenta y nueve reales de vellón”¹³³⁵.

En efecto, también la silla correspondía a los aderezos reglamentarios para los oficiales mayores de dicha guardia:

“La silla del caballo con todo su rendaje de brida, freno, estribos, cinchas, cabezada de pesebre, y ronzal iguales en todo á las que se dieron en el año 1765, en doscientos noventa y seis reales de vellón”¹³³⁶.

¹³³³ RODRÍGUEZ TORRES, M.T., *Un retrato de Palafox en la Familia de Carlos IV*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, p. 133.

¹³³⁴ AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg.36.

¹³³⁵ AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, Leg.37.

¹³³⁶ AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg.37.

Sin embargo, su bordado adoptó una mayor calidad tal y como se hizo con las insignias del uniforme. Este mayor esmero también se aprecia en la silla:

“Para una silla completa que se pide para la servidumbre del Rey N.S. se necesita bordar con plata una mantilla de caballo de hechura a la inglesa sobre terciopelo azul”¹³³⁷.

Como puede deducirse de la factura, la silla fue confeccionada en terciopelo y no en paño de lana y, quizás, como testimonio de los cambios iban cambiando, se encargó que tuviera hechura inglesa. Estos retoques se comisionaron a María Silvestre, bordadora de las Reales Caballerizas.

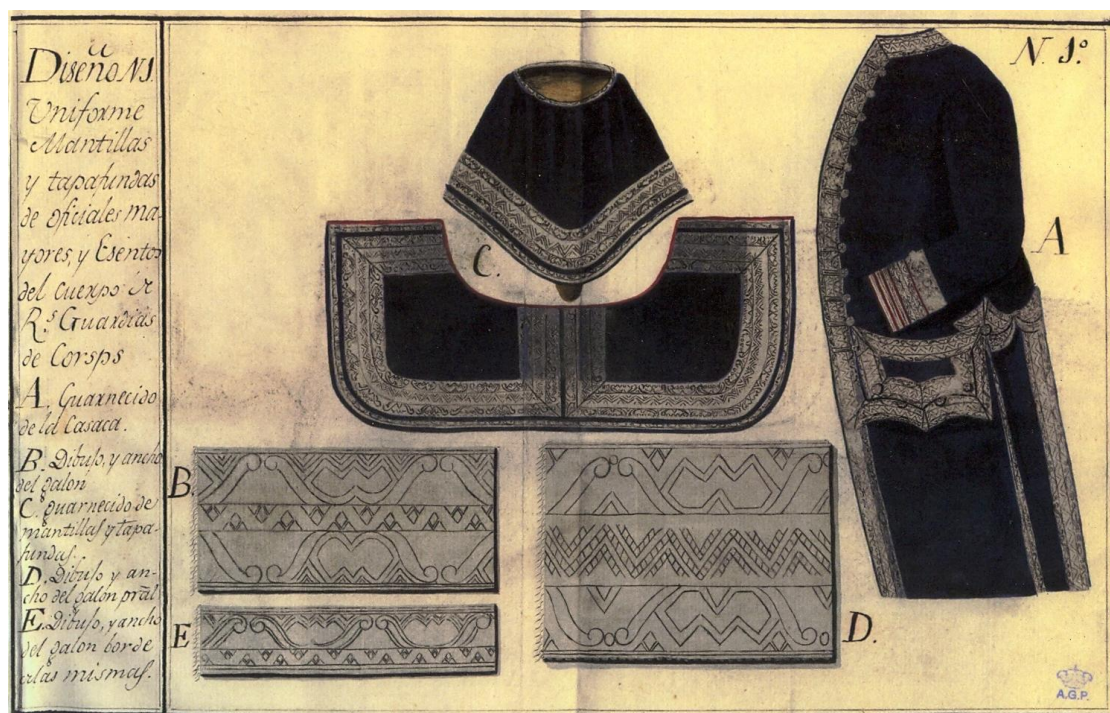


Figura 116. Diseño de Mantilla, Tapafunda y uniforme de los Oficiales de la Guardia de Corps¹³³⁸

Estos encargos reales consolidaron la posición social de Goya, en tanto que retratista de los soberanos españoles y su familia. Con todo, la obra más representativa de las ejecutó entre 1800-1801 fue la célebre *Familia de Carlos IV* (Fig. 117). Cuadro paradigmático del poder cortesano, este retrato muestra cómo “todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral”¹³³⁹. Si bien, Carlos IV ya había encargado otros retratos

¹³³⁷ AGP, Reinados, Carlos IV, Caballerizas, leg.70.

¹³³⁸ AGP, Planos 7441, diseño 1.

¹³³⁹ BALANDIER, G., *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 16.

familiares a Maella y Folch Cardona, éste representa la obra de mayor envergadura, como se pueden deducir de las facturas inéditas relativas a este encargo¹³⁴⁰:

“Cuenta que yo D. Manuel Ezquerro y Trápaga presento al Sr. Don Francisco Goya, Pintor de Cámara de Su Majestad que Dios guíe. De los colores suministrados desde 1 de enero de 1800, hasta fin de junio del mismo año para el pintado que he hecho de orden de suntuarias. MM.

Primeramente en 2 de enero de 1800

Doce libras de negro marfil a 20.....	240
Una libra de carmín fino a 10.....	160
Dos libras azul ceniza finas a 80.....	160
En 29 dicho una onza ultramar 1 suerte.....	660
En 10 de marzo diez libras aceite de nueces fresco a 10.....	100
En 29 de abril una arroba a albayalde fino a 9.....	225
Media libra azul de Prusia 1ªsuerte.....	080
Diez libras aceite de linaza.....	030
Dos libras ancorca de Flandes.....	024
Dos libras verde montaña.....	040
Dos libras verdete fino inglés a 40.....	080
En 7 de mayo seis libras minio.....	036
Una libra negro fino de París.....	020
Media libra añil de flor.....	036
Dos libras sombra de Venecia.....	008
Dos docenas brochas surtidas a 36.....	072
Media libra carlín de Florencia.....	040
Por un surtido de pinceles de meloncillo de todos tamaños.....	103

2.114

Importa esta cuenta en su justo valor los figurados dos mil ciento y catorce reales vellón y para que conste los firmo en Madrid a 30 días del mes de junio de 1800.= Manuel Ezquerro y Trápaga”.

Esta factura, que se abonó en favor de Francisco de Goya, completaba la que hacía referencia a 12 bastidores para los retratos de la familia real:

“Cuenta y razón de la obra que yo Antonio García he hecho en la Jornada del Real Sitio de Aranjuez, en este año de la fecha de orden del Sr. D. Antonio María Cisneros, Caballero de la Orden de Santiago, Jefe del Real Oficio de Furreria y Aposentador Mayor de Palacio, y es como sigue:

12. Para retratar a SS.MM. y AA. se hicieron doce bastidores De tres pies de alto, y media vara de ancho cada, Valen con el trabajo de clavar en ellos el lienzo (unos 20 reales cada uno)	252 reales
14. Para el pintor se hicieron dos vasares de siete pies de largo Con sus palomillas correspondientes	052 reales
17. Para conducir a Madrid los retratos de SS.MM. y AA. se hizo Un cajón de cuatro pies menos cuarto de largo, Tres menos cuarto de ancho y pie de fondo	126 reales” ¹³⁴¹

De este modo, la administración real libró la siguiente factura:

“Excm. Sr. Paso a manos de V.E. la adjunta cuenta con mi visto bueno, y demás recados de justificación con que me la ha presentado el primer pintor de cámara don Francisco de Goya, de los gastos ocurridos en la última Jornada de Aranjuez para sacar los diez retratos de SS.MM. y Real familia; cuyo total importe asciende a diez mil seiscientos y treinta y cuatro reales de vellón; a fin de que V.E. se sirva hacerla presente al Rey, y

¹³⁴⁰ AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg.97.

¹³⁴¹ AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 97.

mereciendo su aprobación, se sirva V.E. pasar la orden correspondiente a tesorería mayor, para que se libre la citada cantidad para el pago al interesado. Dios guarde a V.E. muchos años. Palacio y julio 27 de 1800 = A El Almirante marqués de Hariza y Estepa. = Excmo. Sr. Don Miguel Cayetano Soler. [firmado y rubricado]¹³⁴².



Figura 117. Goya, *La familia de Carlos IV*, 1800-1801, Museo del Prado, Madrid.

Este retrato de la familia real representa la obra culmen en la trayectoria cortesana de Francisco de Goya. Su gestación es de sobra conocida, y también está muy documentada por la correspondencia entre la reina María Luisa y Manuel de Godoy, en la que se detallan los retratos que sirvieron de bocetos. Es más que probable que sólo en un segundo momento, el pintor los colocara en forma de friso¹³⁴³. Así, encontramos en una posición central a María Luisa, junto a sus hijos menores, María Isabel y Francisco de Paula. Al lado de éste, y siempre como referencia central del lienzo, aparece el monarca, quien luce el vestido de gala azul marino, con chupa y ribete rojos. Se encuentra retratado como soporte del cuadro –y también de la monarquía– al igual que

¹³⁴² AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg.14. la documentación relativo a este cuadro ya sido publicada por SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, pp. CXXXVII.

¹³⁴³ Inventario de las pinturas que existían en este palacio real de Madrid en aquel año, 1814.

el Príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII: ambos están adelantados respecto a los otros miembros de la familia real. El rey se encuentra en posición avanzada respecto al matrimonio de los Príncipes de Parma, con su hijo Carlos Luis y el hermano del rey, Antonio Pascual. En cambio, tras la persona del príncipe de Asturias, se encuentran los infantes menores, María Isabel y Francisco de Paula. Sólo el joven Carlos María Isidro se acerca al futuro rey, agarrándole por la cintura.



Figura 118. Mengs, *Retrato del Infante Francisco Javier de Borbón*, 1767, Museo del Prado, Madrid.

Como se puede apreciar, todos los protagonistas masculinos visten el uniforme excepto Francisco de Paula quien, como menor, vestía el mono característico de la infancia. Alrededor de los siete años, comenzaba la etapa de transición a la vida adulta denominada ‘juventud’¹³⁴⁴. Se puede apreciar que los jóvenes de la familia real, a partir

¹³⁴⁴ La imprecisión que rodea esta etapa ha impedido hasta el momento definir sus límites temporales. Los estudios concuerdan en que finalizaba con la contracción de un matrimonio como también alcanzar la mayoría de edad. Véase: MOLINA GÓMEZ, M. “Los jóvenes en el hogar familiar. el ejemplo de Bogarra y Elche de la Sierra a mediados del siglo XVIII”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, 54 (2009), pp. 192; GARCÍA GONZÁLEZ, F., “Introducción”, en García González, F. (Coord.): *Vejez, envejecimiento y sociedad en España, Siglos XVI-XXI*, Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 21; GILLIS, J. R., *Youth and History. Tradition and change in European Age Relations 1770-Present*, New York and London, Academic Press, 1981; SAAVEDRA, P., *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994; SAAVEDRA, P., “Ocio y vida cotidiana en la España rural del siglo XVIII”, en ROBOT GARCÍA, L.A. y DE ROSA, L. (dir.): *Trabajo y ocio en la España Moderna*, Vol.4, Madrid, Editorial Actas e Istituto italiano per gli Studi Filosofici, 2001; MITTERAUER, M., *A History of Youth*, Oxford & Cambridge, Blackwell, 1993; BEN-AMOS,

de esa edad de los siete años, lucían el atuendo de casaca, chupa y calzón, consolidado como imagen y prerrogativa masculina. Esto se puede comprobar en el retrato que hizo Mengs del Infante Francisco Javier de Borbón, donde se le aprecia con este atavío de casaca, chupa u calzón de color rojo grana (Fig. 118). Sobre la casaca destacaban los bordados y la cruz plateada, por ser traje de gala.

1. Las apariencias del privilegio político y militar

El vestido a la francesa se había codificado como imagen de privilegio, sea cortesano o militar, por lo cual fueron sobre todo los ministros de la segunda mitad del XVIII los que se valieron de este traje para evidenciar su posición. Basta con recordar el celeberrimo retrato del conde de Floridablanca para comprender el significado y el honor de este vestido (Fig. 119).



Figura 119. Goya, *Conde de Floridablanca*, 1783, Museo del Prado, Madrid.

Protagonista de la política y del pensamiento ilustrado en España, Moñino fue uno de los que mejor representan los cambios que tuvieron lugar a finales del Antiguo Régimen. En poco más de veinte años, pasó de ser abogado a fiscal del Consejo de Castilla; en 1773, recibe de Carlos III el título de Conde de Floridablanca; en 1776, es

I.K.; *Adolescence & Youth in Early Modern England*, New Haven and London, Yale University Press, 1993; GRIFFIN, C.: *Representations of youth: the study of youth and adolescence in Britain and America*, Cambridge, 1993.

nombrado Secretario de Estado. Este cuadro (Fig. 120), cuestionado en su autoría por ciertos autores¹³⁴⁵, le representa con la misma pose del retrato conservado en el Museo del Prado. En éste, se puede contemplar al conde luciendo un atuendo amarillo, que destaca sobre el fondo neutro, enriquecido sólo de luces y sombras. El vestido a la francesa y la pose remitían a la distinción característica del buen gobierno de Carlos III.



Figura 120. Goya (atrib.), *Conde de Floridablanca*, 1783, Banco de España, Madrid.

De igual forma, el vestido a la francesa representó también las prerrogativas militares que fueron ostentadas en numerosas ocasiones por Manuel de Godoy. Ya en 1788 fue protagonista de un cuadro atribuido a Francisco Folch de Cardona¹³⁴⁶, *Manuel de Godoy, Guardia de Corps* (Fig. 121). Desde este puesto militar, Godoy empezó su carrera ascendente hacia el poder político¹³⁴⁷.

¹³⁴⁵ Xavier Salas defendía la autoría de Francisco de Goya mientras que Pérez Sánchez la atribuye al taller del pintor maño. Véase: SALAS, X., 1978, p. 21-24; PÉREZ SÁNCHEZ, Exposición Madrid-Boston, Nueva York, 1989, 4.

¹³⁴⁶ En 1964, Pérez Sánchez, ya descartaba la autoría de Agustín Esteve. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. y SAYRE, E.A., *Goya and the spirit of enlightenment*, Boston, Museum of Fine Arts, 1989. También en PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Goya*, Madrid, Holt, 1990.

¹³⁴⁷ LA PARRA LÓPEZ, E., "El amigo de los Reyes: el lugar de Manuel de Godoy en la Monarquía de Carlos IV", en SUAREZ FERNÁNDEZ, L. Y ESCUDERO LÓPEZ, J.A., *Los validos*, Chicago, Dykinson, 2004, pp. 617-631.



Figura 121. Folch Cardona, *Manuel Godoy, Guardia de Corps*, 1788, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Apenas una década después, volvía a hacerse retratar con atuendo cortesano por Bayeu (Fig. 122). En este retrato, se le puede apreciar ostentando una imagen cortesana, debido a la elegante peluca, el complemento más artificioso de la Corte, que suavizaba las estrictas apariencias militares. Godoy lucía el nuevo uniforme de Coronel de Guardia de Corps, que se componía de casaca azul turquí, ceñida al cuerpo, enriquecida de lujosos botones plateados. El color plata predominaba en su atuendo militar donde destacaba por la rica chupa con ribetes rojos que asomaba debajo de su casaca azul. Sobre ésta, resaltaba la insignia de la Orden de Santiago, que Godoy recibió como caballero el día 5 de enero de 1790, en la Iglesia de los Comendadores de Madrid¹³⁴⁸.



Figura 122. Bayeu, *Retrato de Godoy*, 1790, Real Monasterio de la Encarnación, Madrid.

¹³⁴⁸ AHN, Ordenes Militares (OO.MM.), *Indice de expedientillos y datas de caballeros de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa*. Expedientillo 1789, noviembre, leg. 93, num. 8515, p. 233.

Este privilegio lo vestía también en el *Retrato ecuestre de Manuel de Godoy, duque de Alcudia* de 1794 (Fig. 123). Realizado por Francisco de Goya, este cuadro muestra a Godoy montado en un caballo en corveta con el vestido de los oficiales mayores. Este uniforme era el de gala y consistía en casaca y calzón turquí con chupa y vueltas rojas. Por ser de gala, su casaca ostentaba ricos bordados e insignias de los que, en cambio, carecía el de faena. Estos atributos consistían en entorchados de plata en las bocamangas, debido a su cargo de sargento mayor. También ostentaba el de teniente general que iba parejo al anterior y se encarnaba en los entorchados dorados. Sobre una suntuosa casaca destaca la Banda de la Orden de Carlos III, una de las máximas condecoraciones de la corona española.



Figura 123. Goya, *Retrato ecuestre de Manuel de Godoy, duque de Alcudia*, 1794, Museo del Prado, Madrid.

De este modo, la élite política y militar se atildaba con el vestido compuesto de casaca, chupa y calzón. Como imagen de poder, este atuendo encarnaba la distinción y el privilegio de la elite española en las postrimerías del Antiguo Régimen.

2. Etiqueta oficial de la nobleza

Al igual que los soberanos y los miembros de las élites políticas, que relegaron este atuendo a galas e imágenes oficiales, también la aristocracia utilizó el vestido a la francesa como etiqueta imprescindible de su estamento. Basta con observar el cuadro de *Los duques de Osuna y sus hijos*, obra de Goya de 1788 (Fig. 124).



Fig. 124. Goya, *Los duques de Osuna y sus hijos*, 1788, Museo del Prado, Madrid.

Esta familia fue una de las más fieles entre la clientela aristocrática del pintor maño. El duque era Pedro Téllez de Girón y se había formado en la diplomacia y en el mundo militar. La duquesa era Josefa Alonso de Pimentel, descendiente del Duque de Pimentel, quien encarnaba la mujer liberada e independiente que se atildaba de petimetra en el Madrid ilustrado¹³⁴⁹. En este cuadro, la visión de la familia noble se reinterpreta mediante una construcción pictórica sencilla con el fondo neutro, sobre el cual la luz “va creando distintas tonalidades”¹³⁵⁰. El duque es el único personaje que sale fuera de la línea de sombra, dentro de la cual se encuentra Josefa y los cuatro niños retratados con dulzura. Su condición de *pater familias* le hace protagonizar el cuadro en el cual destaca por su uniforme oscuro con ricos bordados. Pedro Téllez luce un vestido compuesto por casaca, chupa y calzón de color azul marino. Este atuendo de gala resalta por los bordados y las insignias que decoran los perfiles de la casaca y sobre todo de la chupa; siendo los bolsillos los elemento más enriquecidos (Fig. 125).

¹³⁴⁹ “Por extensión, este término se aplicó también a las damas que tenían cortejo y cumplían asimismo estas condiciones: preocuparse por su aspecto por encima de todo y rodearse de lujos, ser *desenvueltas* (es decir, tratar a los hombres como iguales, sin falso pudor), saber bailar danzas de moda, asistir a todos los eventos sociales, etc.”, en GOMEZ JARQUE, N., “El cortejo y las figuras del petimetre y el majo en algunos textos literarios y obras pictórica del siglo XVIII”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, , 2007.

¹³⁵⁰ LUNA, J.J., *Goya, 250 aniversario*, Madrid, Museo del Prado, 1996, p. 353.



Figura 125. *Detalle de bolsillo decorado*, h. 1785¹³⁵¹.

Los bolsillos se caracterizaban por solapas de tres puntas con el fin de estilizar la figura frontal. El corte de la chupa era el característico de finales de siglo XVIII, cuando se acorta su longitud y también sus faldas delanteras que se abren (Fig. 126). Su abertura en V invertida acentuaba la importancia de los bolsillos, que se intuían bajo las solapas decoradas y con puntas redondeadas.

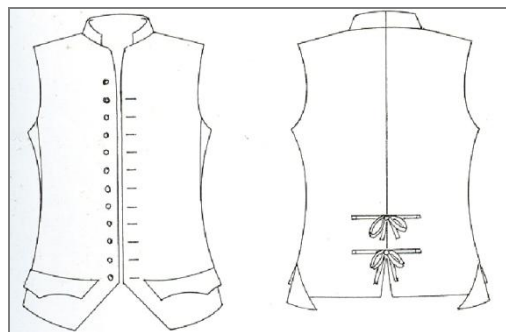


Figura 126. *Patrón de Chupa*, h. 1780¹³⁵².

También la casaca correspondía a las exigencias de la época. Como prenda de uniforme, anticipaba el corte cortesano de la década de los noventa (Fig. 127). Esta casaca se caracterizaba por una larga hilera de botones incrustados en roleos plateados, que constituyen su principal decoración. Su luminosidad destaca sobre el color oscuro de la tela, subrayando la importancia de detalles como el cuello y las vueltas de las mangas. También el perfil frontal presenta este bordado, destacando el nuevo corte de la casaca. Ésta había reducido sus faldillas delanteras desde comienzo del siglo XVIII. La desaparición de estos delanteros confería una mayor comodidad a estos uniformes.

¹³⁵¹ *Ibid*, p. 99.

¹³⁵² Esta imagen procede de JOHNSTON, KITE, PERSSON, , *Nineteenth-century fashion in detail*, p. 106.

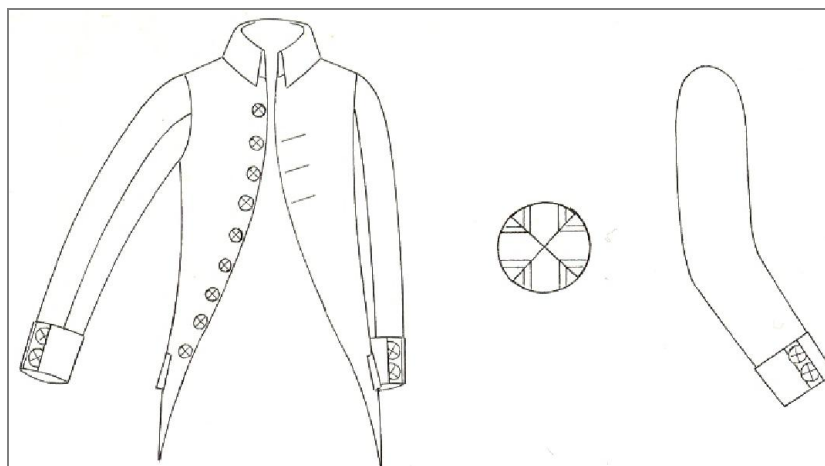


Figura 127. Patrón de casaca inspirada en los uniformes militares¹³⁵³.

Este mismo esplendor se podía ver también en el contador de su casa y estado, don Nicolás de Sandoval¹³⁵⁴. Fallecido en 1758, Sandoval atesoraba un rico vestuario compuesto por quince elementos indumentarios (Tabla nº 28). Se trataba de un guardarropa en el cual las chupas primaban no sólo por su calidad sino también por su cantidad. De ellas se encuentran ocho ejemplares, de entre los cuales destacaba una de terciopelo azul marino con botones de hilo de oro y bordados de color grana. A pesar de no contar con la estimación económica se podía deducir su alta tasación por los botones y bordados que esta prenda como también las otras. También sus cuatro casacas sobresalían por su ornamentación que, de acuerdo a la estética de la época, recubría la parte inferior de la superficie de la prenda.

Tabla nº 28.
Guardarropa de Nicolás de Sandoval

PRENDA	Unidades
Chupas	8
Casacas	4
vestido a la francesa	1
Capote	1
Bata	1
TOTAL	15

Fuente: AHPM Prot. 18139

La importancia del vestido a la francesa también se puede apreciar en la *Cuenta y Partición de los bienes de D^a Isabel de Rojas y Robles, Vizcondesa de Palazuelos*¹³⁵⁵, documento fechado en 1782, en el que se incluían los vestidos del Vizconde Antonio

¹³⁵³ *Ibid*, p. 84.

¹³⁵⁴ AHPM Prot. 18139, s. fol.

¹³⁵⁵ AHPM Prot. 24834, f. 421.

del Hierro Arriaga Alcover y Rivera, quien fue Caballero de Santiago y Mariscal de Campo, además de famoso Gobernador de Pamplona¹³⁵⁶. De un monto total de casi un millón y medio de reales, en concreto 1.474.874, la partición comenzaba con “un vestido chico de mariscal de campo bordado de oro y botones de lo mismo forrado en sarga de seda, tasado en 1200 reales”. El sustantivo ‘chico’, en este caso, equivale a sinónimo de ‘pequeño’ y hace referencia al uniforme de faena, más ordinario y menos suntuoso, que se valoraba en 2200 reales, ya que era “un uniforme grande de mariscal de campo bordado, forrado en sarga encarnada y la chupa en blanco”. Estos dos atuendos militares eran los máspreciados de su armario y superaban las tasaciones de vestidos completos y prendas (Tabla nº 29). Dos de sus vestidos a la francesa eran muy parecidos, tanto en su composición como en lo que a su tasación se refiere. El primero, de medio carro de oro, de color pompadour (rosa fuerte) y forrado en verde manzana, tenía el valor de 210 reales. Idéntica tasación tenía otro vestido entero, forrado en hilo de seda verde manzana bordado, mientras que otro de color de perla, forrado en hilo de seda encarnada, se valoró en 180 reales. Sólo el tercero alcanzaba los 300 reales y se componía de “casaca y calzón de grodetur rayado de color lila y chupa de corte bordada con boton correspondiente”, mientras que el quinto representa el más valioso, por ser de terciopelo rayado de color cereza y forrado de raso liso blanco, ya que estaba tasado en 800 reales. Éste era el valor más elevado de los vestidos y de las prendas que formaban su armario, en el que también se hallaba una casaca con chupa de medio carro de oro, de color de perla, de 120 reales.

La chupa era la prenda con más incidencia y se encontraba tanto suelta como pareja de un calzón de calambria, de color canario rayado, por valor de 30 reales. Con la misma función que la chupa, encontramos también un chaleco “de gamuza de salope forrado en bombasí en 24 reales”. El chaleco era otra prenda semi-interior que la Real Academia definirá en 1803 como “una especie de justillo sin mangas, ni faldillas, que se pone por debaxo de la casa ò de la chupa”¹³⁵⁷. También se incluían seis calzones, de los cuales, uno de paño azul, sin botones ni charretera de lanilla negra, valía 24 reales, en tanto que los otros cinco, de cotonia, se valoraron en 80 reales. Destacaban sobre todo los dos sortús, uno “de paño azul con chupa de lo mismo de ante, guarnecida de galón

¹³⁵⁶ DE CARDENAS, V., *Caballeros de la Orden de Santiago que efectuaron sus pruebas de ingreso*, p. 263-264.

¹³⁵⁷ RAE, *Diccionario de autoridades*, 1803, p. 252.

de oro mosquetero en 160” y el otro “de color de pajueta guarnecida con galón angosto en 60”.

Tabla nº 29.
Cantidad y Composición del Guardarropa del Vizconde de Palazuelos

ROPA	Unidades	Valor en reales
Uniformes	2	3400
Vestidos	5	1700
Chupas	6	197
Casaca	1	60
Capa	1	100
Calzones	9	95
Sortú	2	220
Chaleco	1	24
Corbatines	24	64
TOTAL	50	5860

Fuente: AHPM, Prot. 24834.

El *sortú* (*surtout*) correspondía al sobretodo y ya había empezado a introducirse en la España de Felipe V¹³⁵⁸. El *Diccionario de Autoridades* recogía la palabra en 1739 cuando lo definía como “lo mismo que el sobretodo”¹³⁵⁹. Aún así, se trataba de una de las tantas modas extranjeras y fugaces, tal y como señalaba Terreros en 1788, diciendo que éstas “sólo duran algún tiempo, mientras dura una especie de moda de usarla”¹³⁶⁰. Por eso, resalta mayormente la presencia de la capa de paño azul del valor de 100 reales que representaba el vestido español. A pesar del empuje de las prendas foráneas, la capa resistía a los numerosos decretos y ordenanzas que prohibían su uso desde principio del siglo XVIII¹³⁶¹, encarnando una seña de identidad castiza.

Parecido era también el guardarropa que aparece en la *hijuela para el S. D. Pedro Gaona Portocarrero y 5º señor de Moguer*, de 1789¹³⁶². Pedro era hijo de Juan Francisco Ruiz de Gaona y Portocarrero, Marqués de Cervera. Éste, a su vez, era hijo de Juan Francisco Gaona Portocarrero, Conde de Valdeparaíso, Vizconde de la Faba,

¹³⁵⁸ Sobre los galicismos, véase: VALERA MERINO, *Los galicismos en el español*, op.cit.

¹³⁵⁹ RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1739,

¹³⁶⁰ TERREROS Y PANDO, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*.

¹³⁶¹ SALADRIGAS CHENG, *El arte de perseguir a los sombreros*, op.cit.

¹³⁶² AHPM, Prot. 35173, f. 2. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

caballero de Calatrava, Comendador de Garevilla de Lares, que fue miembro del Consejo de Hacienda y embajador en Polonia. Esta hijuela, realizada en año de la Revolución Francesa, detallaba la ropa que pertenecía tanto a D. Pedro como a su padre, quien ostentaba un suntuoso armario compuesto principalmente por vestidos (Tabla nº 30).

En efecto, el guardarropa de D. Juan Francisco se componía de cuatro vestidos completos, el más rico de los cuales era “de terciopelo negro con delanteras y vueltas de tisú de oro forrado encarnado por el valor de 420”. Los otros no alcanzaban esta estimación. Uno era “de paño de color de perla forrado de rasa liso blanco bordado de oro con botón de lo propio en 300 reales” y, el otro, “de terciopelo labrado color de plomo con dos calzones en 270”. El cuarto se valoraba solo en 70 reales, ya que consistía en un traje verdoso de seda, forrado en tafetán blanco. Además de estos trajes enteros, también se encontraba “una capa de año con su vuelta de terciopelo negro por el valor de 240 reales”, así como dos casacas y una chupa de 30. Una de las dos casacas, en cambio, se estimaba en 40, ya que era de tercianela, mientras que la otra se completaba de un calzón azul claro forrado en tafetán y valía 110 reales.

Tabla nº 30.
Armarios de D. Juan Francisco y D. Pedro Gaona Portocarrero

D. Juan Francisco Gaona Portocarrero			D. Pedro Gaona Portocarrero		
ROPA	Unidades	Valor en Reales		Unidades	Valor en Reales
Vestidos	4	1060	Vestidos	1	180
Chupas	1	30	Chupas	2	100
Casacas	2	150	Casacas	1	100
Capas	1	240	Capas	1	100
TOTAL	8	1480	TOTAL	5	480

Fuente: AHPM Prot. 35173

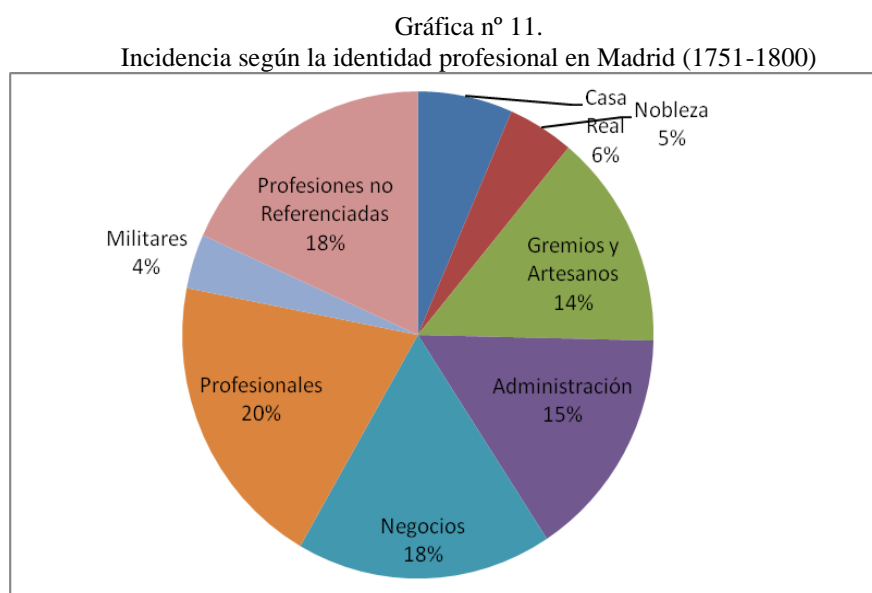
En cambio, el armario de su hijo Pedro contaba con las mismas prendas, sólo que en número menor, sobre todo en lo que a vestidos a la francesa se refiere. Encontramos sólo un ejemplar de cada prenda siendo la chupa la que aparece con dos incidencias: “una chupa con delanteras de paño color de aurora guarnecida con galón de oro y calzón correspondiente, tasada en 75 reales”, y otra, “de cotonia blanca, tasada en 25”. El resto de su guardarropa estaba formado por una capa azul, con embozo, y una casaca de terciopelo carmesí rayado, con botón y cordoncillo de oro; ambas valuadas en

100 reales. Su único vestido era “de tercianela azul celeste con galón de plata, forrado en tafetán encarnado tasado en 180”.

Así, este análisis muestra cómo dos generaciones ostentaban un atuendo parecido, siendo más rico el paterno. Sus cuatro vestidos superan también económicamente el único de su sucesor que, aun así, sigue representando el bien máspreciado. También la capa resulta menos suntuosa que la de D. Juan Francisco, a pesar de seguir la moda de completarse con un embozo que era, según el *Diccionario de Autoridades*, “la cosa con que uno se cubre y encubre el rostro: como la falda de la capa, una bando, ú otro cualquier velo ó mascarilla para tapar la cara”¹³⁶³.

3. Apariencia de distinción o distinción de las apariencias

La paulatina asimilación del vestido a la francesa como imagen de poder y etiqueta por parte de la corte y de sus representantes coincidió con su asociación como apariencia de la villa. Si ya se había asistido a su difusión entre los habitantes privilegiados, fue con la subida al trono de Carlos III cuando el atuendo cortesano pasó a definir a los habitantes madrileños (Gráfica nº 11).



Fuente: AHPM, Protocolos varios.

Las 552 escrituras notariales analizadas jalonan esta contundente presencia entre los bienes de vestir, subrayando el predominio absoluto del traje de casaca, chupa y

¹³⁶³ RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1732, p. 393.

calzón frente al traje español. Entre estos documentos, los militares constituían el grupo que tenía una menor incidencia, con sólo un 4%, seguidos de los miembros de la corte y de la nobleza, con un 5 y 6 %, respectivamente, de los que ya se ha podido comprobar que lucían el vestido a la francesa como etiqueta ceremonial.

Así que nos interesa fijarnos en otros grupos sociales. Un segmento importante de la muestra los constituyen los artesanos y los miembros de los gremios, algunos de cuales podían acceder a un comportamiento más notable. A partir de finales de los años setenta, empezaron a ostentar unas apariencias más distinguidas. Al respecto, una de las referencias más representativas es la de Joaquín Martínez, quien formalizó su capital de bienes, para contraer matrimonio con Francisca Fernández, el día 17 de febrero de 1775¹³⁶⁴. En su escritura matrimonial se podía claramente observar que, a pesar de su oficio de maestro carpintero, se jactaba de poseer un importante atuendo cortesano valorado en 1000 reales. Se trataba de “un vestido a la francesa y capa galoneada de oro”. Este era el más caro y su estimación era muy superior al atuendo “nuevo de militar con dos pares de calzones, tasado en 479”. Los dos restantes, en cambio, eran más modestos, a pesar de ser el primero “de carro de oro con calzón de estameña y botones de plata, tasado en 135 reales” y el segundo, “un vestido acanalado en 120”. De este modo, su guardarropa se componía principalmente de vestidos a los que se sumaban tres chupas, siendo la más cara una “con calzón de ante, tasada en 300 reales”. Lo completaba también una casaquilla corta, de 160 reales, y un sombrero con trencillo, valorado en 60 reales.

Con las mismas características fundamentales aparecía también el armario descrito en la *Carta de Pago y Recibo de Dote de D. Santiago salgado para D^a Vicenta Juana de Yuste, viuda de D. José Colasta*¹³⁶⁵. De un nivel social similar, Santiago era artífice relojero. Su armario presentaba unas apariencias muy similares, aunque era más suntuoso. Estaba formado por cinco vestidos a la francesa y dos capas: la primera “de camelote fino con embozo de Moè en 150 reales”, y la segunda, bien tratada, confeccionada de paño fino color plateado, con galón de oro fino en el cuello y abertura de atrás, con embozo de terciopelo negro, que se valoró en 360 reales. La riqueza de esta última prenda ya delata la suntuosidad de los trajes, estimándose el más barato en 120 reales; se trataba de un vestido “de camelote fino que se compone de casaca, chupa

¹³⁶⁴ AHPM, Prot. 20253, s. fol.

¹³⁶⁵ AHPM, Prot. 19143, f. 269.

y calzón con charretera de plata forrado en sarga verde, bastante usado”. Otros dos, en cambio, alcanzaban los 180 reales; uno era “de paño fino verdoso en sarga de seda encarnada botonadura de oro y la chupa galoneada de los mismo” y el otro, de paño negro y forrado en sarga. Entre todos estos, destacaba el atuendo completo máspreciado que alcanzaba los 360 reales, la misma valoración que su mejor capa. Se trataba de un “vestido a lo militar de paño fino pompadur claro, que se compone de casa, chupa y calzón con botonadura de oro y charretera de lo mismo, forrada la casaca en sarga de seda”.

Algo diferente se proponían las apariencias de otro maestro relojero, Juan Laclergue¹³⁶⁶, quien en 1767 escrituraba su capital de bienes. En él, no sólo se podían comprobar el triunfo de las apariencias francesas sino la novedosa introducción de prendas foráneas. De hecho, su armario no sólo atesoraba siete vestidos completos del valor medio de 97,8 reales sino también algunas prendas de abrigo. Entre ellas se hallaban dos capas de paño muy traídas del valor de 180 reales en total. Aún así este maestro relojero se jactaba de poseer dos redingote, uno de terciopelo azul y el otro plateado. Este era una “prenda de encima o de abrigo a modo de casaca, con faldones largos que sobrepasaban las rodillas, abierta y abotonada por delante, mangas largas con vueltas y cuello en forma de collarín”¹³⁶⁷. Como se puede ver en la figura 128, esta prenda era muy parecida a la casaca francesa pero se diferenciaba por una mayor longitud y un pequeño cuello. Su corte se debía a que se puso de moda entre los caballistas ingleses de 1725 y de ahí se difundió a Francia donde se adaptó el nombre: de *riding-coat* a *redingotte*. Unos primerísimos ejemplos ya se habían encontrado en los cargos del príncipe Carlos quien, futuro Carlos III, encargaba un “redingón” con collarín, mangas y vueltas¹³⁶⁸.

¹³⁶⁶ AHPM, Prot. 18706, f. 183

¹³⁶⁷ TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de indumentaria*, p. 417-418.

¹³⁶⁸ AGP; Reinados, Felipe V, Leg. 297.

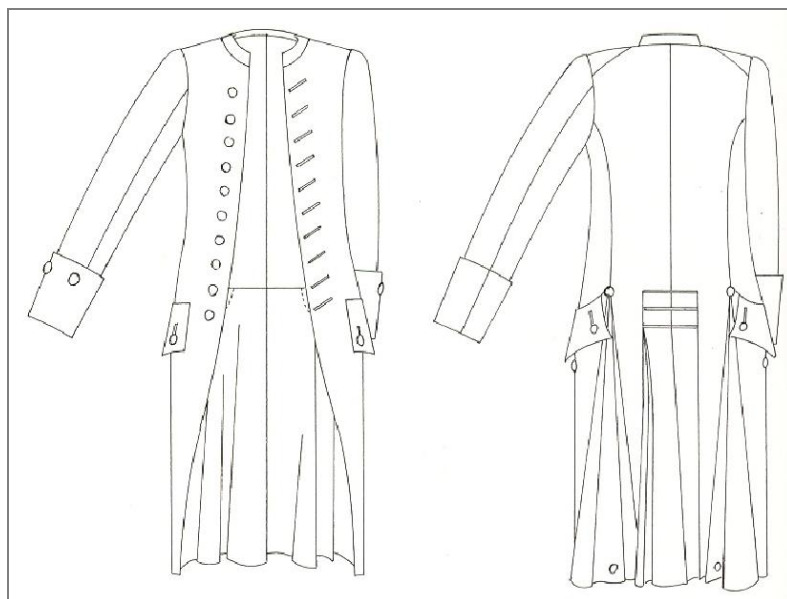


Figura 128. Patrón de redingot, h. 1765¹³⁶⁹.

De mayor cantidad tenía en el apartado de vestidos y prendas el capital de Antonio Brule¹³⁷⁰. Este joven madrileño, que desempeñaba el oficio de maestro sillero y guarnicionero, prestaba mucha atención a sus apariencias. Esta escritura de 1785 revela que todas las prendas que constituían su armario se caracterizaban por ser ‘ropa nueva de hombre’. En especial, estaba compuesto por vestidos que, con cinco incidencias, representan el elemento indumentario más importante. El más rico de entre éstos era un “bestido entero de paño color de pompadour, nuevo, forrado todo de seda con boton y charretera de oro, tasado en 650 reales”. El estado nuevo del traje, así como el detalle dorado, le proporcionan una mayor riqueza que a su vestido de terciopelo. De color naranja, se caracterizaba por chupa y calzón forrados en sarga blanca, con bordados de la misma tela. No obstante, aparecía “sin casaca”, por lo que su estimación sólo ascendía a 500 reales. La distinción se trasladaba también a los otros tres más ordinarios y usados. El de mayor calidad era uno tasado en 200 reales, compuesto por dos pares de calzones de paño negro. Los restantes ostentaban la misma composición: uno de 100 reales y el de verano, de 120 reales. El resto de su guardarropa contaba con una chupa con chaleco de grodetur azul, guarnecido con galón de oro y de plata, que se tasó en 240 reales. También se encontraba otro chaleco con delanteras, de 50 reales y otras cuatro

¹³⁶⁹ Esta imagen procede de JOHNSTON, L., KITE, M., PERSSON, H., *Nineteenth-century fashion in detail*, p. 98.

¹³⁷⁰ AHPM, Prot. 20250, f. 55. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

chupas. La de mejor calidad era una de grana forrada en tafetán blanco, descrita como ‘casi nueva’, estimada en 300 reales. Las otras, más cotidianas, eran de paño con delanteras de raso, de 50 y 75 y 100 reales, cada una. A pesar del evidente predominio de la chupa, este armario poco difería de los cortesanos y aristocráticos observados hasta el momento. Tampoco se alejaba mucho del perfil indumentario del madrileño de la época: su guardarropa también contenía tres capas españolas de las cuales dos, “confeccionadas de camelote y lana de medio carro con dos embozos, y tasadas las dos en 320”. La tercera, en cambio, era “otra capa de paño azul con galon de oro, con embozo de terciopelo rayado, bien tratada en 280 reales”. Con todo, Antonio trataba de transmitir elegancia y distinción mediante la ostentación de prendas de carácter extranjero. Entre ellas también se encontraba “una casaca de duro y forrada en sarga azul, usada, en 60 reales”. Aun así, el atavío que más describía su afán por seguir las últimas modas era la presencia de un *fraque* de tripe, con alamares de seda y oro, ya usado y del valor de 120 reales; se trataba de una “especie de casaca con solapas que cruzan sobre el pecho”¹³⁷¹, tal y como señalaba la Real Academia, en su definición de principios del siglo XIX.

Tabla nº 31.
Guardarropas de José Colasa, Nicolás Fernández de Moratín y Antonio Brule

José Colasa		Nicolás Fernández		Antonio Brule	
ROPA	Nº	ROPA	Nº	ROPA	Nº
Vestidos a la francesa	5	Vestidos a la francesa	9	Vestidos a la francesa	5
-	-	Chupas	5	Chupas	5
-	-	-	-	Chalecos	2
Capas	2	Capas	3	Capas	3
-	-	-	-	Frac	1
TOTAL	7	TOTAL	17	TOTAL	16

Fuente: AHPM, Protocolos varios

También el *fraque* (frac) procedía del país galo, pero no se había totalmente implantado entre los madrileños. Esta prenda, de hecho, no aparecía entre los bienes de Nicolás Fernández de Moratín, artífice platero¹³⁷². Su inventario y tasación de sus bienes, a la muerte de su esposa D^a Eugenia López Ballesta, se realizaba en marzo de

¹³⁷¹ RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1837, p. 790.

¹³⁷² AHPM, Prot. 20278, fols. 56 y ss. Acerca de las vestimentas que caracterizaban a un platero, véase: RIVAS CARMONA, J., *Estudios de platería*. San Eloy, 2009, Murcia, Universidad de Murcia.

1785 y se definía por numerosas prendas del vestido a la francesa. En la escritura se podía claramente apreciar la variedad y la riqueza que se basaba principalmente en vestidos completos y chupas. El bien máspreciados entre estos, eran un “bestido de paño de s. fernando compuesto de casaca, chupa y calzón forrado en raso sin estrenar en 556”. Su estimación elevada se debía a que se trataba de un vestido nuevo que Nicolás todavía no había lucido. De una cuantía un poco menor, 520 reales, aparecía otro vestido de paño, compuesto por las misma prendas de calidad, por estar usado. La mayoría de los trajes se definían como usado o muy usado, a excepción de un vestido de paño negro “todo nuebo”, de 340 reales, otro, “de camelote negro compuesto de casaca, dos chupas y dos pares de calzones, bien tratado, tasado en 400 reales”, y otro traje de 300 reales, con casaca de paño color de cereza, chupa de ante, con galón de plata, y un par de calzones. Como decíamos, su guardarropa también contenía cinco chupas, de las cuales la más cara era “de glase de plata bordada de oro seda y esmaltes, en 360 reales”. Las restantes, en cambio, estaban confeccionadas en rizo de seda, que apenas alcanzaban los 100 reales. De mayor valor eran sus tres capas que, sin embargo, eran la prenda menos representativa de su armario. La más preciada ostentaba un valor de 300 reales, por estar bien tratada y confeccionada “de paño de san Fernando, con embozo de terciopelo y galón de oro en el cuello”. De este modo, este inventario describía un comportamiento indumentario ya tradicional parecido al del artífice relojero José Colasa, pero más variado y suntuoso como el del maestro sillero Antonio Brule (Tabla nº 31).

La elegancia de esta distinción se acercaba mucho a la ostentada por los miembros de la administración, quienes representaban uno de los grupos profesionales que en mayor medida se identificaban con la moda francesa. Las escrituras relativas a los funcionarios, que representaban el 15 % de la muestra, revelaban su característico ‘vivir noblemente’, ya patente en los años anteriores. El inventario de bienes de D. Francisco Fernández Samieles revela esta suntuosidad a principios del reinado de Carlos III¹³⁷³. El 28 de noviembre de 1763, se formalizaba este documento relativo a los bienes de este secretario de Su Majestad en la Junta de Comercio y Moneda. Como representante de este sector privilegiado, sus prendas revelaban la importancia reservada a las apariencias francesas. Así se podía encontrar nueve ejemplares del vestido de casaca, chupa y calzón, siendo el más caro era “un vestido de terciopelo color embinado

¹³⁷³ AHPM, Prot. 18730, fols. 190 y ss.

con boton de oro, forrado en raso liso blanco de color, nuevo, en 600 reales”. Los restantes atuendos completos aparecían bien tratados como el de terciopelo negro, con casaca forrada en tafetán negro y la chupa de blanco, que se valoraba en 400 reales. Todos sus trajes desprendían el privilegio de su condición como también las chupas, de las cuales poseía cuatro ejemplares: “una chupa con delanteras de tela de plata ya usada en 450 reales y otra chupa con delanteras de tisú de oro matizado usada, en 600”. En cambio, la tercera sólo valía 45 reales mientras que la última completaba una casaca de terciopelo de color tabaco, del valor de 100 reales. Francisco también poseía dos capas, una de verano y la otra de grana de San Fernando, estimadas en 15 y 300 reales, respectivamente. Finalmente, su guardarropa se remataba con dos batas viejas de 160 reales.

De la misma época es la carta de pago y recibo de dote de D. Baltasar de Martínez de Ostrabat, oficial de contaduría de Marina¹³⁷⁴. Para su matrimonio con Josefa Martínez de Escobar, Baltasar aportaba un lujoso guardarropa que se componía de una casaca y chupa de lanilla negra del valor de 180. Sin embargo, de mayor estimación era un vestido de terciopelo negro, forrado en sargueta de seda, de 420 reales y “un bestido a lo militar que se compone de casaca chupa y calzón de muer color de aurora y chupa de tela de plata con botonadura de lo propio bien tratado todo en 720 reales”.

Parecidas en cuanto a las apariencias francesas eran la ropa de lana y seda que se describía en el *inventario de bienes que quedaron por fin y muerte de Lucas Constantino Ortiz de Zugasti, Relator del Consejo supremo de Castilla*¹³⁷⁵. Basta con observar que se componía de dos vestidos a la francesa, uno de paño fino color de canela, bordado de seda del mismo color y forrado en segrí, y el otro era a lo militar de paño musco de invierno, forrado en sargueta encarnado. También poseía otras prendas galas como “dos casacas de terciopelo de militar forradas en tafetán bordadas de seda” o dos chupas: la primera de lienzo y la segunda, “de tisú de plata y oro con sus ojales de cartulina forrada en segrí blanco”. Sin embargo, su armario se diferenciaba de otros funcionarios por conservar aún prendas características del atuendo español. Lucas atesoraba dos ropillas “de terciopelo a medio andar y un vestido entero de damasco negro de ropilla con dos pares de calzones, bien tratado”. A pesar de incorporar también

¹³⁷⁴ AHPM, Prot. 17395, f. 256.

¹³⁷⁵ AHPM, Prot. 17859, f. 187.

dos capas andadas, las apariencias francesas superaban a las castellanas, como ya imperaba en el siglo XVIII.

Más distinguido y afrancesado era D. Antonio de Linares de Sagazarini, agente fiscal de la Junta de Tabaco y de los Reales Consejos de Hacienda¹³⁷⁶. En 1784, cuando se redactaba su inventario de bienes, se podía comprobar que las apariencias de estos funcionarios se construían a partir de estas apariencias francesas. Antonio poseía dos chupas y un calzón de muer y, sobre todo, destacaban los vestidos de casaca, chupa y calzón, entre los cuales sobresalían los dos de 660 reales: uno “de canalé pompadu nuevo con el forro verde manzana botonadura de oro y charretera de plata” y otro, “de paño fino, color de pompadur, la chupa guarnecida de galón de oro, botonadura bordado, con charretera en los calzones matizados”. Como se puede ver en la tabla nº 32, estos eran los más suntuosos, al igual que el “de verano de droguete rayado con botones a los cintos con calzón y forrado en tafetán casi nuevo, tasado en 600 reales. Sin embargo, estos atuendos se completaban con la característica capa española de las cuales conservaba cuatro ejemplares. Una ascendía a 360 reales, estando confeccionada en terna de seda y bien tratada. Una de paño negro, en cambio se valoraba 300 reales, como también la de grana por lo que superaban la principela de 126 reales. Aun así, se diferenciaba de otros funcionarios por incorporar la golilla a la capa o a la chupa, como solían hacer los letrados de la época. En concreto, se trataba de dos capas para golilla de paño, de 360 y 300 reales, respectivamente; igualmente, también conservaba una chupa de paño de golilla forrada de sarga, de 75 reales.

¹³⁷⁶ AHPM, Prot. 20279, f. 125.

Tabla nº 32.
Vestidos de Antonio de Linares

Ropa	Calidad	Valor (reales)
<i>Un vestido de militar de canalé pompadu con el forro verde manzana, botonadura dorada y charretera de plata</i>	Nuevo	660
<i>Un vestido de verano de droguete rayado con botones a los cantos con calzón y forrado en tafetán</i>	Casi nuevo	600
<i>Un vestido de terciopelo con calzón</i>	Sin estrenar	500
<i>Un vestido de paño fino color pompadu la chupa guarnecida de galón de oro botonadura bordado, con charretera en el calzón, matizados</i>	-	660
<i>Un vestido de carro de oro negro sin calzón</i>	-	190
<i>Un vestido de carro de oro musco con calzón botonadura de plata y menos de medio andando forro de tafetán verde y calzón</i>	Sin estrenar	360
<i>Un vestido de paño fino negro con calzón</i>	Bien tratado	330
<i>Un vestido de barragan liso pompadur inglés con botonadura de metal, de sarga azul, sin calzon</i>	-	250
<i>Un vestido de paño morado fino, con calzón y forro de sarga azul</i>	-	270
Total		3.820

Fuente: AHPM, Prot. 20279

En efecto, la golilla de Felipe IV aún caracterizaba los guardarropas de los abogados a finales del siglo XVIII. Basta con repasar el capital de bienes de D. Diego de Lara, abogado de los reales consejos¹³⁷⁷. Realizado en 1765, este documento revelaba un importante guardarropa de vestidos de lana y seda. Los trece vestidos que lo componían, describían el lujo que caracterizaba a estos funcionarios puesto que el menos suntuoso era uno de lanilla de 160 reales. Aun así, el más lujoso era “un bestido nuevo de paño de san fernando con dos pares de calzones color de tabaco galoneado con galones estrechos de oro botonadura fina de hilo de de lo mismo forrado en sarga de seda blanca en 1200 reales”. La contundente diferencia económica que existía entre estos dos ejemplares subrayaba la suntuosidad que caracterizaba la docena restante, la mayoría bien tratados y con ricas insignias, como se puede apreciar en la tabla nº 33. Pese a esta importancia de los vestidos a la francesa, su armario también contenía nueve chupas, la más cara de de 800 reales, que era “una chupa y bueltas para la casaca de oro color de punzón nuevo todo para semana santa”. Otra, en cambio, se completaba con un chaleco llamado ‘chupetin’ y de un calzón de raso liso blanco, estimada en 600 reales.

¹³⁷⁷ AHPM, Prot. 19290, f. 119. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

Tabla nº 33.
Descripción y valoración de los vestidos de Diego de Lara

Ropa	Calidad	Valor (reales)
<i>Un vestido entero de paño de seda de San Fernando color de tabaco claro con su botonadura de oro</i>	A medio usar	350
<i>Un vestido de paño de San Fernando color de pizarra forrado en sarga fina color de coral con botonadura de oro fino</i>	Nuevo	700
<i>Un vestido de paño de San Fernando con dos pares de calzones color de tabaco con galon de oro y botonadura de hilo de plata</i>	Nuevo	1200
<i>Un vestido a lo militar de paño fino de Guadalajara color de mezcla aceitunada forrado en sarga de Inglaterra y botonadura fina de oro</i>	Nuevo	500
<i>Un vestido negro de terciopelo</i>	A medio usar	200
<i>Un vestido de paño negro de Guadalajara forrado en sarga negra y botonadura de acero</i>	Bien tratado	420
<i>Un vestido de moher de mezcla con dos pares de calzones con forro</i>	Usado	320
<i>Un vestido de grodetur color de punzón forrado en tafetán doble verde</i>	Bueno	600
<i>Un vestido de grodetur negro con chupa y casaca forradas en tafetán</i>	Casi nuevo	246
<i>Un vestido de lanilla negro forrado en San Fernando</i>	Algo usado	190
<i>Un vestido de camelote color carne o melocoton fino</i>	Algo usado	250
<i>Un vestido de barragan plateado</i>	Nuevo	250
<i>Un surtú de barragán liso color de aceituna</i>	-	80
TOTAL		5306

Fuente: AHPM, Prot. 19290

Entre las más ricas, también se halla “otra chupa de tela de oro con espalda y mangas de damasco color dorado en 360 reales y una chupa de tisu galoneada de plata con boton de hilo de plata en 180”. Las restantes, en cambio, apenas alcanzaban los 60 reales, siendo de paño negro. De calidad intermedia aparecían las chupas para golilla, de 160 y 125 reales. Esta, con las dos monteras de 7 reales, representaba el único vestigio de la España de los Austrias y que aún caracterizaba a los miembros de su profesión. También destacaba una capa negra para golilla, que se tasaba en 80 reales. De esta prenda de abrigo conservaba ocho ejemplares, de la cuales la más cara era la de grana encarnada, casi nueva en 400 reales. De este modo, la descripción de su guardarropa, no sólo señalaba las prendas características de los letrados de la época sino que manifestaba el lujo con el cual estos madrileños privilegiados se distinguían.

Tabla nº 34.
Comparación de prendas con golilla

NOMBRE	PROFESION	ROPA CON GOLILLA
Diego de Lara	Abogado de los RRCC	2 chupas para golilla
		3 capas para golilla
Tomás Sánchez	Abogado de los RRCC	6 chupas para golilla
		3 capas para golilla
Antonio de las Peñas	Abogado de los RRCC	1 vestido de paño entero de golilla
Antonio Linares	Abogado de los RRCC	2 capas para golillas
		1 chupa para golilla

Fuente: AHPM, Protocolos varios.

Al igual que el capital de bienes de D. Tomás Sánchez, también abogado de los reales consejos, demuestra que la golilla era una prenda habitual que definía las apariencias de los letrados¹³⁷⁸. Lo mismo que Diego, también Tomás ostentaba estas prendas y concretamente poseía una capas y dos chupas para golilla. Seis de sus chupas presentaban esta característica, siendo las más ordinarias una “de carro para la golilla en 30; otra de lanilla para lo mismo en 20 reales; otra chupa de muer para la dicha en 25 reales”. La más cara era una “chupa de terciopelo negro para la golilla en 120 reales”. Las otras cuatro, en cambio, no presentaban esta mezcla de atuendo y seguían firmemente las apariencias francesas como la de “grana con botonadura de oro alamares en 150 reales”. De carácter típicamente francés, Tomás también poseía dos casacas de las cuales, la más suntuosa era una “de paño encarnado con la chupa a capuchina y botonadura de oro en 250 reales” y la segunda “de paño color de romero con botonadura de oro en 180”. Pese a estas prendas propias de un abogado, su guardarropa contenía también ocho vestidos completos. Todos en buen estado y de un valor medio de 120 reales, estos atuendos resultaban ordinarios al lado de su “vestido de rizo sin estrenar cuio corte costó veinte y un doblones con forro de raso u botonadura de oro, en 1650 reales”. Este bien vestimentario era el más preciado ya que superaba su vestido más caro que, de color azul y con botonadura de plata, se valoraba en 1100 reales. Aun así, su guardarropa se caracterizaba sobre todo por una importante incidencia de capas. Con ocho ejemplares, ésta era su prenda más característica, tanto con golilla como sin ella. Siete eran las que aparecían sin este cuello pero sólo una de éstas se confeccionaba en grana y se completaba de embozo de terciopelo y una montera, por el valor de 240 reales. Las restantes, en cambio, aparecían más comunes siendo de simple paño negro.

¹³⁷⁸ AHPM, Prot. 20310, f. 43. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

Entre estas capas, sólo destacaba una de paño azul que con cordoncillo de oro al canto del valor 150 reales. Sin embargo, sus apariencias de abogado madrileño ocultaban su afán por seguir las modas extranjeras. En su armario, no sólo encontramos un ejemplar de un viejo sobretodo español de 20 reales, sino también dos cabriolés. Esta era una capita corta, con aberturas laterales, de las cuales asomaban los brazos. Procedía del francés *cabriolet*, que hacía referencia a un vehículo de transporte parecido a la carroza. Terreros lo definía como una prenda de abrigo que llevaban las mujeres en los paseos en coche de caballo¹³⁷⁹. La documentación de la hacienda real como la notarial ha puesto en evidencia que existía también en forma masculina en el Madrid de Carlos III¹³⁸⁰.



Figura 129. Paret, *Paseo del Jardín Botánico*, h. 1790, Museo del Prado, Madrid.

De la misma época, pero algo diferente, aparecía el capital de bienes realizado por Manuel García, escribano provincial¹³⁸¹. Su armario incluía casi exclusivamente vestidos a la francesa y sus prendas características. Poseía tres ricos vestidos:

“Un vestido de verano a lo militar de seda de pizarra compuesto de casaca chupa y chupa forrada en tafetán blanco bueno, en 400; otro vestido de casaca y chupa a lo militar de medio carro de paño negro, forrado en tafetán doble con dos pares de calzones en 500 y otro con casaca chupa y dos calzones de paño negro de guadalaxara forrada la casaca en tafetán en 450”.

También encontramos tres casacas de las cuales la más cara era una de terciopelo estampado, forrada en tafetán, que se completaba de calzón, valuada en 400 reales. Por el contrario, las demás apenas alcanzaban los 100 reales como sus chupas.

¹³⁷⁹ TERREROS Y PANDO, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, op.cit.

¹³⁸⁰ TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de indumentaria*, op.cit.

¹³⁸¹ AHPM, Prot. 19290, f. 119. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

La más valiosa de éstas, se presentaba “con delanteras de melania y flores de oro campo blanco y la espalda de damasco forro de tafetán ojal y boton de plata, buena, en 180”. Completaban su guardarropa nueve capas “varios tamaños” y “un capingot de paño color de perla con delanteras de sarga bueno en 240 reales”. Según los académicos de 1780, esta última prenda era una “voz modernamente introducida, que significa una especie de sobretodo del que se diferencia solamente en que tiene en lugar de las mangas una media muceta abierta, que cayendo desde los hombros hasta la cintura por la parte de delante cubre y abriga los brazos por la parte anterior del cuerpo”¹³⁸².

En 1782, se formalizaba la carta de pago y recibo de dote de D. Luis Gacel y Cumbe, a favor de D^a Ángela Sánchez de Zenzora¹³⁸³. Luis era natural de Nápoles y desempeñaba el cargo de escribano del rey y oficial del despacho universal de hacienda, mientras que Ángela era hija de Pedro Sánchez, quien fue tesorero extraordinario de Su Majestad y residía en Amsterdam. En esta escritura se describía un rico armario formado por tres calzones, dos capas y seis vestidos. Los más baratos eran tres de color negro, de 120 reales, y un vestido entero de color azul celeste que, con un botón de oro, ascendía a 240 reales. Igualmente, destacaba un vestido de color de melocotón, con botón de plata, que se tasaba en 480 reales, y, sobre todo, “un vestido de terciopelo negro con vueltas y chupa de tisu y calzón de terciopelo, charretera y todos los botones de oro, tasado en 920”. Este se puede considerar su bien indumentario más caro, por encima de las dos capas con galón de oro, que se estimaban en 480 reales.



Figura 130. *Frac de color pajizo*, h. 1785¹³⁸⁴.

¹³⁸² RAE, *Diccionario de autoridade*, 1780, p. 191.

¹³⁸³ AHPM, Prot. 20735, f. 298. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹³⁸⁴ Esta imagen procede de [http:// www.gentlemenoffortune.com](http://www.gentlemenoffortune.com) [23 de agosto de 2012].

Tampoco sus cuatro chupas alcanzaban esta alta valoración, ya que la más preciada, que era una de ante con calzón a juego, se tasaba en 300 reales. En cambio, su única casaca se caracterizaba por completarse de una chupa de muer de color pasa, con botón de plata, por el valor de 120 reales. Empero, esta suntuosidad quedaba oscurecida por un pequeño uniforme entero de 600 reales y uno grande, o sea, de gala, estimado en 4500 reales. Probablemente, estos atuendos definían su apariencia de distinción, la cual estaba también presente en un extranjerizante fraque con chupa pajiza, de 180 reales. Muy parecida en color y forma a la de la figura 130, esta prenda poseía una distinción y una posición muy superior a la ostentada por el maestro sillerero Antonio Brule.

Otro letrado era Francisco Ulpiano García, quien ejercía de notario en el Madrid de 1785¹³⁸⁵. Su guardarropa se componía de siete vestidos a la francesa, de los cuales el más caro era “un vestido de hombre completo de casaca, chupa y calzón de paño de guadalajara, color de pompadu y forrado en sarga de lana, tasado en 430 reales”. Los otros no alcanzaban esta estimación, a pesar de su calidad, como el de paño negro fino, forrado de sarga negra, de 240 reales, o el de color de “cortizo de daino”, de 220 reales. Entre éstos, destacaba un traje “de bayeta aceitunado forrado en bayeta nuevo para un niño de 7 años, tasado en 85”. Ésta no era la única prenda para un menor ya que se había también “tres pares de calzones de estambres, tasados en 12 reales”. Las tres capas eran para hombre adulto, una era de paño y dos, de verano, de 40 reales.

Como se puede apreciar, los letrados representaban un importante grupo dentro del segmento de los profesionales de Madrid. Ya en el año de entrada de Carlos III, se podía apreciar un primer avance de los profesionales. Entre éstos se incluían los maestros y los intelectuales. De 1759, es la partición de Manuel Andrés Mejía, quien desempeñaba este cargo en el colegio de san Ildefonso de Madrid¹³⁸⁶. Con un total de 50.006 reales, a su inventario contaba con una importante sección dedicada también a los vestidos de hombre. En ella se podían encontrar cuatro vestidos, dos casacas y dos calzones. Estos últimos completaban el atuendo de las dos casacas, siendo el más caro el de raso blanco que se tasaba en 120 y doblaba el valor del otro. Los cuatro vestidos, en cambio, ostentaban mayor estimación económica. Basta con tomar como referencia el más barato que ya alcanzaba los 150 reales. En cambio, el de paño fino negro y forrado

¹³⁸⁵ AHPM, Prot. 19755, f. 372. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹³⁸⁶ AHPM, Prot. 16691, f. 250.

en sarga del mismo color se valoraba en 240 reales. No obstante, el máspreciado era un vestido nuevo compuesto de casaca, chupa y calzón y que se completaba de sombrero, espadín y zapatos de tacón por el valor de 600 reales. La misma composición la presentaba también otro de camelote ya usado estimado en 360 reales.

Dentro de las profesiones liberales, también se hallaban los boticarios¹³⁸⁷, como Juan Sánchez¹³⁸⁸. Con una casa de su propiedad en la calle Devengano, contigua al Real Monasterio de San Basilio, Juan ostentaba una imagen distinguida por “una casaca plateada de paño de guadalajara forrada en tafetán del mismo color, bien tratada, tasada en 210 reales”. Su bien máspreciado era, en cambio, “una chupa de terciopelo blanco bordada de oro con algun matiz de seda, tasada en 440 reales”, que superaba otra con calzón de terciopelo, casi nueva, de 420 reales de valor. También poseía una casaca con chupa de castor fina, traída, estimada en 180 reales. Digno de destacar es un capingot plateado y casi nuevo, valuado en 120 reales.

Pero el colectivo más notorio dentro del ámbito socio-sanitario eran los médicos, algunos de los cuales contaban con importantes fortunas, que respondían “al cliché de lo que tradicionalmente se considera burgués: “educación, competencia técnica, seguridad e independencia”¹³⁸⁹. Los médicos superaban a los madrileños que se dedicaban a los negocios, tanto los comerciantes como los contadores, y se caracterizaban por lucir la imagen vestimentaria de cortesanos y nobles. Entre los médicos destacaba Pedro Blas quien, en 1760, realizaba su inventario de bienes¹³⁹⁰. Esta escritura revelaba unas apariencias francesas pero más discretas. Su guardarropa se componía de dos vestidos, el más barato de ellos era uno usado de 45 reales, de camelote. El otro, de 240 reales, era de color tabaco y se componía de casaca, chupa y calzón. Éste era el atuendo máspreciado puesto que los restantes apenas superan los 40 reales. Se trataba de dos casacas, una de las cuales era de paño de canela, tasada en 45 reales, mientras que la otra ostentaba “hechura de chamberi aplomado, tasada en 30 reales”. También contenía dos chupas, una de 8 reales y la segunda “con delanteras de terciopelo y espalda y mangas negra en 45”.

¹³⁸⁷ Para estudiar el cambio de categoría socio-profesional de este grupo: IRIGOYEN LÓPEZ, A.y HERNÁNDEZ FRANCO, J., “Saliendo del artesanado. Los boticarios de Murcia y sus familias en el siglo XVIII”, en CASTILLO, FERNÁNDEZ (coords.), *Campesinos, artesanos, trabajadores*, pp. 451-464.

¹³⁸⁸ AHPM, Prot. 18780, f. 1.

¹³⁸⁹ CRUZ, J., *Los notables de Madrid*, p. 127.

¹³⁹⁰ AHPM, Prot. 18729, f. 76.

Esta discreción, en cambio, no caracterizaba el armario de Tomás López, doctor en medicina en la calle de las Fuentes¹³⁹¹, quien ejercía también de médico de la familia de Su Majestad. De ahí que sus apariencias fueran más conformes a los patrones cortesanos, tal y como se deduce de la tabla nº 35. De este modo, su armario contenía cinco vestidos completos, cinco chupas –dos de las cuales se completaban con calzones, dos casacas a la francesa y una casaquilla.

Tabla nº 35.
Guardarropas de Tomás López y Pedro Blas

TOMÁS LÓPEZ	Nº	PEDRO BLAS	Nº
Vestidos a la francesa	5	Vestidos a la francesa	2
Casaquilla	1	Casacas	2
Chupas y calzones	2	Chupas	2
Casaca y calzones	2	Chamberi	1
Chupas	3	Vestidos a la francesa	2
Total	13		9

Fuente: AHPM, Prot. 18729 y 19070

Su vestido más valioso era de “terciopelo negro a lo militar que se compone de casaca, chupa y calzón forrado en tafetán negro doblete y los calzones en lienzo, tasado en 560”. Muy suntuoso era también uno de 530 reales que, siempre a lo militar, era de paño de color aceituna claro con forro de sarga. Con la denominación ‘a lo militar’ también contenía dos casacas de 90 reales cada una: “de camelote azul y un par de calzones con forro de lienzo”, y la otra “de paño color plateado con boton de plata su forro de griseta de seda del mismo color”. De igual modo, sus chupas ostentaban esta calificación, de las cuales la más cara “una chupa a lo militar con delanteras de tela de plata y flores de oro en 260 reales”. Estas apariencias francesas las ostentaba también José Severo López quien, como médico de Camara de Su Majestad durante esta segunda mitad de siglo (Fig. 131).

¹³⁹¹ AHPM, Prot. 19070, f. 365.



Figura 131. Rodríguez, *Retrato de José Severo López*, h. 1785, Museo Municipal de Madrid.

Similar era el guardarropa de Gabino Mateo Rodríguez en 1790¹³⁹². Este secretario de los Cinco Gremios Mayores ostentaba un vestido “de casaca, chupa y dos pares de calzones mangas color de flor de romero con forro de sarga en 244 reales” que, a pesar de su lujo, no era el más valioso. El más caro era uno completo de accesorios que se tasaba en 280 reales. De vestidos también atesoraba otros dos ejemplares que apenas alcanzaban los 180 reales cada uno. No obstante, estas apariencias francesas no sólo se limitaban a su guardarropa, sino que se trasladaban a una figura de madera que representaba el bien máspreciado del capital de bienes que aportaba a su matrimonio con Luisa Alonso:

“Un niño de Dios de madera de medio vieja con 2 medios cuerpos para ponerle de pie y otro para sentarle, su peana y taburete de brazo con 8 vestidos enteros iguales para ponerle de corto con encaje de oro, y plata, 3 para de militar, y nazareno, su ropa blanca, 3 pares de zapatos, 1 de plata liso, otro afiligranado y los otros de castor, con su hebilla de piedra baculo, dobencia de plata, collar de alfajar con 5 piezas al parecer de rubies, 1 pintura, 3 ramas de oja de lata para reliquia, varia fruta de piedra con 1 libro de lo mismo, su urna tallada con 6 cristales, los 3 grandes y su mesa con 4 cojines todo con sus cerraduras y llaves, varias cartas de indulgencias concedidas de este nilo, todo en 2200 reales”.

El comportamiento indumentario que se basaba en el consumo de prendas extranjeras, de forma similar se aprecia entre los hombres de negocios que representan el 18% de los documentos analizados. Entre ellos, destacaba Nicolás Caro quien, en 1769, vivía en la calle del Pez¹³⁹³. Nicolás formaba parte del “comercio de cobachuela”, o sea, era mercero. Entre sus bienes se podían encontrar los forros y pañuelos que caracterizaban su negocio pero también la ropa de su propio armario. Así, sabemos que

¹³⁹² AHPM, Prot. 20533, f. 130. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹³⁹³ AHPM, Prot. 18736, f. 296 y ss.

poseía un “vestido de paño negro a lo militar de casaca, chupa y dos pares de calzones forrado todo en sarga, tasado en 300 reales”. Las otras prendas no alcanzaban esta tasación ya que consistían en una casaca color de pompadur, en 70 reales, y una chupa de camelote verde mezcla, en 50 reales. También tres capas de paño, la más cara de 180 reales. Esta, como una de 120 reales, era de paño y color ala de cuervo. La tercera, en cambio, era de principela musca y se tasaba en 60.

Al mundo del comercio pertenecía de igual modo Manuel Roque, librero en la calle de Preciados¹³⁹⁴. Con casa y tienda en la manzana número 382, Manuel seguía la moda francesa. Esto se puede deducir de su armario que se componía de tres vestidos, dos de terciopelo negro, de 240 reales, y uno de paño, en 160. El otro era de seda morada y apenas alcanzaba los 120 reales. De carácter galo también poseía su bien más valioso que era “una casaca de paño oscuro nuevo con calzón y chaleco de piel de diablo en 500 reales”. Poseía otras dos casacas que, en la tasación, se equiparaban a sus dos chalecos verdes y lila, de 50 reales. También poseía una capa azul con galón de oro, que se estimaba en 240 reales.

Perfil semejante tenía la composición de otro comerciante, José Ximeno y Garay¹³⁹⁵. Este pertenecía al mundo de los negocios, en concreto al “comercio de fierro”, condición que avalaba a través de las apariencias francesas. Su armario estaba constituido por cinco vestidos, dos casacas, dos capas, una chupa de 150 reales y otra con calzón. La prenda más cara era “un vestido de camelote color de mordoré completo de casaca chupa y calzón forrado en color de caña, tasado en 400 reales”. La valoración de este atuendo completo superaba a la de los demás trajes, dos de los cuales eran de paño, estimados en 260 reales en total, y otro, en 100 reales. Sólo el de paño azul se acercaba al precio del de camelote, alcanzando los 300 reales. Aun así, esta tasación parecía discreta comparada con la de “una chupa con un par de calzones de ante fino guarnecidos de galón de oro, tasada en 390”. De calzones también poseía otros dos ejemplares, que apenas alcanzaban los 99 reales en total. José reservaba una mayor importancia a sus casacas: una “de militar con calzones de paño fino color de pajuelo boton de oro, tasada en 300”, y la otra “con chupa y un par de calzones de verano y de pelo de color de naranja con boton de plata, en 120”.

¹³⁹⁴ AHPM, Prot. 19553, f. 253 y ss.

¹³⁹⁵ AHPM, Prot. 17670, f. 309 y ss.

Si esta distinción caracterizaba a los hombres de negocios de la segunda mitad del XVIII, definía aun más a los comerciantes madrileños relacionados directamente con la ropa. Este grupo estaba formado hombres que vivían y se servían de estas apariencias, como sastres, tratantes, mercaderes y roperos de nuevo y de viejo. Ellos no sólo comerciaban con estas prendas de moda, sino que las consumían en su forma más rica. La documentación relativa a seis de estos comerciantes revela el prestigio de la indumentaria francesa que les caracterizaba y definía (Tabla nº 36). Importante al respecto es el capital de Mariano José Fey, quien formaba parte del comercio de los bordadores y disponía de suntuosos vestidos completos.

Tabla nº 36.
Valoración y descripción de guardarropas de comerciantes de ropa

NOMBRE	PROFESION	PRENDAS	TOTAL
Francisco Lozano	Mercader de telas	1 casaca 3 chupas 2 capas 4 calzones	789
Pedro Antonio de Azeche	Mercader de ropa	4 casaca 1 vestido 1 calzón 1 chupa 1 casaquilla 1 capa	1862
Tomás González Blanco	Ropero	2 vestido 2 chupas 4 calzones 3 casacas	1796
Mariano José Fey	Comercio de bordadores	2 vestidos 2 chupas 4 calzones 2 capas	3230
Pedro Calisto Onorato Bruno	Tendero de ropa	3 vestido 2 chupa 1 calzón 1 capa 1 capingot	2280
Nicolás Luis Deste	Ropero	2 vestidos 2 casacas 1 chupa 1 capingot 3 calzones 2 capas	3556
Casimiro Pablo Fernández	Mercader de ropa nueva	3 vestidos 3 casacas 5 capas 2 batas 11 chupas 1 chaleco 1 cabriolé 4 calzones	1617

Fuente: AHPM. Protocolos

El más rico era uno de paño fino blanco, que se componía de casaca, dos chupas y dos pares de calzones, todo bordado de seda, que alcanzaba el valor de 700 reales; tenía mayor valor que el “vestido nuevo color verdoso con chupa y dos pares de calzones, galoneado tasado en 500”. Todos sus atuendos completos se componían de dos pares de calzones ricamente adornados que, en valoración, poco diferían de los que guardaban los otros comerciantes en sus armarios.

Como se puede apreciar en la tabla, la mayoría de estos inventarios presentaban una composición basada en las prendas galas. Todos ostentaban ropa ya tradicional en la sociedad madrileña como vestidos completos, casacas y chupas. Estas prendas, de hecho, constituían la supremacía de esta moda francesa frente a la española que sólo se veía representada a través de la capa. Presente en casi todas estas escrituras –sólo el ropero Tomás González no atesoraba ninguna capa–, esta prenda de abrigo era el vestigio de la tradición castellana que se asociaba con la nueva diariamente y así, en dos ocasiones, compartía espacio con el más nuevo capingot francés.

A pesar de ser uno de los menos ostentosos, el guardarropa de Casimiro Pablo Fernández también presentaba nuevas prendas¹³⁹⁶, ya que contaba con “un cabriolé de paño azulado usado, tasado en 30 reales”.

El triunfo de la indumentaria francesa queda perfectamente reflejado en las apariencias ostentadas en el grupo de madrileños de los que no conocemos su profesión. Este sector de la población alcanzaba un 18% de la muestra y se trataría de jóvenes a punto de contraer matrimonio. De hecho, sus capitales de bienes ponían de manifiesto que se perseguía el “mantenimiento de las costumbres heredadas”¹³⁹⁷. De ahí que la indumentaria más valiosa de sus armarios, y que encarnaba las apariencias oficiales para el día de sus bodas, era el vestido de casaca, chupa y calzón. Todo lo cual se puede comprobar en el cuadro de Goya, *La boda* (Fig. 132).

¹³⁹⁶ AHPM, Prot. 17394, f. 180. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹³⁹⁷ GARCÍA FERNÁNDEZ, M., “Vidas cotidianas en el entorno rural del Duero: niveles de consumo comparados. Siglo XVIII”, en ÁLVAREZ, M. J. RUBIO PÉREZ, L. M. (eds.), *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*, León, Fundación Española de Historia Moderna, 2012, pp. 1445- 1457.



Figura 132. Goya, *La boda*, 1791-1792, Museo del Prado, Madrid.

Este cuadro forma parte de la serie de los cartones y en concreto de la última serie que realizó para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. A pesar de sus resistencias iniciales¹³⁹⁸, este pintor ejecutó este encargo destinado a decorar el despacho del rey Carlos IV en El Escorial¹³⁹⁹. Con el objetivo de representar “cosas campestres y jocosas”¹⁴⁰⁰, Goya realizó “una boda de un lugar que llevan los novios de la iglesia a su casa en compañía del S^{or}. Cura y Padrinos”¹⁴⁰¹. Así, se apreciaba el cortejo nupcial encabezado por la novia acompañada por unos jóvenes. En el centro de esta obra se halla el esposo a quien sigue el cura y los padrinos. Tanto los niños que proceden el grupo como el cortejo encarna el núcleo de la escena, protagonizando esta obra a diferencia de los cartones anteriores. En éste, las figuras ocupan la totalidad representación en el cual los elementos arquitectónicos y decorativos se han reducido para ensalzar la escena y a sus protagonistas. Sólo destaca el puente con su doble función: compositiva, para dividir “la potente luz sesgada del fondo en una franja que produce una graduación de luces y sombras sucesivas”¹⁴⁰², pero también alegórica ya que encarna el paso que conduce a estos dos jóvenes hacia su nueva vida. De éstos, el novio es el protagonista absoluto de la escena encontrándose en el centro de la composición. Luce una casaca roja con amplios faldones a la moda. Por seguir las tendencias de la época, Goya le pinta con rasgos simiescos que Tomlison asocia a la

¹³⁹⁸ Livinio Stuyck en calidad de director de la real tapicería relataba que Goya “ni pinta no quiere pintar”. En SAMBRICIO, V., *Tapices de Goya*, 1946, (documento 139).

¹³⁹⁹ La referencia a los géneros de carpintería para esta pintura y la serie de la cual formaba parte se halla en SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, (documento. 154).

¹⁴⁰⁰ Referencia del Marqués de Santa Cruz en SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, (documento129).

¹⁴⁰¹ Descripción para el tapiz que se tejó sobre el modelo de esta obra. En SAMBRICIO, *Tapices de Goya*,(documento157).

¹⁴⁰² LUNA, “Hyacinthe Rigaud et l'Espagne”, *Gazette des Beaux-Arts*, p. 332.

lascivia¹⁴⁰³. Este historiador lo llama *El puente de la vida* representa la imagen de la vanidad y de la ostentación del novio, también indumentaria. Estos eran los pilares de la crítica social hacia los matrimonios de conveniencia. En esta disputa también los padres de la novia solían ser objeto de crítica puesto que con este enlace ella mejoraba su condición¹⁴⁰⁴. Su rico vestido, de hecho, revelaba su paso hacia una mejor posición social.

Basta con observar el traje de Antonio Callejo, hijo de Esteban, para su matrimonio con Jerónima del Baño¹⁴⁰⁵. Realizado a principios de 1760, esta escritura revelaba los ricos atuendos de este joven que atesoraba un guardarropa compuesto por prendas de procedencia francesa, entre los que destacaban tres lujosos vestidos. El más barato, de 200 reales, era de paño fino negro, forrado en sargueta y con botones de cerda. Este era de calidad muy inferior al traje nuevo de paño de Guadalajara plateado que ostentaba botonadura de seda y que se valoraba en 350 reales. Aún así, el más caro era “otro vestido de griseta de seda color embinado hermoso forrado en tafetán del mismo color que se compone de casaca y calzón nuevo en 450 reales”. Este afrancesamiento también se percibía a través de los complementos, como medias, sombreros y corbatas, que acompañaban estos vestidos y las cinco chupas con alamares de plata fina y calzones a juego. Esta imagen francesa sobre todo se obtenía por “un chamberi con chupa de ratina verde forrado en sargueta del mismo color, tasado en 150 reales”; se trataba de una vestimenta relacionada con las prendas de la chamberga, que tuvo cierta difusión a partir de la década de los cincuenta.

Esta rica variedad, así como el carácter de afrancesamiento, también lo encontramos en el capital de Antonio Esteban, otro joven madrileño que contraía matrimonio con Vicenta Oliveros. Sin ningún vestido completo, su armario se componía casi exclusivamente de chupas, de las cuales conservaba nueve ejemplares. Las más baratas eran dos de barragán de color flor de romero, que se guarnecían con galón de oro y que se valoraban en 40 y 45 reales, respectivamente. Con estas mismas características, pero confeccionada en grana, Antonio poseía otras dos chupas estimadas en 220 reales. De este mismo valor tenía una de terciopelo labrado. Las otras, en cambio, tenían estimaciones elevadas, como la “chupa y calzón de triple negro, tasada

¹⁴⁰³ TOMLISON, J.A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 27.

¹⁴⁰⁴ FERNÁNDEZ DE MORATIN, L., *El viejo y la niña. Comedia en tres actos*, Madrid, Gaspar, 1820.

¹⁴⁰⁵ AHPM, Prot. 20735, f. 204. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

en 700”, o la que se completaba “de calzón y chaleco de varragan en terciopelo carmesí labrado todo guarnecido de galón de oro, en 500 reales”. Poseía un chaleco exento, que se había confeccionado en terciopelo carmesí guarnecido, siempre con galón de oro, valorado en 60 reales. Pese a que también guardaba “una casaca de paño de color de pizarra forrada con sarga carmesí en 150”, Antonio lucía tres capas españolas “una de paño plateado en 150; una de principela nueva en 130 y una de camelote en 120”.

Más rico parecía el armario de Romualdo de la Pola cuando se redactó su capital de bienes en 1775¹⁴⁰⁶. En las capitulaciones matrimoniales con Josefa López se podía leer claramente que poseía cinco chupas con calzón. La más valiosa era una casi nueva, de 320 reales, de terciopelo negro. Poco uso también tenía una de paño de bef y calzón aplomado y forrado con botones y charretera por el valor de 272 reales. Estas altas estimaciones no se correspondían con las restantes prendas, de las cuales una era una capa de paño azul “quasi nueva con embozo de terciopelo negro de 200”. Pero esta prenda española aparecía también en su forma más lujosa siendo “de paño de alcoy azul con galon de oro nueva en 487”. Esta era el ejemplar con más elevada valoración puesto que sus tres chalecos apenas alcanzaban los 160 reales en total. Y en este precio se debía incluir su mejor chaleco “de muer azul ojalado en plata con sus galones de lo mismo tasado en 147”.

Parecido a este guardarropa también se hallaban los ‘vestidos’ de Pablo Fernández, quien contraía matrimonio con María Eugenia Carrera en 1772¹⁴⁰⁷. En este apartado, se podía encontrar dos vestidos, el más barato de 145 reales, hecho de camelote color de pompadu y con su botón plateado. El otro era de paño verdoso, con un botón de similar, por el valor de 289 reales. Había dos casacas de 40 reales: una de paño azul y la otra, de estameña de Amiens. Su única capa se presentaba elegante, a la par que suntuosa: “una capa de paño azul con un galón de angosto de oro al canto, tasado en 200 reales”. En realidad, también atesoraba otras dos capas que se contabilizaban en el apartado de ‘ropa de lana y seda’. Estos ejemplares era más bastos y baratos: una de principela musca usada, estimada en 12 reales, y la otra, en mejor estado, pero aun así valorada en 100 reales. En esta sección, también encontramos otra “casaca de tafetán doblete tornasolado, tasada en 40 reales” y tres pares de calzones

¹⁴⁰⁶ AHPM, Prot. 19142, f. 258. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹⁴⁰⁷ AHPM, Prot. 17934, f. 243. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

ordinarios, de los cuales el mejor era uno “azules de punto con charretera y botones de plata en 45”. Los otros eran de peor calidad: uno de terciopelo negro y otro de paño plateado, valorados en 12 y 6 reales, respectivamente. Encontramos seis chupas y un chaleco de gamuza forrado en lienzo en 15 reales. A excepción de una chupa “de tercianela azul nueva forrada en tafetán, tasada en 100 reales”, las restantes no alcanzaban esta calidad y tasación, a pesar de disponer de dos de “griseta plana bien tratada”, valoradas en 30 y 75 reales. Las otras, en cambio, se conservaban en malas condiciones, como el chupetín de barragán, de 6 reales, y al igual que la que aparecía en el apartado de ‘vestidos’, se describía como “una chupa a la capuchina, delantera de rizo morado, espalda y mangas de paño blanco en 12 reales”. Por eso, en el armario de Pablo destacaba el único cabriolé “de paño azulado usado en 30 reales”. Su baja estimación como su descripción ponía de manifiesto que ya se había convertido en una prenda de abrigo bastante consumida en el Madrid de la segunda mitad de siglo.

De apariencias francesas se componía el guardarropa Félix López, según se aprecia en su escritura matrimonial¹⁴⁰⁸. Contenía dos vestidos, ambos enteros, uno “nuevo color flor de romero con boton dorado en 300 reales”, y el otro, “de paño entero viejo tratado, en 200 reales”. Con esta valoración también se encontraba una capa de principela nueva, con su vuelta de tafetán de aguas, que era muy superior a las otras: una del valor de 3 reales y la otra de 150 reales, por estar confeccionada de paño azul, con vueltas de terciopelo. De procedencia francesa también poseía dos casacas, una de 50 reales y “una de principela bien tratada con botones de lo propio en 60”. Estas eran las únicas prendas del honor versallesco de su armario en el cual abundaban las chupas. De esta tenía otros dos ejemplares, de las cuales una era nueva confeccionada de duroy, con hilo de plata, en 90 reales. El bien indumentario máspreciado de su capital era “una chupa capuchina nueva de raso liso campo blanco bordado de oro y felpilla a el canto con su boton de oro y ojal de arcilla doble, en 400 reales”.

Similar a este armario aparecía el que aportaba Antonio Sánchez, al casarse con Nicolasa de Campos en 1778¹⁴⁰⁹. Disponía de ricas prendas; la más barata era “una casaquilla de paño pardo tasada en 30; y un chupetin de hermosila con botones de ylo de oro en 34 reales”. Otra tasación discreta era también la de su capa que, valorada en

¹⁴⁰⁸ AHPM, Prot. 19740, f. 153. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹⁴⁰⁹ AHPM, Prot. 19289, f. 49. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

90 reales, estaba confeccionada en principela y era de color pasa. De esta prenda atesoraba también otros dos ejemplares de mayor calidad, como la “capa con galón de oro fino en el cuello, tasada en 680 reales y otra de busquets azulado en 300 reales”. Su guardarropa se definía por unas pocas prendas que, en cambio, ostentaban suntuosidad y distinción, como su única “chupa y un par de calzones de paño, tasados en 270 reales”, o “un vestido a lo militar de paño fino de color de pompadu que se compone de casaca, chupa y dos pares de calzones con botonadura de similar, tasado en 700”, que era su prenda más valiosa.

Parecido también era el armario descrito en el capital de bienes que José Gabino de Antón declaraba para contraer matrimonio con Francisca Aniceta Martínez en 1785¹⁴¹⁰. Parecido porque no se componía de muchas prendas ni variedad pero que se caracterizaba por incluir prendas diarias y más bastas junto a otras más suntuosas y de mayor calidad. Entre las más ordinarias se podían encontrar dos chupas, una de paño envinado y la otra, de camelote naranja, valoradas en 36 reales; “un vestido de militar de camelote color plateado con botón de ylo de plata en 40 reales”; y “una capa de paño morado oscuro con su embozo de terciopelo negro liso, tasada en 50 reales”. Poseía un vestido completo de paño fino negro, tasado en 240 reales y otro, sin estrenar, “de paño verdoso o aceitunado”, estimado en 300 reales. Este era el traje más elegante, a pesar que las apariencias más distinguidas se las otorgaba uno de 200 reales “de camelote fino color de carmelita que se compone de Frac, calzones y chupa de griseta blanca”. De este mismo valor tenía “una capa de paño fino color aplomado claro con su embozo de terciopelo encarnado rayado”.

Similares características se hallaban en otra escritura matrimonial otorgada por Juan Fanelo en 1788¹⁴¹¹. En efecto, de barato sólo se hallaba una chupa con su calzón de color de caña, de 60 reales. Los otros bienes vestimentarios describían sus posibilidades económicas como las otras dos chupas de terciopelo nacarado, que se tasaban en 100 reales cada una. Sus seis vestidos también delataban su riqueza, de los cuales los más económicos eran dos de camelote, tasados en 100 reales. Otros dos de camelote azul, en cambio, ya alcanzaban los 174 reales y el de seda ascendía a los 200 reales, mientras

¹⁴¹⁰ AHPM, Prot. 18911, f. 496. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

¹⁴¹¹ AHPM, Prot. 19741, f. 293. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

que el vestido color de pasa tenía un valor de 280 reales. Sin embargo, ésta no era la estimación más cara que procedía de “una capa de paño azul, tasada en 500 reales”.

De este modo, es evidente la supremacía de las apariencias francesas en la población joven del Madrid durante esta segunda parte del siglo ilustrado. Los jóvenes madrileños en proceso de movilidad se caracterizaban por consumir vestidos a la francesa completos frente a la indumentaria típica española, que no gozaba de la misma consideración entre ellos.

4. El consumo del vestido a la francesa

Un buen testimonio de la difusión de los nuevos vestidos se puede hallar en las prendas que se vendían en el Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII. Para ello contamos con el traspaso de una tienda de ropa hecha. En efecto, tanto los artesanos como los comerciantes de estos géneros se habían adaptado a la demanda de esta moda que se comercializaba en las calles aledañas a la Plaza Mayor.

Las plazas de la capital, de hecho, se habían convertido en escenario del comercio dedicado a la ropa desde principio de siglo. Entre ellas, se encontraba la plaza del Rastro¹⁴¹² y la plazuela de Cebada, esta última famosa por el cuadro de Francisco de Goya (Fig. 133). El mismo autor la describía de la siguiente forma “pasaje de Feris en el T^{po} de ella, q^e es una prenderia delante de ella, el prendero tratando de la venta de una alaja con una señora, à quien acompañan a dos Caballeros, el uno con Antiojo mirando Zierto Quadros q^e ay de Benta, detras de estos se descubren otros cuatro, y más a distanzia Varias gentes”¹⁴¹³. Por esta descripción, Cruzada lo tituló *La Prendería*¹⁴¹⁴. Aún así, la escena está protagonizada por los caballeros que muestran algunos rasgos característicos: la distinción y dignidad tanto en el atuendo como en el porte. Por eso, Janis Tomlinson lo ha asociado a *El anticuario de Paret*, donde la afectación de la petimetra y la distinción de su acompañante protagonizan la escena¹⁴¹⁵.

¹⁴¹² NIETO SÁNCHEZ, J. A. *Historia del rastro, Los orígenes del mercado popular de Madrid, 1740-1905*, Madrid, Visión, 2004.

¹⁴¹³ SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, (documento52-55).

¹⁴¹⁴ Citado por LUNA, “Hyacinthe Rigaud et l’Espagne”, p. 299.

¹⁴¹⁵ TOMLINSON, *Francisco de Goya*, p. 106.



Figura 133. Goya, *La Feria de Madrid*, 1778-1780, Museo del Prado, Madrid.

Como decíamos, la compraventa de vestidos también se efectuaba en la calle de Toledo, como afirmará Castro y Serrano a mediados del siglo XIX:

“El ala izquierda de la calle de Toledo, está formada de almacenes ó tiendas donde se venden bayetas, paños, chorizos, zapatos, albardas y velas de sebo; pero el comercio que predomina en esta calle, formando la mayor parte del mercado, es de ropa hechas”¹⁴¹⁶.

En ellas se podía hallar todo género de vestimenta que definía la imagen del nuevo actor social madrileño, al mismo tiempo que era “consuelo del forastero que se elegantiza por un módico precio en diez minutos”¹⁴¹⁷.

Así, en el portal de Cofrero se hallaba la tienda propiedad de D. Cristóbal de Lucio y D. Francisco Casimiro de Medina¹⁴¹⁸. En 1768 se realizaba el inventario de los géneros que la componían y que se traspasaba a D. Manuel Crespo. Este documento refleja la consolidación del nuevo consumo que encontraba su máxima difusión entre la población de la capital. Como resulta de su inventario, las casacas y los vestidos a la francesa constituían la mayoría de las vestimentas de este comercio. Su gran consumo conllevó a reducir su importe, haciendo frente así a las resistencias de la tradición española representada por las tres capas y los once jubones. Las tres casacas presentaban una estimación inferior, alcanzando apenas los 40 reales, con un valor medio de 12,3 reales. Como se desprende la tabla nº 37, el *vestido a la francesa* representaba la casi absoluta totalidad de los géneros de esta tienda, donde los calzones

¹⁴¹⁶ CASTRO Y SERRANO, J. de, “Costumbres. Madrid comercial a vista de pájaro”, en *Semanario Pintoresco Español tomo I*, Madrid, 1846, p. 309.

¹⁴¹⁷ *Ibidem*.

¹⁴¹⁸ AHPM, Prot. 17394, f. 224 y ss.

constituían la prenda más presente. Su valor económico medio era de 62 reales como las treinta y tres chupas contabilizadas en este inventario. De este modo, se puede observar que la casaca era la prenda más barata como también las tres capas, que representaban otro grupo menor, si bien era el más caro. De hecho, su valor medio era de 158,3 reales, muy por encima de las chupas, con sus 62,2 reales de promedio.

Tabla nº 37.
Inventario de Ropa hecha de la Tienda en el Portal de los Cofreros, 1768

ROPA	Nº	Reales	Valor medio en reales
Capa	3	475	158,3
Calzones	66	1835	62, 2
Casacas con calzones	6	552	92
Chupas	33	2048	62, 2
Chupa y calzones	6	339	56,5
Jubones	11	208	18,9
Casacas	3	40	12,3
TOTAL	128	5497	-

Fuente: AHPM

No obstante, esta realidad no se mantuvo en los años siguientes. En 1776, Francisco Casimiro volvía a traspasar otro negocio igualmente ubicado en los soportales de los Cofreros de la calle Toledo¹⁴¹⁹. Esta tienda, que se cedía a D. Pedro Plácido de Media, contaba con un mayor volumen de indumentaria. Tal y como se puede apreciar en la tabla nº 38, este nuevo negocio era cuatro veces mayor que el anterior ya que contaba con 590 prendas. Lógicamente, las ganancias superaban a las de 1768 puesto que se elevaban a más de 33.224 reales. En estos diez años, Francisco Casimiro había conseguido duplicar por seis los precios, a pesar de que esta escritura ofrece aproximaciones relativas a la cantidad de algunas de estas prendas¹⁴²⁰.

El valor más importante era el de los calzones que, con más de 281 unidades, representaban casi la mitad de los géneros atesorados en este negocio. Sumaban una estimación económica de 11301 reales, por lo que superaban al otro gran grupo que era el de las chupas. De estas prendas, se contabilizaban más de 50 ejemplares, alcanzando el valor de 5776 reales, al que se deben sumar los 3454 reales de los 101 conjuntos de

¹⁴¹⁹ AHPM, Prot. 19142, f. 55-ss.

¹⁴²⁰ En este inventario encontramos: “diferentes vestidos, chalecos, etc.” como también “varias chupas”. Esta indefinición no nos permite conocer el total de las prendas y, en consecuencia, es difícil establecer el valor de las prendas. Por esta razón, el símbolo > se ha utilizado en la Tabla nº 39 con el significado de ‘superior a’.

chupas con calzón. Así, la chupa, no sólo confirmaba, sino que llegaba casi a doblar la estimación económica de ocho años atrás. Pese al auge de este triunfo, sólo la casaca no alcanzaba el mismo perfil de consumo y difusión. Tanto las diez casacas, como las que se completaban con calzones, apenas sumaban poco más 361 reales. Aun así, era indiscutible el aumento del consumo de las prendas del vestido cortesano. En efecto, los atuendos completos llegaban a sumar 8732 unidades y se conformaban como la apariencia más representativa. Estos altos valores contrastan con los de las capas y los chalecos. Las capas seguían siendo la única seña española de esta tienda, a pesar de registrar un importante descenso económico, puede que provocado por el Motín de Esquilache. Sin embargo, un análisis exhaustivo revelaba también la importante presencia de los cabriolés. Estas prendas de abrigos, que aún estaban por consolidarse en la capital, ya alcanzaban los 322 reales.

Tabla nº 38.
Inventario de Ropa hecha de la Tienda en el Portal de los Cofreros, 1776

ROPA	Nº	Reales
Capa	> 9	1957
Calzones	> 281	11301
Casacas con calzones	>2	> 146
Chupas	>50	> 5776
Chupas y calzones	>101	> 3454
Chupetas y calzones	> 14	1891
Casaquillas	> 4	183
Vestidos	D.	8723
Casacas	>10	215
Calzoncitos	> 23	> 352
Cabriolé	D.	322
Chalecos	> 44	904
TOTAL	> 583	> 33224

Fuente: AHPM

Leyenda: D: Diversos; > superior a

La variedad de estas vestimentas, así como la introducción de prendas extranjeras, se confirmaba en un nuevo traspaso fechado en 1785¹⁴²¹. Con todo, la tienda aparecía menos ostentosa, tanto en lo que a las cantidades se refiere, como a las tasaciones de las indumentarias que se encontraban en su interior. La tabla nº 39 muestra que las chupas eran la prenda con mayor incidencia y mejor tasación. Sus 243 ejemplares alcanzaban los 73868 reales y, concretamente, el valor medio era de 303

¹⁴²¹ AHPM, Prot. 19145, f. 176. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, proceden de dicho documento del cual obviamos repetir la referencia.

reales. Así queda reflejado que durante estos nueve años, las chupas habían duplicado su cantidad como también su precio. Esta consideración se refería a que esta prenda representaba casi la totalidad de las 454 prendas inventariadas. Sólo los calzones representaban otro importante género indumentario con sus 163 unidades. Aun así, se evidencia un consumo menor, a pesar de la presencia de quince chupas con calzones y de que las casacas se mantenían con once ejemplares.

Tabla nº 39.
Inventario de Ropa hecha de la Tienda en el Portal de los Cofreros, 1785

ROPA	N.	Reales	Valor Medio
Capa	6	598	99,6
Calzones	> 163	5032	-
Casacas con calzones	2	170	85
Chupas	>243	73868	-
Chupa y calzones	>15	1840	-
Chupitas	S. D.	106	-
Casaquillas	> 6	511	-
Casaca con chupa	1	130	130
Casacas	11	350	31,81
Surtús	7	450	64,28
TOTAL	-	83055	-

Fuente: AHPM

Leyenda: S. D.: Sin determinar; >: Superior a.

Aunque los datos de esta tercera generación del comercio se mostraban más contenidos, era evidente la supremacía del vestido a la francesa. Nacido como atuendo cortesano, este traje suplantó al español durante esta segunda mitad de siglo XVIII y se consolidó como imagen de la Villa de Madrid. Aunque en 1776 registró una leve caída en lo que a su consumo se refiere, el vestido a la francesa remarcaba su absoluto triunfo frente a la total desaparición de ropillas y vestidos a la española. La única prenda castiza que pervivía era la capa, que registró un aumento de su consumo en 1776, como reacción al motín. Tanto la capa como la casaca conocieron un retroceso en los años siguientes. La razón era que ya no representaban el honor cortesano, por lo que se fueron sustituyendo por nuevas prendas de abrigo de procedencia gala. En este mismo año de 1776, ya se podía apreciar la primera introducción del cabriolé y más tarde de los surtúes.

Tabla nº 40.
Evolución de la oferta vestimentaria en una tienda madrileña, 1768-1785

PRENDA	1768	1776	1785	TOTAL
Ropilla				0
Jubones				11
Vestido a la española				0
Capa	•	•	•	18
Sombrero chambergo				0
Golilla				0
Casaquilla		•	•	6
Chalequitos		•	•	0
Chaleco		•	•	44
Cabriolé		•		S. D.
Chupetín				0
Capingot				0
Manto				0
Peluquín				0
Calzones	•	•	•	510
Calzoncitos		•		23
Chamberí				0
Chupita y calzón		•	•	14
Sombrero de tres picos				0
Chupa y calzón	•	•	•	107
Redingot				0
Chupas	•	•	•	326
Casacas con calzones	•			4
Casaca	•	•	•	24
Vestidos de casaca, chupa y calzón		•		S. D.
Capote				0
Citoyen				0
Pantalón				0
Surtu			•	7
Frac				0
Casaca con chupa				1
Levita				0
VALOR TOTAL (en reales)	5497	33224	83055	0

Fuente: AHPM

En esta tabla, de hecho, se pone de manifiesto la pormenorización del consumo vestimentario a través de la evolución de las prendas y su incidencia en las tiendas de Madrid. En estos trasposos se aprecia el cambio en los gustos indumentarios de la capital como la supremacía del traje a la francesa. Esto conllevó a una leve introducción de prendas de abrigo foráneas.

En consecuencia, podemos establecer que en la segunda mitad del siglo XVIII se asistió al importante consumo del vestido a la francesa, como han revelado estas escrituras, donde se evidencia la presencia de este atuendo entre los bienes

indumentarios. A pesar de haber surgido como prerrogativa cortesana, este atuendo ya se había generalizado en el Madrid de la segunda mitad representando su imagen y distinción. Este traje resultaba predominante en los armarios masculinos en los cuales se registraba un importante descenso de vestido español, de lo que dan testimonio los datos de la tabla nº 41: junto a los 193 vestidos a la francesa completos de sus prendas y accesorios, aparecían también sus prendas características que registraban un mayor volumen de consumo: 107 casacas, 189 chupas y 88 pares de calzones.

Tabla nº 41.
Prendas y Vestidos en la Villa de Madrid, 1751-1800

PRENDAS EN MADRID, 1751-1800					
Prendas del vestido español			Prendas del vestido francés		
	Unidades	Porcentaje		Unidades	Porcentaje
Ropilla	1	0,1 %	Chupas	189	24,6 %
Vestido a la española	6	0,8 %	Calzón	88	11,5 %
Capa	99	12,9 %	Casaca	107	13,9 %
Sombrero chambergo	6	0,8 %	Vestidos de casaca, chupa y calzón	193	25,1 %
Golilla	11	1,4 %	Redingote	5	0,7 %
Casaquilla	1	0,1 %	Peluquín	6	0,8 %
Chaleco	48	6,3 %	Sombrero de tres picos	8	1,0 %
Total	172	22,4 %		596	77,6 %

Datos: AHPM

Con estos datos, se puede sostener que el vestido a la francesa ya no era una moda extranjera y extranvagante, sino que representaba la nueva imagen cotidiana de los madrileños, máxime cuando ya no se consumían prendas tradicionales españolas. En esta segunda mitad, de hecho, sólo se apreciaba un ejemplar de ropilla que había encarnado las apariencias masculinas en el siglo XVI. Tampoco la golilla podía hacer frente a esta hegemonía francesa, a pesar de ser vestida todavía por los abogados de los reales consejos. Sólo la capa resistía a la invasión francesa como a los decretos y ordenanzas que la vetaban desde principios del siglo XVII¹⁴²².

El más famoso de entre todos es el que dio origen al Motín de Esquilache en 1776, en el que la población madrileña tomó las calles por la subida de los precios de los bienes de primera necesidad, pero también por la reiterada imposición de Carlos III

¹⁴²² SALADRIGAS CHENG, *El arte de perseguir a los sombreros*, op.cit.

y su primer ministro Esquilache con el fin de modernizar la villa de Madrid y a sus habitantes:

“Quiero y mando que toda la gente civil (...) y sus domésticos y criados que no traigan librea de las que se usan, usen precisamente de capa corta (que a lo menos les falta una cuarta para llegar al suelo) o de redingote o *capingot* y de peluquín o de pelo propio y sombrero de tres picos, de forma que de ningún modo vayan embozados ni oculten el rostro; y por lo que toca a los menestrales y todos los demás del pueblo (que no puedan vestirse de militar), aunque usen de la capa, sea precisamente con sombrero de tres picos o montera de las permitidas al pueblo ínfimo y más pobre y mendigo, bajo de la pena por la primera vez de seis ducados o doce días de cárcel”¹⁴²³.



Figura 134. Del Castillo, *Paseo junto al estanque grande del retiro*, 1780, Museo del Prado, Madrid.

En efecto, no se puede negar que desde su llegada al trono, el rey Carlos III había tratado de embellecer y mejorar la imagen de Madrid. La creación de parques y jardines acentuó la necesidad de reformar las apariencias de la villa, lo que quedó de manifiesto en la ordenanza publicada en ocasión de la apertura del Buen Retiro:

“No se dará entrada sino a cuerpo descubierto, de manera que los hombres han de presentarse peinados, sin Gorro, Red, Montera, ni cosa alguna que desdiga del traje decente que se usa; por consiguiente en Casaca y Chupa, sin Jaquetilla, Capa ni Gabán”¹⁴²⁴.

Así, como se puede observar en el cuadro de José del Castillo ya no se vestía la capa en los recintos públicos, puesto que no sólo era seña de la monarquía de los Austrias, sino que se había convertido en un problema de orden público, ya que podía utilizarse para esconder espadas, dagas y estoques. Sin embargo, con estos bandos y ordenanzas, esta prenda se convirtió en imagen castiza y simbolizó la resistencia a las modas extranjeras.

¹⁴²³ Bando de del día 10 de marzo de 176, en *Novísima recopilación*, Ley XIII, vol. 7, p. 378.

¹⁴²⁴ AHN, Sala de los Alcaldes de Casa y Corte, 1767, p. 700.

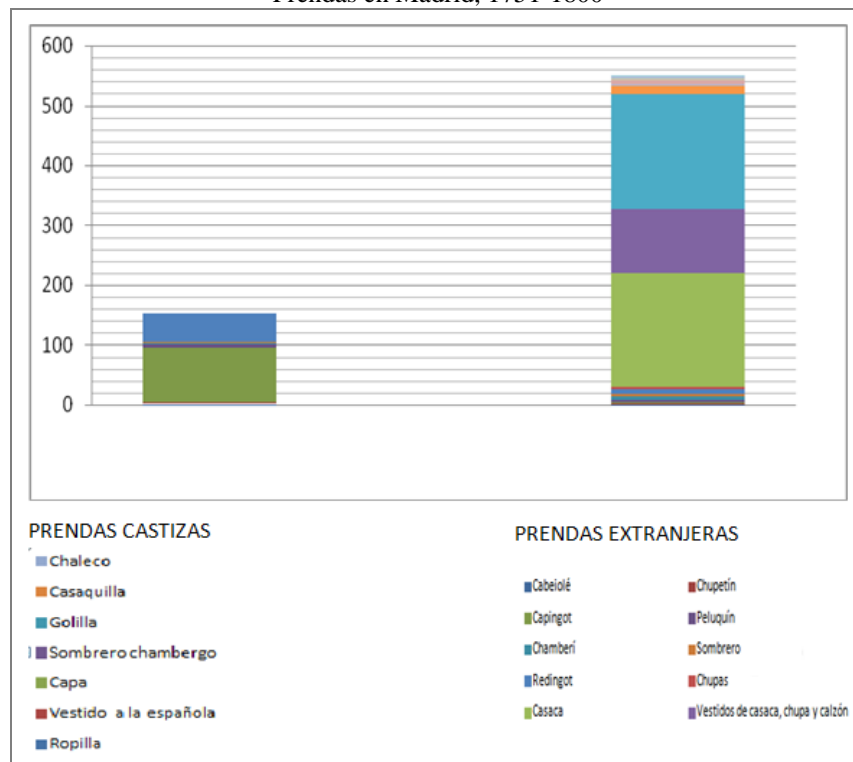
Tabla nº 42.
Prendas de Denominación extranjeras en Madrid, 1751-1800

PRENDAS EXTRANJERAS	Nº
Cabriolé	1
Levita	3
Capingot	2
Citoyen	1
Pantalón	8
Surtu	1
Frac	3

Datos: AHPM

De todos modos, no se puede negar el importante papel que representaron las prendas foráneas durante la segunda mitad del XVIII¹⁴²⁵. En efecto, aunque se vivió la disputa cultural entre petimetres y majos, la indumentaria española presentaba una incidencia mucho menor que la francesa (Tabla nº 42).

Gráfico nº 12.
Prendas en Madrid, 1751-1800



Fuente: AHPM. Protocolos Varios.

¹⁴²⁵ GARCÍA FERNÁNDEZ, F., “Tejidos con ‘denominación extranjera’ en el vestido castellano, 1500-1800” en *Cuaderno Dieciochistas*, 5(2004), pp. 97-121.

En efecto, la rápida asimilación de una prenda, como también su repentino abandono, era uno de los pilares fundamentales del fenómeno de la moda que revelaba la distinción y reputación de una elite, según explicaba Veblen¹⁴²⁶. Este proceso ya se había insinuado con el *chamberi* que, relacionado con las prendas de la chamberga, tuvo cierta difusión durante la década de los cincuenta. Exactamente con esta nomenclatura, encontramos cuatro casos que definían las apariencias de un maestro cerrajero como de miembro de la Casa Real. Por otro lado, el predominio de las prendas extranjeras se apreciaba especialmente en la ropa de abrigo (Tabla nº 43). La levita, por ejemplo, era una casaca que llegaba hasta las rodillas, que se caracterizaba por su ceñido diseño, lo que la definía como indumentaria de etiqueta y que se popularizó en Francia a partir de 1750. En este bloque hay también que incluir el pantalón, una especie de calzón más largo que cubría las piernas hasta el tobillo.

La primera referencia del pantalón en un documento literario se fechaba en 1800 en un escrito de Moratín¹⁴²⁷. Pero en nuestro análisis documental de la segunda mitad del siglo XVIII ya habían aparecido ocho pares de pantalones. Dado que esta prenda surgió durante la Revolución Francesa, su incidencia en la muestra se concentra, lógicamente, en la última década. Introducción de nuevas prendas y abandono de otras en los fines de un siglo y en los comienzos de otro; y nada mejor que el retrato de Jovellanos que pintó Goya para testimoniarlo (Fig. 135).



Figura 135. Goya, *Jovellanos en el arenal de San Lorenzo*, 1782, Museo de Bellas Artes, Oviedo.

¹⁴²⁶ VEBLEN, *Teoría de la clase ociosa*, p. 78.

¹⁴²⁷ COROMINAS, PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, op.cit.

EPÍLOGO:

A LAS POSTRIMERÍAS DEL ANTIGUO RÉGIMEN

La inestabilidad política y social que había caracterizado el último tercio del siglo XVIII se había extendido progresivamente hasta repercutir en numerosas manifestaciones culturales, como la indumentaria. Quizás nadie como Francisco Sánchez-Blanco haya sabido transmitir describir este proceso ocurrido en el reinado de Carlos IV, en el que el gusto condiciona la conducta, la cual se guía por la mudable opinión, esto es, la moda, que varía con mayor rapidez¹⁴²⁸. Reflejo de estos cambios e incertidumbres, la imagen vestimentaria registraba la introducción de nuevas prendas foráneas que cuestionaba el sistema hegemónico anterior. Sobre todo procedentes de Inglaterra, estas vestimentas se definían por un carácter menos cortesano y más cómodo que se inspiraba en el modelo del *gentleman*, o sea, del hombre que se distinguía a pesar de carecer de un linaje aristocrático¹⁴²⁹.

Sin embargo, no fue sólo el aumento de prendas extranjeras lo que determinó la inestabilidad indumentaria de los últimos años del XVIII y principios del XIX. De forma paralela a este nuevo comportamiento vestimentario se registraban también síntomas de agotamiento del vestido cortesano. En el momento de máximo esplendor y difusión vertical hacia las capas menos aristocráticas, este atuendo empezaba a registrar un descenso en el consumo de las capas altas de la sociedad. En efecto, las apariencias francesas se sustituían por unas nuevas de diferente procedencia que, de manera decisiva, modificaban los patrones de comportamiento que servían como imagen de los madrileños notables. Éstos empezaban a lucir los atuendos británicos (como el

¹⁴²⁸ SÁNCHEZ-BLANCO, F., *La Ilustración goyesca. La cultura española durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Madrid, CSIC-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, p. 275.

¹⁴²⁹ El Diccionario de Oxford define a *gentleman* como “a man of a gentle birth, or having the same heraldic status as those of gentle birth; properly, one who is entitled to bear arms though not ranking among the nobility, but also applied to a person of distinction without precise definition of rank”.

redingote) a imitación de los intelectuales ilustrados, dando lugar a un nuevo perfil de identidad masculina¹⁴³⁰.

Se trataba de sustituir las características propias de la antigua nobleza de sangre que sólo se basaba en la buena reputación y en el honor familiar. Ahora, en cambio, estos atributos se podían aprender y adquirir con el fin de mejorar su propia condición. Este modelo, que se inspiraba en el *Honnette homme* francés¹⁴³¹, ya había penetrado totalmente en la cultura inglesa desde el siglo XVI, en la cual el mérito y la educación académica permitían conseguir la condición noble¹⁴³².

Así, sobre esta distinción se construía la nueva identidad del hombre de los primeros años del siglo XIX que, a través de su capital simbólico, competía con las clases superiores. Su reputación se basaba, no en el honor de su linaje, sino en el de su trabajo, por medio del cual conseguía distinguirse e imponer su propia dominación¹⁴³³. De este modo, el vestido encarnaba una nueva imagen de poder, ya que manifestaba la condición profesional y económica, la capacidad de aparentar una condición, según Foucault¹⁴³⁴.

Sobre todo en las últimas décadas, los seguidores de este filósofo han desarrollado este enfoque centrándose en la cortesía o en el ideal burgués¹⁴³⁵. De sesgo sobre todo ideológico, es la aproximación a la temática por parte de Laspalas con su trabajo sobre la cortesía como forma de participación social, centrado en los primeros siglos de la época moderna¹⁴³⁶. Sin embargo, más contemporáneo es su artículo sobre la obra de Lord Chesterfield, donde explicaba los presupuestos aristocráticos de la educación y de los valores de mérito a través de la obra epistolar de este noble inglés¹⁴³⁷. Éste, como los otros estudios que ahondan en este tema, sigue la estela

¹⁴³⁰ REYERO HERMOSILLA, “La Revolución de las apariencias” en RAMOS SANTANA, *Liberty, Liberté, libertad, op.cit*; RAMOS SANTANA, A., *La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1997.

¹⁴³¹ FARET, N. de; chevalier de mere que a su vez se basaban en Baltasar Gracián: *El héroe*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001; BALTASAR, G., *El discreto*, Madrid, Alianza, 1997.

¹⁴³² The Institution of a Gentleman fechado en 1568, o The Gentleman’s Academy de Gervase Markham

¹⁴³³ BOURDIE, *La distinción, op.cit*.

¹⁴³⁴ FOUCAULT, *Les mots et les choses, op.cit*.

¹⁴³⁵ En todo este trabajo nosotros hemos seguidos las propuestas conceptuales de Jesús Cruz que evita el uso de la palabra burgués tal y como había entendido la historiografía hasta este momento. Por eso siempre mencionamos el término notable para referirnos al conjunto social que acapó las capas superiores de la sociedad españolas entre finales del siglo XVII y comienzos del XIX.

¹⁴³⁶ LASPALAS, J., ‘La cortesía como forma de participación social’, *Anuario Filosófico*, 36 (2003), pp. 311-343.

¹⁴³⁷ LASPALAS, J., “Distinción social, cortesía y educación en la obra de Lord Chesterfield”, en GARCÍA MARTINEZ, A. N. *Distinción social y moda*, pp. 51-92.

interdisciplinaria marcada por Alain Montandon, quien teorizaba sobre esta conducta social hasta la época actual¹⁴³⁸.

A pesar de ser muy fragmentarios los estudios dedicados a la distinción como conducta, en España se cuenta también con las aportaciones de Alejandro Néstor García Martínez, quien más cercano al planteamiento de Elias, publicaba un artículo en el que analizaba y estudiaba las prácticas sociales de la distinción a partir de las visiones de Elias y Simmel¹⁴³⁹. A pesar de que García Martínez había estudiado profundamente a Elias¹⁴⁴⁰, la mayoría de sus trabajos se centran en la distinción social, tanto desde el punto de vista filosófico como del vestido¹⁴⁴¹.

Otro historiador que ha consagrado sus estudios a los notables y sus diferentes manifestaciones es Jesus Cruz, profesor de la Universidad del Delaware. Además del conocida obra *Los notables de Madrid*, en la que analizaba los grupos que formaban las capas privilegiadas de Madrid, fundamental para este capítulo es su trabajo sobre el cortesano y el hombre fino, donde analizaba la evolución de estos dos modelos masculinos a través de su conducta y comportamiento, y planteaba los patrones de distinción y cortesía que se implantaron en la España del siglo XIX¹⁴⁴².

Pero si hay un autor al que tenemos que recurrir para tratar la cuestión de la distinción y el empleo de la indumentaria como capital ese es, sin duda, Pierre Bourdieu, quien insertaba el vestido entre las prácticas culturales puesto que teorizaba una fenomenología de las apariencias. En su fundamental obra *La distinción* observaba que, mientras que las clases populares consumen los vestidos por su función de cubrir, la clase media vive la preocupación por su apariencia¹⁴⁴³. Por esta distinción, Bourdieu diferenciaba la indumentaria de trabajo, más propia de las clases populares, y el vestido con el cual se distinguían las clases superiores. Efectivamente, si bien las clases bajas se concentran en bienes de primera necesidad, la clase media ya no se mueve por la

¹⁴³⁸ MONTANDON, A., *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe* Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995.

¹⁴³⁹ GARCÍA MARTINEZ, A. N., “¿Distinción social o sociabilidad pura? El impulso civilizador en los salones aristocráticos y burgueses, según Elias y Simmel”, *Papers: revista de sociología*, 96 (2011), pp. 389-408.

¹⁴⁴⁰ GARCÍA MARTINEZ, A. N., *El proceso de la civilización en la sociología de Norbert Elias*, op.cit

¹⁴⁴¹ GARCÍA MARTINEZ, A. N., “Distinción social y el proceso civilizador en Norbert Elias”, GONZÁLEZ GONZÁLEZ, A. M.; GARCÍA MARTINEZ, A. N., *Distinción social y moda*, pp. 93-123.; GARCÍA MARTINEZ, A. N., “La propuesta de Bourdieu sobre la distinción social. Presupuestos y límites”, GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Ana María; GARCÍA MARTINEZ, ALEJANDRO Nestor, *Distinción social y moda*, Navarra, Eunsa, 2007, pp. 231-253.

¹⁴⁴² CRUZ, “Del 'cortesano' al 'hombre fino'”, *Bulletin of Spanish Studies*, 86(2009), pp. 145y 174.

¹⁴⁴³ BOURDIEU, *La distinción*, op.cit.

urgencia sino por la consolidación de sus comodidades como la vivienda y un vestido nuevo¹⁴⁴⁴. Así, la elección de un objeto se manifiesta de acuerdo al gusto que se realiza por medio de una preferencia social y no individual. Es en este contexto el cual Bourdieu desarrolla y determina las preferencias estéticas según los miembros de una clase. De este modo, el sociólogo francés establecía una correspondencia entre el consumo y la clase social de pertenencia. En su opinión cada grupo se determinaba por unos elementos propios que las distinguen de la demás o sea *el habitus* que representa el vínculo entre el hombre y su contexto social.

Otro teórico de la distinción fue también George Simmel para quien la moda satisface la necesidad de diferenciarse y distinguirse de los demás, de tal modo que representa “la posibilidad de destacar a través del ornato individual de su propia personalidad”¹⁴⁴⁵. Según este autor, esta diferenciación permitía elevarse sobre los demás y otorgaba honor, reconocimiento y poder. Así, la distinción se asocia a la moda y esta última a la economía moderna: “la invención de la moda va insertándose cada vez más en los mecanismos objetivos de funcionamiento de la economía”¹⁴⁴⁶. Del mismo modo el autor explica que “el hombre que quiere y puede seguir la moda usa con más frecuencia *trajes nuevos*. Ahora bien, el traje nuevo determina nuestro porte en mayor medida que el viejo, que acaba por conformarse plenamente al sentido de nuestros propios gestos, se somete a cada uno de ellos sin resistencia y permite a menudo que en mínimas particularidades se manifiesten incluso nuestras inervaciones”¹⁴⁴⁷.

Así, sobre la base de estos presupuestos, se va a reflexionar sobre cómo el traje del primer tercio del siglo XIX fue manifestación de la preponderancia de un nuevo grupo social: el de los notables. Como bien ha expuesto J. Cruz no se trataba de un grupo homogéneo sino que dentro de él convivían desde grandes de España hasta incipientes banqueros. Esto explicaría la mezcolanza indumentaria que se puede hallar en los componentes de este segmento social ya que, junto a las tradicionales casacas y chupas, se encontraban pantalones o levitas. Todo un signo de la inestabilidad de los tiempos ante la cual los grupos sociales elevados hicieron de la distinción una de sus señas de identidad.

¹⁴⁴⁴ Una visión parecida es la que ofrecía Adam Smith. En este caso no representan la propiedad privada, sino la pretenciosidad de esta clase que trata de crearse una nueva identidad que remarca las apariencias en detrimento de la realidad.

¹⁴⁴⁵ SIMMEL, *Sobre la aventura*, p. 65 .

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴⁴⁷ SIMMEL, p. 52.

1. El ocaso de la casaca francesa: El duque de Berwick

El final del Antiguo Régimen y la crisis de la monarquía española habrían de repercutir sobre las apariencias sociales que comenzaron a conocer variaciones indumentarias. Ya desde finales del siglo XVIII, se constata la aparición de nuevas prendas en los armarios masculinos, lo que confirmaba las variaciones sociales y culturales. En especial, fue durante el reinado de Carlos IV cuando se puede confirmar esta primera filtración de atuendos foráneos que convivían con el vestido cortesano que representaba el viejo estamento aristocrático.

A comienzos del siglo XIX, se podían observar rasgos de conservadurismo vestimentario entre los miembros de la nobleza, sobre todo, entre los grandes de España. Entre éstos destacaba el ejemplo representado por Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Fernández de Híjar-Silva, XIV Duque de Alba, tras suceder a su prima segunda María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, la famosa Duquesa de Alba retratada por Goya¹⁴⁴⁸. Su marido, Don Jose Álvarez de Toledo y González, fue el último miembro de su familia en ostentar dicho título que conquistó por esta unión con su prima, convirtiéndose en el matrimonio con más títulos nobiliarios y caudales de España (Fig. 136).



Figura 136. Goya, El duque de Alba, 1795, Museo del Prado, Madrid.

Probablemente retratado por el mismo Goya un año antes de su muerte, José Álvarez de Toledo viajó a Gran Bretaña, algo que podría haber influido en la

¹⁴⁴⁸ Tras su muerte, la Casa de Alba que pertenecía a la rama de los ÁLVAREZ de Toledo pasó a los Berwick, descendientes de una familia ilegítima inglesa. Esta fue retratada por Goya: <http://www.museodelprado.com>

composición de este cuadro. Comparado con el retrato de Johann Christian Fisher, pintado por Gainsborough (Fig. 137), el cuadro de Goya remarcaba el carácter serio y melancólico del noble español¹⁴⁴⁹.



Figura 137. Gainsborough, Johann Christian Fisher, 1780, Royal Collection, Windsor.

Entre las aficciones del duque de Alba se encontraba también la música de cámara, por la que llegó a tesorar varios instrumentos, entre los cuales se hallaba los que aparecían en esta obra y que se inventariaron a su muerte¹⁴⁵⁰. Sin embargo, esta influencia inglesa se podía apreciar también en el atuendo del duque de Alba, quien vestía una levita de color pajizo, prenda que numerosos terratenientes británicos escogían para su vida campestre. A su muerte, sus títulos pasaron a su hermano, mientras que los de María del Pilar Teresa Cayetana fueron para Carlos Miguel.

En concreto fue en 1802 cuando Carlos Miguel adquirió este título y fusionó los dos escudos: el de los Álvarez de Toledo y el de los Fitz-James Stuart. El antiguo blasón familiar contaba con cuatro cuarteles: el de las flores de lis doradas, el del leopardo sobre campo de oro, el de blanco y azul y finalmente el jaquelado de color plata y azul –de los Alvarez de Toledo- que fue sustituido por el de la arpa irlandesa (Fig. 138).

¹⁴⁴⁹ GLENDINNING, N., “Recuerdos y angustias en la pintura de Goya, 1793-1794” en *Goya, catálogo de la exposición universal de Sevilla*, Sevilla, 1992; *Goya en el crepúsculo de las luces*, Londres, Rotledge, 1992, p. 122.

¹⁴⁵⁰ Ezquerro del Bayo publicó la relación entera de los instrumentos del duque entre los que se hallaba este violín de A. Stradivarius y “un forte-piano construido por Adam Millet, de caoba, con un frisado de madera rosa”. EZQUERRA DEL BAYO, J., *La duquesa de Alba. Estudio biográfico y artístico*, Madrid, 1992, p. 121. Véase también: COYANE, G., VICARY GIBBS, H., DOUBLEDY, G., DUNCAN, W., HOWARD DE WALDEN, *The complete peerage of England, Scotland, Ireland, Great Britain and the United Kingdom*, Gloucester, Alan Sutton, 2000.



Figura 138. Escudo del ducado de Alba.

Gran mecenas de arte, Carlos Miguel nació en Madrid en 1794, por lo que se le puede considerar modélico para describir esta época de transición que caracterizó las postrimerías del Antiguo Régimen. Por un lado, era uno de los principales representantes de la antigua aristocracia española y europea y, por el otro, encarnaba el nuevo ideal del joven de principio del siglo XIX. En efecto, Grande de España, Carlos Miguel era hijo de Jacobo Felipe Fitz James Stuart y Silva, duque de Liria y Jérica, por lo que en su persona se reunían los más grandes títulos nobiliarios, como el Ducado de Híjar, de Berwick, de Liria y Jérica, de Huéscar, etc. Su alcurnia no se limitaba a sus ancestros más cercanos. Sin embargo, al mismo tiempo, también encarnaba los nuevos valores de una sociedad cambiante y menos encorsetada, como era ésta de principios de siglo XIX. Al igual que los jóvenes retoños de antiguas familias, Fitz James realizó ese viaje formativo que era el *grand tour*, durante el cual compró varias obras de arte para su colección. Durante la Guerra de Independencia, Carlos Miguel residió en Francia, además de haber servido a la corona española en Nápoles. En la capital partenopea, conoció a María Francisca Portocarrero, hermana mayor de la futura emperatriz Eugenia de Montijo, que desempeñaba el cargo de camarera mayor en el Palacio Real.

Por esta dualidad de antiguo y moderno, Carlos Miguel ostentaba un armario con numerosas libreas cortesanas pero donde también había un frac y una levita, como se desprende de su inventario de bienes, donde se ponía de manifiesto tanto su linaje como

las nuevas influencias internacionales (Tabla nº 43)¹⁴⁵¹. Constituido por armas y prendas de vestir, en este primer documento destaca

“un uniforme de gran gala de gentil hombre de casaca de tisu que se compone de casaca, calzón de paño azul, chupa de grana con una espada oja empaonada con empuñadura de metal dorado, y cachas de nacar con bayina de lo mismo y una guirindola o pochera de encage frances, todo en 8000 reales”.

Este atuendo militar que recordaba las prerrogativas francesas de la Guardia de Corps por sus colores azul y grana no era el unico. En total se podían encontrar 5 ejemplares, de entre los cuales este era el más valioso. Los otros en cambio ostentaban una vaoraciones muy inferior que iba desde los 1000 hasta los 500 reales de los de guardia nacional. Como estos atuendos militares, su inventario también contenía otras prendas del absolutismo borbónico. Entre estas se podía hallar seis pares de calzones. Sin embargo, estos atuendos propios del Antiguo Régimen se contraponían a numerosos pantalones con una estimación de 340 reales.

Tabla nº 43.
Guardarropa del duque de Berwick

ROPA	Nº	VALOR
<i>Uniforme de gran gala de gentil hombre de casaca de tisu que se compone de casaca, calzón de paño azul, chupa de grana con una espada oja empaonada con empuñadura de metal dorado, y cachas de nacar con bayina de lo mismo y una guirindola o pochera de encage frances</i>	1	8000
<i>Uniforme encarnado de maestrante de sevilla guarnecido degalón de plata y borlado de lo mismo</i>	1	1000
<i>Uniforme azul de maestrante de sevilla de galón de plata, borlado de lo mismo con la nave dorada de gentil hombre</i>	1	600
<i>Uniformes de guardia nacional de caballería, con un pantalón</i>	2	500
<i>Lebita de paño negro con cuello de terciopelo forrada de felpa, y guarnecida de cordoncillo y muletilla de seda</i>	1	200
<i>frac de paño negro fino boton de seda poco usado</i>	1	240
<i>Pantalón de paño color de perla en buen uso</i>	1	80
<i>Pantalón de verano del mismo color</i>	1	70
<i>Pares de calzones, tres de paño negro y los otros tres de casimir blanco</i>	6	360
<i>Pares de pantalones de casimir blanco los unocs forrados en gion</i>	2	190
<i>Pantalon de paño negro</i>	1	80
<i>Chalecos de terciopelo labrado</i>	3	180
<i>Chalecos de tejidos de algodón labrado con forro y mangas de pescalina</i>	3	30
<i>Chaqueta de gamuza forrada de lienzo</i>	1	80
<i>Capote de barragan azul forrado en baqueta de color de naranja y cuello de cepillo</i>	1	200
TOTAL	25	11610

Fuente: AHPM. Prot. 24296

¹⁴⁵¹ AHPM Prot. 24296, f. 1 y ss.

Prenda inferior más propia de los revolucionarios franceses¹⁴⁵², Carlos Miguel conservaba cinco ejemplares de pantalones, de los cuales el menospreciado era uno de verano de color perla que se estimaba en 70 reales. Con el mismo color poseía otro par en buen estado. De hecho los colores claros predominaban, como también los dos pares blancos confeccionado en casimir que alcanzaban los 190 reales en su totalidad.

De carácter más internacional era su “frac de paño negro fino con boton de seda, poco usado, tasado en 240 reales”. Éste, al igual que la levita “de paño negro con cuello de terciopelo forrada de felpa y guarnecida de cordoncillo y de seda”, alcanzaba los 200 reales. En cambio, su armario sólo contenía una prenda de abrigo; se trataba de un capote de barragán del mismo valor que la levita negra. Compuesto por veinticinco atuendos, su guardarropa contenía también seis chalecos, tres de terciopelo labrado y los restantes en algodón.

Tabla nº 43.
Libreas del Servicio del Duque de Berwick

N.	UNIFORME	PRENDAS	TOTAL
1	LIBREA DE GALA	2 casacas de paño amarillo guarnecido de franja encarnada y flequillo estrecho de oro en 480	1580
		3 chalecos chupas de grana con ordenes de galón de oro en 210	
		4 pares de calzón en 200	
		4 sombrero de 3 picos con galón y borlas de oro con su correspondiente copa de de castor en 560	
		2 sombreros iguales en 130	
1	LIBREA DE GALA DE POSTILLÓN	1 chupa amarilla con galón de oro	720
		1 chaleco encarnado	
		1 pantalón de punto color ceniciento	
		1 Gorra de terciopelo negro	
1	LIBREA DE CAZADOR	1 bota negra	540
		1 frac de paño verde con galón de oro	
		1 pantalón también con galón de oro	
		1 sombrero de 3 picos con galón de oro	
		1 espada con su vaina	
		1 charretera de oro	
1	LIBREA ORDINARIA	1 botas con galón	1284
		1 levita de cochero, paño amarillo con franja encarnada botón de mental, forrada en burtao encarnada, 3 chalecos encarnados con galón de oro, 2 casacas de lo mismo en 420	
		1 chaqueta azul en 30	
		1 chaleco de paño amarillo en 24	
		1 levita de paño azul con librea en el cuello en 70	
		2 chalecos amarillos en 40	
		2 chaquetas con galón de oro en 120	
		1 chaqueta con galon de oro en 40	
		2 pantalones en 240	
		4 chalecos de seda en 40	
		4 chaquetas en 140	
1 levita amarilla en 120			

Fuente: AHPM. Prot. 24296

Estas apariencias vestimentarias no sólo definían al VII duque de Berwick sino que describían por extensión también a su servicio. En efecto, en otro apartado del

¹⁴⁵² Historia política del pantalon

mismo inventario relativo a su servicio se podía observar la descripción de otras cuatro libreas, catalogadas de la siguiente manera: librea de gala, de gala de postillón, librea de cazador y otra ordinaria (Tabla nº 44). La primera era la más suntuosa y la más cara. Estaba formada de dos casacas amarillas que se completaban con tres chalecos de grana, cuatro pares calzones y seis sombreros. Atributo característico de todas estas prendas era el galón de oro que, en los sombreros de tres picos, se acompañaba de una borla. Este era el uniforme que más estéticamente antiguo parecía tanto por las casacas como por estos tocados y la capa de castor. Los otros, en cambio, contaban ya con las nuevas foráneas de finales del XVIII como el de cazador que se componía de un “frac de paño verde con galón de oro, un pantalón también con galon de oro, un sombrero de tres picos, una espada con su vaina, una chorrera de oro y una bota con galón”. De 540 reales de valor, este uniforme era el más sencillo y barato de todos. La librea ordinaria, confeccionada con materiales más comunes, contaba con numerosas prendas en su composición: tres levitas, ocho chaquetas, siete chalecos y dos pares de pantalones. Su estimación total era de 1284 reales, un tercio de la cual recaía en:

“1 levita de cochero, paño amarillo con franja encarnada botón de mental, forrada en burtao encarnada, 3 chalecos encarnados con galón de oro, 2 casacas de lo mismo en 420”.

El lujo ostentado por el noble a través de su vestuario, remitía directamente su condición y calidad. Carlos Miguel reunía, a su muerte, un capital de 11810853 reales libres de deudas. Para alcanzar este total, a su inventario y tasación se tuvieron que incorporar algunas ampliaciones que se duplicaron por “haberse extraviado con motivo de las facciones”. Una de la más importante fue la que se formalizó el día 19 de agosto de 1837 en la cual se inventariaban todos los bienes de su palacio madrileño. Por ejemplo, Fitz-James poseía una librería de 44863 reales, en la cual se apreciaba tanto textos clásicos, como los “dos cuadernos de la metamorfosis de ovidio en latin y en frances en 80 reales”, como obras más contemporáneas como “un tomo de voltaire, impresión de lujo con litografías de París de 1825, en 1000 reales”.

Este gusto por lo nuevo como por lo clásico también se había introducido en su amplia colección de pinturas, que alcanzaba los 673029 reales. En la galería del palacio se podían encontrar numerosas pinturas entre las cuales destacaba “un gran paisaje con figuras y animales de Rubens, 26000 reales”. De este mismo autor, poseía también una *Batalla de las amazonas*, valorada en 8000 reales. Las temáticas eran tan diferentes como la procedencia, a pesar de que las religiosas y mitológicas predominan frente a los

paisajes y bodegones. Del primer grupo formaba parte “el retrato de san roque de dos varas según la escultura de murillo del valor de 4000 reales”, en tanto que en el segundo podía hallarse una pintura de “venus, psychis y cupido de tizziano en 20.000”, o “un paisaje magnifico de poussin de 8000”. De sobra es conocido que el duque era un importante mecenas que no sólo atesoraba pinturas sino también estampas de las escuelas alemana, inglesa, flamenca, francesa e italiana.



Figura 139. Bartolini, *Carlos Miguel Fitz- James Stuart, XIV Duque de Berwick*, Palacio de Liria

Dignas de mención son las obras italianas que también incluían obras contemporáneas como la escultura de Lorenzo Bartolini quien, tras la caída de Napoleón, tuvo que problemas por sus ideas afrancesadas. Como muchos de otros nobles, Carlos Miguel también le comisionó varias obras como su busto y el de su mujer, María Francisca, conservados en el Palacio de Liria (Fig. 139).

Sin embargo, lo que no se había añadido en la ampliación de su inventario de bienes eran las posesiones halladas en su palacio napolitano. De hecho, el mismo notario escribía que “los inventarios de sicilia no han venido todavía y avisa aquel apoderado genral que con motivo de la invasión del colera en napoles, el comisionado en aquella capital había emigrado y no podia cumplirse tan pronto”. En efecto, no fue hasta el día 4 de enero de 1836 cuando se redactaba este documento, donde además se daban las razones de su fallecimiento. Ante Antonio Domínguez, cónsul general de España, se declaraba que el duque salió de Madrid el 9 de septiembre de 1835, acompañado por sus ayudas de camara y su primer hijo:

“Tras haber caminado por España y Francia llegaron al 5 de octubre a la ciudad de sion en Suiza, en la que el excmo Señor Duque fue acometido de una fiebre ardentisima con

convulsiones cerebrales, de cuya enfermedad falleció, después de dos días, precisamente el 7 del mismo mes de octubre”.

Así que, a su muerte, Fitz-James dejaba en su casa napolitana una cartera grande y el baúl que se llevó en este último viaje. Éste contenía las prendas y complementos con que Carlos Miguel se distinguía (Tabla nº 44). Básicamente, se trataba de las mismas indumentarias de su inventario madrileño, al cual se le añadieron algunas prendas nuevas. Así que los pantalones, los cuatro chalecos, el uniforme pequeño de gentilhomme de Su Majestad y el frac azul, ya no se vestían con un capote sino con “una capa de paño azul usada, valuada en ocho ducados”. Vestigio de la tradición vestimentaria de los siglos anteriores, se contraponía a las dos levitas: “una de verano, en dos ducados y cuarenta gomos; otra id. De paño color verdoso, seis ducados”, que él duque vestía con los pantalones y completaba con unas botas negras de 3 ducados y 60 gomos.

Como se puede ver en este detallado inventario, la elección de estas nuevas apariencias le definía, más que como aristócrata, como hombre de principios del siglo XIX. Su imagen delataba su personalidad inquieta e internacional como se desprende del retrato que realizó François-Xavier Fabre (Fig. 140).



Figura 140. Fabre, *Don Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Fernández de Híjar-Silva, VII Duque de Berwick y XVI Duque de Alba*, 1818, Musée Fabre, Montpellier

2. El Madrid del siglo XIX

Las transformaciones políticas, sociales y culturales de comienzos del siglo XIX auguraban cambios que habrían de ser decisivos. El paso a la nueva centuria terminó por estigmatizar las áulicas apariencias francesas que aún persistían en la villa de Madrid, las cuales se compaginaban y alternaban con las nuevas prendas foráneas. Pero la nueva elite ciudadana ya no se definían sólo por medio de las apariencias, menos cuando la inestabilidad vestimentaria definía un nuevo espíritu hedonístico y moderno.

Las causas y los valores del nuevo siglo se expresaban a través de estas oscilaciones que, en opinión de Flügel, se oponían primeramente al concepto vestimentario del Antiguo Régimen¹⁴⁵³. En efecto, la sociedad se había codificado a través del atuendo francés que ahora se veía ladeado por unas apariencias más discretas. La suntuosidad y la riqueza del vestido a la francesa se estaba sustituyendo por un traje masculino que trataba de remarcar su uniformidad tanto vestimentaria como social. A fin de cuentas, el mismo Flügel consideraba que fue de este modo como se reflejó el ideal de fraternidad promovido por la Revolución Francesa.



Figura 141. Esquivel, *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, 1846, Museo del Romanticismo, Madrid.

Se comparta o no esta opinión, en cualquier caso, el vestido ya no se limitaba sólo a indicar la jerarquía social; podía, igualmente, interpretarse como un símbolo de conocimiento y saber. Por esa asociación con los intelectuales, estas nuevas apariencias

¹⁴⁵³ FLUGEL, *Psicología del vestido* p. 198.

predominaban en el cuadro que Esquivel realizó sobre una reunión de literatos (Fig. 141).

En este lienzo se reunían los más importantes intelectuales de la época, recreación de una lectura poética realizada en el propio estudio del pintor, a la cual acudían los principales autores contemporáneos. Lo que hay que destacar es la sobriedad de los atuendos oscuros, que son los predominantes.

Por esta característica discreción, Flügel se atrevió a hablar de la “gran renuncia masculina”¹⁴⁵⁴. Retomando la teoría inicial de Darwin sobre la diferencia sexual, este estudioso advertía que, a partir de principios del siglo XIX, el hombre comenzó a decantarse por una estética más austera, transfiriendo a la mujer el simbolismo y la proyección social¹⁴⁵⁵.

Tabla nº 44.
Comparación de los atuendos en Madrid, 1801- 1850

Vestidos nuevos			Vestidos tradicionales		
Prendas	Unidades	%	Prendas	Unidades	%
Frac	86	9	Casaca	70	8
Citoyen	1	0,5	Capa	23	2,5
Levita	63	8	Chupa	50	7
Levitón	1	0,5	Capote	10	3
Surtú	1	0,5	Vestido de casaca, chupa y calzón	23	4
Bata	4	1	Uniforme y librea	16	2
Vestido de chaqueta, pantalón y chaleco	5	1,5	Calzón	37	7,5
Chaleco	146	18	Sobretudo	1	0,5
Pantalón	162	20	Casaquilla	1	0,5
Chaqueta	44	6	-		
TOTAL	513	65		231	35

El hombre de este primer tercio intentaba subrayar su vinculación con la industria y los negocios a través de una imagen severa que debía expresar su devoción al trabajo y su triunfo personal. Según Flügel, estos nuevos valores dedicación al carácter social del hombre en detrimento de la decoración:

¹⁴⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵⁵ MARTIN GAITE, *Usos amorosos del XVIII en España, op.cit.*; VEBLEN, *Teoría de la clase ociosa, op.cit.*

“Es indudable que la reducción drástica del elemento decorativo en los trajes masculinos ha alcanzado su objetivo. La mayor uniformidad en el vestido se ha acompañado por una mayor simpatía entre los individuos y entre las clases; parecería que no tanto porque el uso del mismo estilo general de ropas produce en sí mismo una sensación de comunidad”¹⁴⁵⁶.

Sea por los nuevos valores democráticos, o por la renuncia masculina que apuntaba Flügel, lo cierto es que la villa de Madrid en la primera mitad del siglo XIX, ya se había poblado de fracs, levitas y pantalones. Como se puede apreciar en la tabla nº 46, estas nuevas prendas predominaban en los armarios masculinos frente a las casacas, la chupa y el calzón. Éstas no habían desaparecido totalmente de los guardarropas, pero se aprecia un contundente descenso. En concreto, el frac se había impuesto a la casaca. De igual modo, la levita comenzaba a generalizarse. Las chupas, como prendas semi-interiores, reducían sus efectivos, debido al masivo uso del chaleco. El nuevo atuendo masculino ahora se componía de chaqueta, chaleco y pantalones. Sin embargo, de este traje completo apenas se encontraban cinco incidencias, superado por los veintitrés ejemplares del vestido cortesano, el cual, no obstante, aparecía muy simplificado. Flügel hablaba de un “cambio general de ideales que implicaba la Revolución, por el hecho de que el ideal de trabajo se volvió respetable”¹⁴⁵⁷. Fuera ésta la razón, o fuera cualquier otra, lo cierto es que en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX, el cambio en la indumentaria fue evidente.

¹⁴⁵⁶ FLUGEL, *Psicología del vestido*, p. 145.

¹⁴⁵⁷ FLUGEL, *Psicología del vestido*, p. 143.

CONCLUSIONES

A lo largo del Antiguo Régimen el vestido llegó a adquirir el valor de indicador y de reflejo de poder y de posición social. El vestido no sólo representaba la encarnación de las apariencias sino que también era imagen y herramienta de la modernidad de la cual fue portavoz. Así, en la segunda mitad del siglo XVII, como uniforme militar, el atuendo encarnó un modelo ostensible de prestigio social.

A partir de este carácter de la indumentaria se ha construido esta tesis doctoral. En concreto, uno de los objetivos principales era indagar el atuendo masculino desde finales del XVII hasta comienzo de la sociedad liberal. Con este fin, se analizó su función en Madrid, villa y corte. Esta elección se basaba sobre todo en que la capital española representaba el primer espacio escenográfico donde el vestido adquirió un valor distintivo y no sólo estético. En efecto, por su capitalidad, Madrid no sólo fue foco del aparato cortesano en el cual gravitaban mandatarios y embajadores de otras potencias políticas. La corte fue escenario del primer conflicto suntuario entre España y Francia. El imperio hispánico se mantenía fiel al modelo indumentario de ropilla y calzón impuesto por Felipe II mientras que la nueva potencia ascendente se desmarcaba de este patrón y proponía sus peculiares patrones vestimentarios.

Por otro lado, también se eligió Madrid por ser, generalmente, el primer centro de recepción de las modas extranjeras en el territorio español ya desde esta primerísima época en examen. Desde finales del XVII, la villa de Madrid ejercía una importante atracción sobre determinados grupos que, o bien se vinculaban a sus clases privilegiadas, o bien aspiraban a vincularse. También la elección del marco cronológico de este trabajo revelaba el llamado ‘efecto corte’, en palabras de Pinto Crespo. Es a partir del reinado de Felipe IV cuando numerosos grupos profesionales migraron a la villa para alimentarse de sus necesidades, como en el caso de los sastres y comerciantes.

Por estos motivos, en la villa de Madrid se podían observar tempranos ejemplos del vestido como paradigma de las elites sociales muy anteriores a los que se registraron en las provincias y ámbitos más locales. Estas cuestiones imprimieron y forzaron el carácter histórico y temporal de esta tesis. Sin embargo, la trascendencia de estos primeros grupos profesionales ligados al vestido ha impuesto un análisis más pormenorizado de las prendas que se consumían en la capital española. Es a comienzos

del reinado de Carlos II cuando el consumo indumentario se convirtió en el comercio más importante de la villa que si por un lado compraba telas, por el otro, vendía ropa.

Con este enfoque se ha tratado de observar tanto los atuendos más representativos de la capital como su evolución a lo largo de estos dos siglos. De la misma forma también nos hemos propuesto individualizar y analizar los comportamientos indumentarios sobre todo a la luz del cambio social a finales del siglo XVIII.

Para ello se parte de una base teórica: en la sociedad moderna, el vestido ya no constituía una mera protección del cuerpo sino que significaba la exteriorización de la identidad social. Con estas pautas de comportamiento, el traje se convertía en manifestación ostensible de distinción y poder en la sociedad del Antiguo Régimen. No obstante, fue entre finales del Antiguo Régimen y principios de la sociedad liberal cuando se teorizó acerca de la indumentaria como diferenciación y comportamiento social. Estas teorías abrieron el camino para que pensadores posteriores como Simmel, Spencer y, más tarde, Bourdieu, consideraran que el vestido era el mejor testimonio de la distinción individual y colectiva que tiene lugar en el contradictorio dispositivo de la emulación de las apariencias.

Estos autores alejaban el vestido de la imagen de la estética humana y vinculaban el discurso indumentario a la pertenencia de clase y al prestigio social. En esta misma línea de prácticas de distinción social, Roche desentrañaba el atuendo como símbolo de jerarquía económica y estamental. Más recientemente, García Fernández ponía el acento sobre el significado de la cultura material de la vestimenta relacionada al discurso de la estratificación e imitación social. Durante la época moderna, el privilegio y la riqueza habían dejado de coincidir y las clases inferiores comenzaron a emular el patrón indumentario impuesto por las superiores porque el poder adquisitivo y la ostentación vestimentaria ya no eran exclusivos de la clase noble; esta pretensión de *vivir noblemente* enmarcada en el dispositivo de las apariencias se hizo patente, sobre todo, a partir del reinado del último Austria.

Así, a través de estas premisas teóricas se han tenido en cuenta unas matizaciones y precisiones sobre las apariencias, se ha procedido a comprobar el simbolismo del vestido en el cambio social. Para ello la metodología de trabajo ha consistido en un análisis documental en el cual se han compaginado las escrituras notariales con las obras de arte. Los documentos de archivo nos han permitido

comprobar la incidencia de las prendas y de los atuendos más consumidos en la capital española. Por otro lado, los cuadros han aportado el testimonio histórico y social de las apariencias masculinas. Las imágenes pictóricas han escenografiado la cultura de la época. Estos documentos se han complementado con fuentes literarias como sátiras, panfletos y relaciones históricas con el fin de una mayor comprensión de la cultura material y popular.

De este modo, se procurado contextualizar la indumentaria dentro del proceso de transformación de la sociedad española y se ha remarcado la relevancia del prestigio y el estatus mediante la ostentación de las apariencias vestimentarias. Así se ha insistido en cómo la distinción se manifestó, especialmente, en un sector de la población: los notables de Madrid, cuyas dinámicas indumentarias impulsaron el consumo indumentario durante el proceso de civilización del siglo XVIII, por seguir la teoría de Norbert Elias.

Esta transformación comenzó con el traspaso del poder político y cultural que, a mediados del siglo XVII, basculó del imperio español a la Francia de Luis XIV. Desde su subida al trono, este monarca se preocupó de crear un dispositivo de las apariencias que se inscribía en su ceremonial. Para ello, se sirvió de la prenda más representativa de sus éxitos militares y que enmarcó en su sistema cortesano: la casaca. Esta prenda pasó de uniformar el ejército francés a convertirse en etiqueta de Versalles. Este soberano destacó la importancia de la casaca y la transformó en su imagen y prerrogativa. Ostentar la casaca de su privilegio equivalía a formar parte de los favoritos reales y por lo tanto a vestir esta prenda de color azul de Francia con ricos botones de oro y plata. Así, con el nombre de *vestido a la francesa*, este atuendo se convirtió en seña de identidad y de la hegemonía gala. Este vestido que se componía de casaca, chupa y calzón encarnó el honor del Rey Sol y se difundió por Europa.

En España circuló primeramente como *vestido a lo militar* enfatizando sus orígenes militares, a lo que contribuyó que se convirtiera en el uniforme de la Guardia Chamberga, creada por Mariana de Austria en 1669. De hecho, la casaca se conoció como *chamberga* y por extensión, este nombre también hacía referencia a un sombrero de ala ancha. Por consiguiente, los primeros en aceptar y adoptar este atuendo fueron los que procedían del mundo militar, destacando entre ellos uno: don Juan José de Austria. Condotiero y general de los ejércitos españoles, pasó a desempeñar el cargo de ministro durante el reinado de su hermanastro Carlos II. Fue en este período cuando impulsó el

matrimonio del rey con María Luisa de Orleans, con el fin de estrechar las relaciones con Francia. Sin embargo, la influencia francesa no se limitó sólo al campo político. A pesar de que la retratística oficial le representaba con ropilla negra, el inventario de bienes redactado a su muerte revelaba la importante presencia de prendas y vestidos confeccionados según la moda y estética gala. Muestra de la predilección que le profesaba eran las numerosas chupas y casacas, que aparecían con el nombre francés de *justaucorps*. También sus criados, músicos y palafreneros lucían estas prendas de apariencias francesas.

El gusto francés de don Juan José se enmarcaba en la pluralidad indumentaria que caracterizó los primeros años del reinado de Carlos II. A través de la figura y la influencia de don Juan José Austria como también del ejemplo del rey, este atuendo empezó a infiltrarse a pesar de que seguía predominando las prendas españolas en el Alcázar madrileño, tal y como desvela el guardarropa del Marqués de Lapilla, compuesto por más de cuarenta vestidos completos a la española y numerosos jubones que se completaban de golillas y capas. No obstante, a pesar de la vuelta a un más estricto rigor indumentario debido a la muerte de don Juan José, algunos nobles empezaron a adoptar prendas francesas, siguiendo la pluralidad y mezcolanza indumentaria y como testimonio de la creciente influencia de la cultura francesa. Algo que queda patente en el cuadro del *Auto de Fe*, de Rizi y que se confirmaba posteriormente en el de *La Sagrada Forma*, de Coello. Si en el primer testimonio histórico, tres eran los personajes que lucían casacas francesas sobre medias de colores, en el segundo se apreciaba no sólo las apariencias francesas del monarca sino de todos los componentes de su corte que vestían el *vestido a la francesa* y lo completaban de todos sus accesorios característicos. Por eso, se puede decir que con este cuadro se visualizaba cómo se había impuesto la moda francesa en la corte de Madrid.

El enfrentamiento entre la tradición española y la modernidad francesa no sólo tuvo lugar entre los miembros del Alcázar. En la misma villa de Madrid se registraban unas primeras infiltraciones extranjeras: desde los militares, los componentes del Consejo de Su Majestad, pasando por los embajadores, hasta numerosos habitantes de la capital, gran parte de la población masculina adoptó prendas y atuendos completos *a la francesa*. Ante la demanda social de las nuevas vestimentas, empezaron a surgir negocios que abastecían a gran parte de la sociedad madrileña.

La llegada a España de Felipe d'Anjou, nieto de Luis XIV, durante los primeros años del siglo XVIII, supondría un nuevo estadio para la difusión del *vestido a la francesa*. Criado en el fasto y ceremonial versallesco, el nuevo monarca fue consciente del significado del vestido, por lo que en los primeros años de su reinado adoptó el traje español. En las ceremonias oficiales de inicios de su reinado, Felipe V vestía el traje típico de golilla que se había convertido en seña de identidad nacional. Por esta deferencia del soberano, los primeros años del nuevo siglo se caracterizaron por un debate sobre las apariencias en el que participaron personajes como el Marqués de Villafranca y Macanaz. Este debate se zanjó con *la Sátira contra la golilla*, que determinó la etiqueta francesa en el Alcázar madrileño.

Así que cuando Felipe V aseguró el trono español, el vestido de casaca, chupa y calzón se convirtió en imagen del honor y de las prerrogativas sociales y palatinas. Inicialmente este privilegio se formuló en el marco de la primera reforma palaciega que se centró en la Real Guardia de Corps, en tanto en cuanto manifestaba la dignidad del nuevo soberano. Del mismo modo, las apariencias del séquito francés del monarca, conocido con el nombre de 'la familia francesa de Felipe V', formada por los antiguos criados que le acompañaron desde Versalles, era un recordatorio constante del significado y valor del *vestido a la francesa*. La distinción indumentaria no sólo definía a los oficiales franceses –entre los que destacaba Gaspar Hersent, controvertido Guardarropa y sastre de Su Majestad, y Felipe Lambert, ayuda de cámara de Su Majestad– sino que se extendió a los restantes miembros cortesanos como imagen acorde a la monarquía borbónica.

Desde la Corte, el *vestido a la francesa* descendió a la villa, siendo utilizado primeramente por personajes vinculados a la Corona que lo utilizaban como vehículo de ascenso, como los comerciantes Kelly o Negrete. Se ha comprobado documentalmente que esta difusión jerárquica del traje a la francesa llegó hasta grupos en proceso de movilidad social ascendente, siendo la apariencia masculina característica ya a finales de los años treinta. Esta generalización se ha constatado tanto en fuentes literarias, el diccionario de Autoridades de 1739, como en las escrituras notariales, que evidenciaban la infiltración y predominio del *vestido a la francesa* en la capital. Las últimas décadas de la primera mitad del siglo XVIII se definía por la superioridad de este atuendo y de sus prendas características frente a las españolas que apenas tenían incidencia en los guardarropas masculinos.

Fue a partir de la segunda mitad de la centuria cuando el *vestido francés* se consolidó como imagen de la villa de Madrid. El que fue vestido cortesano se había convertido en el atuendo predominante, había pasado a ser imagen de la nueva identidad social, se había configurado como manifestación del fenómeno urbano ilustrado. Si bien la segunda mitad del siglo XVIII reflejaba la consolidación de este nuevo código indumentario, ello no impidió la supervivencia de la capa española, hecho que hay que enmarcar en el debate surgido tras el motín de Esquilache sobre el traje nacional y también en la disputa socio-cultural de petimetres y majos. ¿Era realmente la capa una seña de identidad española? ¿Hasta qué punto su permanencia puede entenderse como una respuesta a la infiltración del *vestido a la francesa*? ¿No cabría interpretar todo este asunto como una forma de españolizar el *traje a la francesa*? ¿O quizás simplemente, se buscaba la practicidad y la comodidad que proporcionaba la capa? Si se comparte lo que sostienen autores como Simmel o Spencer, de que la moda predominante siempre producía un fenómeno de repulsa, entonces la capa sería la prueba de este modelo explicativo, puesto que como los testimonios documentales han mostrado, predominaba sobre las otras prendas de abrigo de procedencia foránea.

Los momentos finales del siglo XVIII se caracterizaron por una contundente e innegable inestabilidad vestimentaria con unos comportamientos indumentarios plurales. El vestido de casaca, chupa y calzón que había encarnado la etiqueta tanto en Versalles como en el Alcázar fue oscurecido por la introducción de prendas foráneas. La llegada a España de ropa extranjera había coincidido con los primeros síntomas de la crisis que estaban atravesando el país y la monarquía. La opinión pública asociaba estas nuevas prendas a las nuevas corrientes intelectuales, sobre todo las asociadas a las ideas ilustradas y liberales. De esta forma, se adoptaron rápidamente se generó una nueva conducta indumentaria, ya se trate de prendas superiores como la levita o el frac, ya de los nuevos pantalones.

El *vestido a la francesa*, que a fines del Setecientos ya había sido asumido por gran parte del conjunto social hispano, tuvo que enfrentarse a la llegada de nuevos modelos, durante los primeros años del siglo XIX comenzó a declinar. Habían sido más de cien años de lucha por imponerse pero los cambios que trajeron la transición a la sociedad liberal le hirieron de muerte. Para bien o para mal, el *vestido a la francesa* había sido la imagen del Antiguo Régimen: cuando éste desapareció, aquél dejó de tener sentido. A fin y al cabo, el proceso de la Historia nunca se detiene.

CONCLUSIONI

Durante l'*Ancient Regime* il vestito arrivó ad acquisire il valore indicativo ed il riflesso di potere e posizione sociale. Il vestito non solo era e rappresentava l'incarnazione delle apparenze ma era immagine e strumento della modernità della quale fu il portavoce. Così, nella seconda metà del secolo XVII, come uniforme militare, l'abito incarnó il modelo di prestigio sociale.

A partire da questo carattere dell'indumentaria si é costruita questa tesi dottorale. In concreto, uno degli obiettivi principali era indagare l'aspetto maschile dalla fine del secolo XVII sino all'inizio della società liberale. Con questo fine, si é analizzata la sua funzione in Madrid, città e corte. Questa scelta si basava soprattutto nel fatto che la capitale spagnola rappresentava il primo spazio scenografico dove il vestito acquisiva il valore distintivo e non solo estético. Infatti, per la capitalità, Madrid non solo era centro della dimensione cortigiana nel quale gravitavano magnati ed ambasciatori di altre potenze politiche. La corte era lo scenario del primo conflitto di sontuosità fra Spagna e Francia. L'impero spagnolo si manteneva fedele al modelo vestimentario di giubba e calzone imposto por Felipe II mentre la nuova potenza ascendente si smarcava da questo modelo e proponeva i suoi canoni indumentari.

D'altra parte, si é scelta Madrid anche per essere il primo centro di ricezione di mode straniere sul territorio spagnolo sian dalla primerissima epoca in esame. Dalla fine del secolo VII, la città di Madrid esercitava un' importante attrazione su determinati gruppi che, si vincolavano alle classi privilegiatae o aspiravano ad esserlo. Anche la scelta della cornice cronológica di questo studio rivelava il famoso 'effetto corte', secondo la definizione coniata da Pinto Crespo. É a partire del monarchia di Felipe IV quando numerosi gruppi professionali migravano alla capitale per alimentarsi delle sue necessità, come era il caso dei sarti e dei commercianti.

Per questi motivi, nella città di Madrid si potevano osservare i primerissimi esempi del vestito como paradigmi delle *élites* sociali molto anteriori a quelli che si erano precedentemente registrati sia nelle province limítrofe sia negli piccoli ambienti localisti. Queste questioni imprimevano e forzavano il carattere storico e temporale di

questa tesi. D'altro canto, la trascendenza di questi primi gruppi professionali legati al vestito ha imposto un'analisi rigidamente pormenorizzato degli abiti e dei capi che si consumavano nella capitale spagnola. É all'inizio del monarchia di Carlos II quando il consumo degli abiti si convertiva nel comercio piú importante della città che, se da un lato comprava tessuti, dall'altro vendeva vestiti.

Con questo punto di vista si é cercato di osservare sia l'aspetto piú rappresentativo della capitale come la sua evoluzione durante questi due secoli. Allo stesso modo ci siamo anche proposti di individuare ed analizzare i comportamenti vestimentari soprattutto alla luce del cambiante sociale alla fine del secolo XVIII.

Per questo, si é cominciato da una base teorica: nella società moderna, il vestito no costituiva una semplice protezione del corpo ma significava l'esteriorizzazione dell'identità sociale. Con questi canoni di comportamento, il vestito si oconvertiva in manifestazione dell'ostentazione della distinzione e del potere nella società dell'*Ancient Regime*. Nonostante, tra la fine dell'*Ancient Regime* e l'inizio della società liberale é quando si teorizzó riguardo agli abiti come differenziazione e comportamento sociale. Queste teorie aprivano il camino affinché i pensatori posteriori come Simmel, Spencer e, piú tardi, Bourdieu, considerassero il vestito come il miglior testimone della distinzione individuale e collettiva che aveva luogo nel contraddittorio dispositivo dell'emulazione delle apparenze.

Questi autori allontanavano il vestito dall'immagine dell'estetica umana e vincolavano il discorso vesti mentario al formar parte di una clase sociale determinata e quindi al prestigio sociale. In questa stessa línea di distinzione sociale, Roche trattava come símbolo di gerarchia económica e sociale. Piú recentemente, García Fernández risaltava il siginificato della cultura materiale delle vestimenta relazionate con il discorso della stratificazione e dell'imitazione sociale. Durante l'epoca moderna, il privilegio e la ricchezza non coincidevano piú e le classi inferiori cominciavano ad emulare il modelo vestimentario imposto dalle superiori perché il potere acquisitivo e l'ostentazione dell'abito non erano esclusivi della classe aristocratica; questa pretensione di *vivere nobilmente* incorniciata nel dispositivo delle apparenze, si fece patente soprattutto all'inizio del regno dell'ultimo degli Austria.

Cosí, attraverso delle premesse teoriche si son tenute in conto le sfumature e precisazioni sulle apparenze e si ñe comprovato anche il simbolismo del vestito nel cambio sociale. Per questo la metodologí de lavoro si basava in un'analisi documental

nel quale si son alternate le scritture notariali con le opere d'arte. I documenti procedenti da archivi di stato ci han permesso di provare la coincidenza dei capi e vestiti piú usuali nella capitale spagnola. D'altra parte, i quadri hanno aportato il testimonio stórico e sociale delle apparenze maschilli. Le immagini pittoriche hanno scenografiato la cultura dell'epoca. Questi documenti si son complementati con le fonti letterarie come con le satire, panfletti e relazioni storiche con il fine di una maggior comprensione della cultura materiale e popolare.

In questo modo, si é procurato contestualizzare l'abito dentro del proceso di trasformazione della societá spagnola e si é rimarcata la rilevanza del prestigio e lo *status* per mezzo dell'ostentazione delle apparenze vestimentarie. Cosí si é insistito nel come la distinzione si é manifestata, specialmente nel settore della popolazione: i personaggi notevoli di Madrid con dinamiche vestimentarie che impulsavano al consumo di abiti durante il proceso di civiltá del secolo XVIII, seguendo la teoría e terminología di Norbert Elias.

Questa trasformazione cominció con il passaggio del potere político e culturale che, a metà del secolo XVII, pasó dall'impero spagnolo alla Francia di Luigi XIV. Dalla sua salita al trono, questo monarca si preoccupó per creare un dispositivo delle apparenze che si inscriveva nel suo cerimoniale. Per questo, si serví del capo piú rappresentativo dei suoi successi militari y che si incorniciava nel suo sistema cortigiano: la giacca. Questo capo passava da uniformare l'esercito francese a convertirsi in etichetta di Versailles. Il sovrano di fatti evidenzió l'importanza della giacca e la trasformó in sua immagine e prerrogativa. Ostentare la giacca del suo privilegio equivaleva a formar parte dei suoi favoriti reali e quindi a vestiré questa giacca di colo blu di Francia con ricchi bottoni di oro ed argento. Cosí, con il nome di *vestito alla francese*, quest'abito si convertiva nella marca d'identitá e dell'egemonia francese. Questo vestito che si componeva di giacca, gilet e calzone incarnava l'onore del Re sole e si diffondeva in Europa.

In Spagna invece circolava precedentemente come *vestito alla moda militare* sottolineando le sue origini militari, alle quali contribuiva l'uniforme della Guardia Chamberga, creata da Mariana di Austria in 1669. Di fatti, la giacca si conosceva come *chamberga* e per sua estensione, questo nome faceva referenza al cappello di falda larga. In consecuenza, i primi ad accettare ed adottare quest'immagine furono gli antichi membri dell'esercito e del mondo militare, fra i quali spiccava: Don Juan José di

Austria. Condottiero e generale degli eserciti spagnoli, pasó ad assumere l'incarico di ministro durante la monarchía del suo fratellastro Carlos II. Fu durante questo periodo quando favoriva il matrimonio del re con Maria Luisa di Orléans, con l'obbiettivo di stringere le relazioni con Francia. Invece, l'influenza francese non si limitava solo al campo político. Anche se la ritrattistica ufficiale lo rappresentava con giubbino nero, l'inventario di beni redatto alla sua morte, rivelava l'importante presenza di capi e vestiti confezionati secondo la moda e l'estetica galla. Esempio di questa predilezione che Juan José professava erano i numerosi gilets e soprattutto giacche che apparivano con il nome francese di *justacorps*.

Il gusto francese di Don Juan José si inarcava nella pluralità vestimentaria che caratterizzava i primi anni della monarchia di Carlo II. Attraverso della figura e l'influenza di D. Juan José come anche dell'esempio del re, quest'abito cominciava a filtrare anche se continuavano ad imperare i capi spagnoli nell'Alcazar madrileño, come svelava l'armadio del Marchese di Lapilla, composto da più di quaranta vestiti completi alla spagnola e numerosi giubbini che si completavano con gole e cappe. Nonostante, anche se un ritorno al rigore vestimentario dovuto alla morte di Juan José, alcuni nobili cominciarono ad adottare capi francesi, seguendo la pluralità e diversità vestimentaria e come testimone della crescente influenza della cultura francese. Questo si faceva patente nel quadro dell'*Auto de Fe*, di Rizzi y che si conformava posteriormente in quello de *La Sagrada Forma*, di Coello. Se nel primo riflesso storico, tre erano i personaggi che ostentavano giacche francesi su calze di colore, nel secondo si potevano apprezzare non sole le apparenze francesi del sovrano ma di tutti i componenti della sua corte che vestivano il *vestito alla francese* e lo completavano di tutti gli accessori caratteristici. Per questo, si può dire che in questo quadro si visualizzava come si era imposta la moda francese nella corte di Madrid.

Il confronto tra tradizione spagnola e la modernità francese non solo aveva luogo tra i membri dell'alcazar. Nella stessa città di Madrid si registravano le prime infiltrazioni straniere: dai militari i componenti del Consiglio di Sua Maestá, passando per gli ambasciatori, fino a numerosi abitanti della capitale, gran parte della popolazione maschile adottava capi e vestiti completi *alla francese*. Per questa nuova richiesta, cominciarono a sorgere negozi che solventavano le esigenze della società madrileña.

L'arrivo in Spagna di Felipe d'Anjou, nipote di Luis XIV, durante i primi anni del secolo XVIII, supposeva un nuovo passo per la diffusione del *vestito alla francese*.

Vissuto nel fasto del cerimoniale di Versailles, il nuovo monarca era cosciente del significato del vestito, adottando nei primi anni della sua monarchia il vestito spagnolo. Nelle cerimonie ufficiali dell'inizio della sua monarchia, Felipe V vestiva il vestito tipico di gola che si era trasformato in marca d'identità nazionale. Per questa cortesía del sovrano, i primi anni del nuovo secolo si caratterizzavano per un dibattito sulle apparenze nel quale partecipavano personaggi cortigiani come il Marchese di Villafranca o Macanaz. Questo dibattito si concludeva con la *Satira contro la golilla*, che determinava l'etichetta francese nell'Alcazar madrileño.

Cosí che per quando Felipe V conquistó il trono, il vestito di giacca, gilet e calzone si era già convertito in immagine dell'onore e delle prerogative social e palatine. Inicialmente questo privilegio si formulava nella cornice della prima riforma palatina che si centrava nella Reale Guardia di Corps, visto che manifestava la dignità del nuovo sovrano. Allo stesso modo, le apparenze del seguito francese del monarca, universalmente conosciuto con il nome della 'famiglia francese di Felipe V', formava per gli antichi servitori che lo accompagnavano da Versailles, era una costante referenza al significato e valore del *vestito alla francese*. La distinzione vestimentaria non solo definiva gli ufficiali francesi –fra i quali spiccava Gaspar Hersent, il controverso Guardarobbiere e Sarto di Sua Maestá, e Felipe Lambert, aiuto di cámara di Sua Maestá- ma si estendeva ai restante membri cortigiani come immagine e propaganda della monarchia.

Dalla corte, il *vestito alla francese* filtró alla città, essendo inizialmente usato da personaggi vincolati alla Corona che lo utilizzavano come veicolo di ascenso sociale, come i commercianti Kelly o Negrete. Si é comprovato documentalmente che questa diffusione gerarchica del vestito alla francese arrivava anche a gruppi che si caratterizzavano per il proceso di mobilità ascendente, essendo l'immagine maschile caratteristica già alla fine degli anni trenta. Questa generalizzazione si é riscontrata sia in fonti letterarie, il Dizionario di Autoridades del 1739, come nelle scritture notarili che evidenziavano la filtrazione ed il predominio del *vestito alla francese* nella capitale. Le ultime decadi della prima metà del secolo VIII si definivano per la superiorità di questo abito e dei suoi capi caratteristici rispetto a quelli spagnoli che appena trovavano spazio ed incidenza negli armadi maschili.

Cosí soprattutto dalla seconda metà del secolo, il *vestito alla francese* si consolidava come immagine della città di Madrid. Quello che era il vestito cortigiano si

era progressivamente trasformato nell'abito predominante ed era passato da rappresentare l'immagine della nuova identità sociale a configurarsi come manifestazione del fenomeno urbano dell'illuminismo. Sebbene la seconda metà del secolo XVIII rifletteva la consolidazione di questo nuovo codice vestimentario, questo non impediva la sopravvivenza della cappa spagnola, fatto che si inarcava nel dibattito socio.culturale di *petits maitres* e *majos*. La cappa era realmente una marca di identità spagnola? Fino a che punto la sua permanenza poteva giustificarsi come risposta alla filtrazione del *vestito alla francese*? Non si dovrebbe interpretare questa polemica come una forma di spagnolizzare il *vestito alla francese*? O più semplicemente, si cercava la praticità e comodità che proporzionava la cappa? Se si comparte la tesi sostenuta da autori come Simmel o Spencer che considerava che la moda predominante sempre produceva un fenomeno di ripulsione, la cappa sarebbe la prova di questo modello evolutivo, visto che come i testimoni documentali ci han mostrato, predominava sugli altri capi superiori che procedevano dalla Francia.

I momenti finali del secolo XVIII si caratterizzavano per un contundente ed innegabile squilibrio vestimentario con comportamenti ed uso di abiti pluarli. Il vestito di giacca, gilet e calzone che aveva incarnato l'etichetta sia di Versailles come nell'Alcazar fu oscurato dall'introduzione di capi stranieri. Quest'arrivo in Spagna di abiti aveva coinciso con i primi sintomi della crisi che stava attraversando la nazione e la monarchia. L'opinione pubblica associava questi nuovi abiti con le nuove idee intellettuali, soprattutto le associava con le idee liberali dell'Illuminismo. In questo modo, rapidamente si generava una nuova condotta vestimentaria, sia che si trattava di abiti superiori come il frac o la levita o con quelli inferiori come i nuovi pantaloni.

Il *vestito alla francese* che alla fine del Settecento era stato assunto dalla gran parte del gruppo sociale spagnolo, si doveva confrontare con l'arrivo dei nuovi modelli durante i primi anni del secolo XIX quando cominciava a declinare. Erano stati più di cento anni di lotta per imporsi ma i cambi che configuravano la transizione alla società liberale lo ferirono a morte. Nel bene o nel male, il *vestito alla francese* era stato immagine dell'*Ancient Regime*: quando scomparve, anche quello perse il suo significato. In fin dei conti, il processo della Storia non si ferma mai.

APÉNDICES

I. Extracto de la Testamentaria de D. Juan José de Austria relativo a la tasación de los bienes indumentarios.

Este protocolo está dedicado totalmente a D. Juan José de Austria del cual se reproduce un extracto de la tasación de los bienes indumentarios que se realizó el día 20 de septiembre de 1680. El inventario, en cambio, tuvo lugar el día anterior, 19 de marzo de 1680. Para dicha transcripción se ha mantenido la ortografía original para no falsear su cariz histórico.

A.H.P.M. Protocolo. 8193, 19 marzo de 1680, ff. 113-126.

En la villa de Madrid a veinte dias del mes de marzo año de mill seicientos y ochenta para efecto de tasar los bestidos y demas cosas deesdere jenero que quedaron por muerte del Ser^{mo} S^r Dⁿ Juan de Austria y ((...)) juramento por Dios y a una cruz en forma de drô de Juan Fernandez mrô bordador que lo fue de S.A. y de Juan de Antezana mrô sastre nombrados para el dcho efecto por el S^r Alcalde Dⁿ Joseph de Arredondo y lo hicieron y prometieron de hazer vien y finalmente la dcha tasazion laqual hizieron en la forma siguiente

Bestidos

- 1 vestido de peñasco amusco
primeramente un bestido de peñasco de seda amusco negro y blanco contiene justacor, calçon y chupa de lo mesmo forrado todo el bestido en tafetan plateado oscuro guarnezido de un galon ancho de plata oro y seda y a los lados dos galoncillos estrechos de lamesma, echura del grande los botones de oro plata y seda, la chupa acuchillada guarnezida la guarnizion estrecha que todo el bestido esta usado lo taso el dho Juan de Antezana en seicientos reales _____600
- 2 vestido de telilla de seda y lana
otro bestido de una teloilla de seda y lana amusco y blanco amodo de gusanillo contiene justacor y dos pares de calçones los unos ala española y los otros ala candala con calcetones pegados a los calçones anchos aforrados entrambos pares de yafetan amusco la chupa y aforro del justacor de brocato amusco anteadado y negro, la chupa forrada en tafetan amusco, bestido y chupa con botones de seda todo traído lo taso el dho Juan de Antezana en duzientos y cinq^{ta} R^s _____250
- 3 otro de seda y lana
otro bestido de una telilla de seda y lana las labores a modo de servilleta contiene justacor y calçon ancho cerrado y chupa de lo mesmo forrada en tafetan amusco y el justacor y calçon en tafetan plateado con botones de plata todo traído en ciento cinquenta Reales lo taso el dho Juan de Antezana _____150
- 4 otro de tercianela
mas otro bestido de una telilla de seda llamada tercianela

- esparragonada de Italia color de tartaro quees justacor calçon ancho cerrado y chupa de lo mesmo forrado todo en tafetan amusco con botones de seda traido lo taso el dho Juan de Antezana en duzientos Reales_____200
- 5 otro de tafetan de lustre
mas otro bestido de tafetan de lustre negro quees justacor calçon ancho y chupa de lomesmo forrado todo en tafetan encarnado con botones de plata traido lo taso el dho Juan de Antezana en ciento sesenta R^s_____160
- 6 otro de estameña=los botones en 124 R^s ocp^{za} n^o4
mas un bestido de estameña rayado de Francia negra y blanca quees Justacor y calçon ala española ancho y justacor forrado en ratina amusca y el calçon en tafetan negro con contra aforro de felpa larga amusca y bayeta blanca guarnezido el justacor de botones de plata sobre dorados echo al martillo traido el dho bestido lo taso menos lo botones el dho Juan de Antezana en ciento quarenta_____140
- 7 otro de pardomente
otro bestido de paño de londres amusco quees justacor y calçon ancho chupa de brocato color de perla y listas el justacor aforrado el mesmo brocato que la chupa y el calçon en tafetan doblete amusco con botones de seda y quatro corchete de plata en los calçones todo traido lo tado el dho Juan de Antezana en duziento reales_____200
- 8 calzones de brocato
mas unos calçones anchos ala candala de brocato amusco Negro y blanco con listas forrado en tafetan plateado con medias del mesmo tafetan pegadas al aforro de los calçones y zapatos pegados a las medias todo traido lo taso el dho Juan de Antezana en cinco ducados_____55
- 9 justacor
un justacor de terçiopelo negro forrado en tafetan doble negro con botones de oro y seda lo taso en trezientos R^s_____300
- 10 bestido de brocato negro
mas un bestido de brocato negro con florones grandes de Jenoba contiene ropilla, jubon mangas y calçones forrada en tafetan de granada con botones de zerda y capa de bayeta con quatro corchete de palta en los calçones questa traido lo taso todo el dho mrô sastre en duzientos Reales_____200
- 11 otro de chamelote negro
mas otro bestido de chamelote negro contiene ropilla, jubon mangas y calçones de lo memsmo todo gaurnezido de un encaxe negro mediano capa de burato de seda guarneçada por la delantera golpes y cuello de entorchado en calçones y ropilla y en la capa botones de raso forrado el bestido en tafetan negro y descodias dos faldillas y encaxes de la ropilla todo traido lo taso en trezientos_____300

- 12 otro de tafetan de luestre
mas un bestido de tafetan de lustre quees ropilla
calçon jubon y mangas guarnecido todo de un encaxe pequeño
forrado en tafetan negro botones lisos y capa de burato sin
guarniz^{on} todo traído lo taso todo el dho mrô sastre en ciento
cinquenta_____150
- 13 otro de luto
un bestido de luto que es ropilla de burato y capa delo mesmo
calçon y mangas de tafetan forrado entafetan negro botones llanos y
quatro corchetes de palata en los calçones traído en duzientos
R^s_____200
- 14 capa de bayeta
Una capa de bayeta negra traída en cinco ducados_____55
- 15 justacor
Más un justacor de tafetan de lustre chupa y taali guarnecido todo
de encaxe negro mediano forrado en tafetan sencillo en ciento y
treinta reales_____130
- 16 bestido de burato
Un bestido de burato quees justacor, calçon y chupa y bridequ de
luto forrado todo en tafetan doblete con botones en torchados
deseda el birdequ tiene seis ebilla y remate de hierro pabonado en
diez ducados_____110
- 17 otro de terciopelo
Más un bestido de terciopelo fondo en raso con flores grandes
afeladas y enrizadas, ropilla calçon y mangas de raso quaxadas de
encaxes grandes negros y un encaxe pequeño escarolado todo el
bestido forrado entafetan ndeblete con botones de seda y capa e
pañõ de olanda todotraído lo taso en quattrocientos
reales_____400
- 18 otro de paño de ynglaterra
Mas un bestido de paño de Inglaterra que es justacor y calçon
guarnecido todo el bestido de cinco galones de oro y plata los dos
galones grandes con botones de oro y plata forrado el justacor de
brocato alistado de blanco con flores y la chupa del mesmo
brocato forrada entafetan amusco de oro y plata mediano con
botones de oro y plata lo taso todo el dho mrô sastre en mill y
trezientos reales_____1300
- 19 otro de paño de olanda
Un bestido de paño color azeitunado quees ropilla calçon y capa,
juboón de brocato anteaado amusco y negro mangas y tahali de
raso de florenzia amusco picado y aprensado todo el bestido
forrado en tafetan amusco con botones de seda en torchados
amuscos y lo taso todo en trezientos
reales_____300
- 20 otro de paño de olanda
Otro bestido de paño de olanda del mesmo color quees
justacor calçon y chupa de cuero de ambar guarnecido de
pasamanos de S^{ta} Ysabel , y el justacor forrado en brocato
delabores del mesmo color del paño el calçon forrado en tafetan

- amusco como la chupa y con sus botones de seda lo taso en ciento y ochenta Reales _____ 180
- 21 otro de peldefebre
Un bestido de pel de febre amusco quees justacor calçon y chupa forrado el justacor en brocato fondo canelado con flores amuscas y blancas, la chupa del mesmo brocato forrada en tafetan amusco botones de seda, y quatro corchetes de plata en los calçones todo en ciento y sesenta reales _____ 180
- 22 otro de rasonegro de flores
Un bestido de raso negro de flores ropilla calçones y mangas acuchilladas con tafetan de color, jubon de raso liso forrado todo en tafetan negro con botones entorchados y en los calçones dos corchetes de plata y dos de hierro tasado todo en duzientos reales _____ 200
- 23 justacor de droguet
Más un justacor de droguet guarnecido con botones de oro y plata y trenzilla delo mesmo entrelazadas forrado en tafetan y ees de lamemsma tela y aforro con botones de seda sin guarniz^{ion} chupa de brocato amusco con sus mangas sueltas guarnezida la chupa y mangas
Otro de un encaxe negro =Y mas taso otro justacor del mismo droguet forrado en pellexo de culebra oscuro con sus botones de seda, taso el justacor guarnecido con botones de oro y playa y trenzilla con la chupa de brocato amusco y mangas sueltas con la mesma guarniz^{ion} en ciento _____ 100
Calzones y cinquenta reales = y los calzones con el justacor de droguet forro de pellexo de culebra en diez ducados _____ 110
- 24 otros bestido de tafetan de lustre
Más un bestido de tafetan de tafetan [sic] de lustre negro ropilla calçon y mangas con botones forrado en tafetan negro, y el jubon en tafetan amusco y capa de burato en ciento y treinta R^s _____ 130
- 25 otro de tafetan de lustre
Otro bestido de tafetan de lustre ropilla calçon, jubon y mangas delo mesmo forrado en tafetan negro y el jubon en tafetan azul acuchillado todo con botones negros lisos queestamaltratado en ciento y diez R^s _____ 110
- 26 otro de tafetan de lustre
Un bestido de tafetan negro bordado de negro sobre una cinta color de ambar, ropilla calçon jubon y mangas de lo mesmo y capa de burato del mesmo jenero forrado el bestido en tafetan negro con botones entorchados de negro y amusco, y los calçones con quatro corchetes de plata lo tasaron ambos tasadores en mill y trecientos reales _____ 1300
- 27 otro de chamelote negro
Un bestido de chamelote negro de aguas ropillas calçon y mangas acuchilladas y picadas con botones de zerda en torchados y forros

- de tafetan negro lo taso en duzoentos R^s el dho mrô sastre
_____200
- 28 otro de pellejo de culebra
Un bestido de pellexo de culebra amusco y negro quees justacor dos pares de calçones q los unos tienen quatro corchetes de plata y chupa, el justacor forrado en brocato musco blanco y negro con flores grandes, y la chupa es del mesmo brocato del justacor forrado en tafetan amusco con botones de seda entrezientos reales _____300
- 29 otro de ormesi de italia
Otro bestido de romesi de italia ropilla calçon y mangas y capa de una telilla de seda guanrecido el bestido con una picadura botones lisos negros forrado en tafetan y en la capa una faxa dela tela del bestido picado, y los calçones con quatro corchetes de plata en trezientos y cincuenta Reales _____350
- 30 otro de ormesi de aguas
Un bestido de ormeside aguas todo picado forrado en tafetan negro y mangas con botones negros y quees ropilla, calçon, jubon, amusco debaxo, capa de burato con botones del mesmo todo traído y roto el calçon en trezientos R^s _____300
- 31 otro de luto
Un bestido de luto ropilla y capa de bayeta, y calçon y mangas de rizo lo taso en treita ducados _____330
- 32 otro de terciopelo
Un bestido de terciopelado de realce el calçon y la ropilla, las mangas de raso, forrado en tafetan negro prensadas y picadas el bestido con botones entorchados, calón y mangas con entretelas de felpa larga, con quatro corchetes de plata los calçones lo taso en duzientos R^s _____200
- 33 otro bestido de terciopelado
Otro bestido de terciopelo forrado en raso forrado en tafetan negro con botones entorchado ropilla y calçon y mangas de raso guarnecidas de una trencilla desda blanca y negra y capa de paño de olanda, y los calçones y mangas tienen contraforro de felpa larga en trezientos y cincuenta Reales _____350
- 34 otro de terciopelado
Mas un bestido de terciopelado fondo en ormesi con flores grandes, ropilla calçon y mangas de raso prensadas y achuchilladas y capa de paño de olanda todo traído en duzientos reales _____200
- 35 otro de tafetan doble
Mas un bestido de tafetan doble de granada ropilla calçon Y mangas picadas botones lisos y capa de burato de granada en duzientos reales _____200

- 36 otro de luto
 Un bestido de luto contiene ropilla y capa de burato y calçon de tafetan que no tiene mangas en ciento y ochenta R^s _____ 180
- 37 otro de terciopelado
 Mas un bestido de terciopelado fondo en ormesi de Italia con flores grandes bordado de negro sobre una guarnizion de raso color de cierbo quees ropilla calçon y mangas y capa de paño de olanda todas las piezas guarnezidas de un mesmo genero sinbotones queel dho bestido esta vien tratado el qual tasaron ambos tasadores en cient ducados _____ 1100
- 38 otro de rizo guarnezido
 Un bestido de rizo guarnezido de una faxa de raso entretallada sobre tafetan plateado y una trencilla alcanto blanco y negro, capa de paño de olanda guarnezido todo como el bestidocon botones negros y plateados y esta vientratado el dho bestido el qual tasaron ambos tasadores en setezientos _____ 700
- 39 otro nestido nuevo de raso bordado nuebo¹⁴⁵⁸
 Un bestido nuevo sin estrenar calçon y ropilla de raso negro bordado de una faxa de raso bordadura negra sobre color de perla mangas de raso color de perla cubiertas todas de bordaduras negra en arpon botones blancos y negros y su capa de raxade florenzia a modo de sarga con lamesma guarnizion aun que en el imventario sedize la capa es de bayeta prensada, el qual dho bestido le tassaron _____ ambos _____ tasadores _____ en _____ cient ducados _____ 1100
- 40 otro bestido de tafetan de lustre
 Otro bestido vien tratado de tafetan de lustre entretallado y cortado sobre gasa quees ropilla calçon mangas y jubon de lomesmo, capa de seda con la mesma guarnizion con botones de seda amusca y negros el qual tasaron en quarenta ducados _____ 440
- 41 otro bestido de tafetan doble
 Otro bestido de tafetan doble ropilla calçon y mangas picadas y desflocadas, botones lisos de seda, forros de taftean, y quatro corchetes deplata en los claçones en ciento y cinquenta Reales _____ 150
- 42 otro de terciopelo labrado
 Otro bestido de seda de coronilla quees ropilla y calçon y mangas de raso calçon de perla quejada de un ecaxe negro capa de paño de Segovia, y los calçones con contra aforro de felpa larga en quinientos R^s _____ 500
- 43 otro amusco de felpa lisa nuevo¹⁴⁵⁹
 Un bestido nuevo que no seapuesto de felpa lisa guarnezido de una guarnizion ancha cortada y bordada unas flores sobre raso y otras sobre felpa asentada dha guarnizion sobre ormesi anteadado mangas del mesmo ormesi quaxadas con lña mesma guarnizion

¹⁴⁵⁸ Subrayado del notario.

¹⁴⁵⁹ Subrayado del notario.

- que bordura botones anteados y negros, capa de paño de olanda conla mesma guarnezion contra aforro defelpa larga mangas y calçones el qual tasaron en dos mill y trezientos R^s _____2300
- 44 otro de felpa lisa bordado amusco
Otro bestido de felpa lisa bordado de amusco y negro sobre una faxa de raso color de perla ropilla, calçon, capa de paño de olanda jubón y mangas de raso del mesmo color de perla cubierta de la ,es,a bordadura y el jubon sin estrenar, calçones y mangas con contra forro de felpa larga y no tiene botones ninguni el bestido, le tasaron en mill y quinientos R^s _____1500
- 45 otro bestido de felpa lisa
Un bestido de felpa lisa negra guarnecido de una trencilla de porcelana y botones de lo mesmo ropilla, calçon y mangas de raso picadas con la mesma trencilla y capa de paño guarnizion y forrado el bestido en tafetan negro elqual tasaron en setezientos Reales _____700
- 46 otro de tafetan doble
Otro bestido de tafetan doble con una guarnizion ondecida entresecada con una trencilla plateada y negra botones deentorchado blancos y negros capa de burato de seda, ropilla, calçon jubon y mangas y los calçones con quatro corchetes deplata lo tasaron todo en quatrocientos Reales _____400
- 47 otro de tafetan
Un bestido de tafetan de lustre entresecadp sobre gasa ropilla calçon jubon y mangas de lo mesmo, capa de ormesi con la mesma guarnizion botones blancos azul y negros en trezientos Reales _____300
- 48 otro de raso de flores
Otro bestido de raso de floresropilla, calçon y mangas botones de seda de coronilla forrado de tafetan negro tasado en cient Reales _____100
- 49 otro bestido de paño de olanda
Un bestido de paño de olanda color azeitunado forrado en tafetan sencillo amusco, contiene justacor y calçon con botones amuscos, y otro justacor del mesmo color y paño forrado en felpa larga canellada botones de seda de coronilla amuscos, y tienen los cordones y corchetes de plata elqual taso en setezientos R^s _____700
- 50 otro bestido de raso de flores
Otro bestido de raso de flores ropilla calçon y mangas forradi en tafetan botones de seda de coronilla y capa de bayeta con botones lo taso el dho sastre en duzientos reales _____200
- 51 otro bestido de paño de olanda los botones 137 ducados¹⁴⁶⁰
Un bestido de paño de olanda berdoso, contienejustacor calçon y chupa de brocato forrado el justacor enel mesmo brocato de la chupa color de perla y negro y la chupa forrada entafetan amusco botones de plata de martillo sobre dorados y quatro corchetes

¹⁴⁶⁰ Comento del notario.

- deplata en los calçones taso el dho bestido y corchetes sin los botones en duzientos y cinq^{ta} R^s _____ 250
- 52 otro bestido de paño de olanda
Otro bestido de paño de olanda color amusco forrado en brocato del mismo color contiene justacor y calçon chupa del mismo brocato calçon y chupa forrado entafetan amusco botones amuscos y quatro corchetes deplata los calçones en duzientos y trenta R^s _____ 230
- 53 otro de tercianela
Un bestido de tercianela color de tartaro forrado en tafetan plateado, contiene justacor calçon y chupa de lo mesmo con botones de seda amusca de espejuelo en duzientos reales _____ 200
- 54 otro de tercianela
Un bestido de tercianela esparragonada de italia color de hiena contiene justacor calçon y chupa forrado en tafetan canellado botones de seda entorchados del color del bestido en duzientos reales _____ 200
- 55 ongarina
Una ongarina de terciopelo liso con mangas forrada en felpa larga negra botones negros tasado en ciento cinquenta Reales _____ 150
- 56 otro bestido de paño de carcasona
Un bestido de paño de carcasona color plumado forrado el justacor en brocato del mismo color chupa del mismo brocato aforrado en tafetan canellado que los calçones con este mesmo forro y quatro corchetes de plata en ciento y cinquenta Reales _____ 150
- 57 jubones
jubones de raso de florenzia nuevo¹⁴⁶¹
Un jubon de raso de florenzia rizion de oro de tres dedos de ancho questa por hazer y se compone solo de seis faldillas dos quartos traseeros y dos delanteros que son diez piezas lo tasaron en ocho cientos y ochenta Reales _____ 880
- 58 jubon de chamelote de pl^{ta} bordado
Ytem taso el dho Juan Fr^{ez} un jubon de chamelote de plata bordado todo el de oro y plata forrado entafetan canellado y botones de oro y plata en mill reales de vellon _____ 1000
- 59 otro de tafetan doble
Un jubon de tafetan doble negro traido forrado en tafetan doblete botones negros y mangas acuchilladas lo taso el dho mrô sastre en sesenta Reales _____ 60
- 60 otro de tafetan
Un jubon de tafetan deble negro forrado en tafetan sencillo acuchillado por las espaldas con un tafetanillo de color sin mangas en tres ducados _____ 33
- 61 jubon de franchipan

¹⁴⁶¹ Subrayado del notario.

- Un jubon de franchipan guarnecido con una guarnizion de Esta^{esta}
 Ysabel amusco y plateado forrado en tafetan amusco y
 laguarnicion tiene azul en seis ducados_____66
- 62 otro de gamuza nuevo¹⁴⁶²
 Otro jubon nuebo de gamuza guarnecido en ondas con una
 trecilla de porcelana botones entorchados del mismo color forro
 de tafetan anteado y contraaforro de felpa larga en cient
 Reales_____100
- 63 otro de tafetan doble
 Otro jubon de tafetan doble negro acuchillado forrado en tafetan
 plateado en treinta R^s_____30
- 64 chupas
 una chupa de brocato amusco y plateado con mangas
 guarnezido de un encaxe negro viexa forrada en tafetan negro con
 botones negros en cinco ducados_____55
- 65 otra de brocato
 Otra chupa de brocato amusco y plateado con mangas de lo
 mismo acuchilladas forrada en tafetan plateado botones de seda
 paletados y negros en veinte R^s_____20
- 66 chupa de cuero de ambar
 Otra chupa de cuero de ambar guarnecida depasamanos de S^{ta}
 Ysabel negros y blancos botones de lo mesmo forro del tafetan
 plateado y contraaforro de felpa larga amusca en setenta
 R^s_____70
- 67 mangas de cuero de ambar
 Unas mangas de cuero de ambar forradas en tafetan negro
 guarnecidas de encaxes negros y una trecilla de oro en veinte
 R^s_____20
- 68 chupa de brocato
 Una chupa de brocato blanco y amusco forrada en tafetan negro
 sin mangas Edad Media tr^a R^s_____30
- 69 otra de tafetan
 Mas otra chupa de tafetan amusco con listillas deoro y deraso
 redondeadas las faldillas delanter forrada en tafetan alistado del
 mismo color botones de oro y seda en veinte
 Reales_____20
- 70 otra de ormesi
 Una chupa de ormesi encarnado con mangas guarnecidas toda de
 encaxe deplata de quatro dedos botones de plata y aforros de
 tafetan carmesi sencillo enciento y quarenta
 R^s_____140
- 71 otra de escarlata
 Otra chupa de escarlata con mangas guarnecida toda de un encaxe
 deoro y plata deuatro dedos y botones deplata yaforro
 dechamelote encarnado en duzientos Reales _____200

¹⁴⁶² Subrayado del notario.

- 72 otra de escarlata
Una chupa de escarlata con mangas guarnecida toda de ochotrencillas y botones de plata yaforro de chamelote encarnado en ciento y cinq^{ta} R^s _____ 150
- 73 ropa de lebanter una de felpa verde
Una ropa de lebanter de felpa verde guarnecida de un galon de oro por las costuras forrados en felpa larga del mismo color traído en cinquenta ducados _____ 550
- 74 otra de brocato de flores
Otra ropa de lebanter de brocato de flores amusco plateado y blanco guarnecida de un galon de plata yaforrada en tafetan encarnado en duzientos Reales _____ 200
- 75 otra de ormesi
Otra ropa de lebanter de ormesi de aguas azul forrado en ormesi encarnado sin guarnicion en cien reales _____ 100
- 76 otra ropa de teladeoro
Otra ropa de lebanter de tela de oro y azul con flores grandes colchada forrada en raso escarolado en cien ducados _____ 200
- 77 Peynera p^{ta} 64 R^s
Ytem el dho Juan Fernandez taso una Peynera de raso azul cubierta de bordadura de realze de oro y plata con galon al rededor forrada en tafetan carmesi con un espexo pequeño de la mesma bordadura por tapa de un quadrito de marfil en queta un^{es}xpto con angeles a los lados marco q leguarneze de concha, con cantoneras de feligrana de plata Y asa del mismo = y mas un paño azul de raso q acompaña la peynera bordado de realce en quadro y las esquinas tambien bordadas con unos florones grandes y puntillas de plata y oro alrededor=todo lo qual ecepto el quadruzo de marfil espexo y guarnicion del q no le toca su tasaz^{on} sino lo bordado en mill y quinientos ciento y cinq^{ta} R^s _____ 1500
- 78 jubon de cuero de ambar
Un jubon de cuero de ambar con tres guarnicionillas negras de S^{ta} Ysabel forrado en tafetan amusco en quatro ducados _____ 44
- 79 Justacores uno de peldefiebre
Un justacor de peldefiebre con botones de seda de entochado y aforro de la mesma tela en cinco ducados _____ 55
- 80 otro
Otro justacor de peldefiebre plateado con botones de seda del mismo color yaforrado en esta mêma en siete ducados _____ 77
- 81 otro
Otro justacor de peldefiebre amusco forro de sameña del mismo color y botones de oro en quatro Du^s _____ 44
- 82 otra
Otro justacor de peldefiebre amusco forro de conexillos de Inglaterra con botones de seda en cien R^s _____ 100

83 bolsa de terciopelo Verde

Una bolsa de terciopelo verde forrada en tafetan del mismo color
guarnecido con pasamano de oxuelo de plata y dos angostos con
sus dos borlas y cordones que servia p^{ra} manto capitular en diez
ducados _____ 110

84 un sobretodo Peq^{no} de Peldefiebre

Mas un sobretodo pequeño de peldefiebre plateado oscuro forrado
en stameña con botones de coronilla de seda amasca en cinco
ducados _____ 55

II. Cargos, bajas y datas de vestidos, libreas y uniformes de 1686 a 1688

Este legajo está dedicado a los vestidos confeccionados para el servicio, enanos y los oficiales al servicio del Rey Carlos II. Se trata de los vestidos, libreas y uniformes realizados entre los 1686 y 1688. Se ha mantenido la transcripción original de este documento.

AGP, Reinados, Legajo 766

II. I. Bajas del 22 de enero de 1686

AGP, Reinados, Legajo 766, exp. 7

- A Don Luis Morbán

Un vestido a la moda de tercianlea musco claro que se compone de calzón, casaca y tahali bordado de plata al canyo forrada la casaca en brocato de colores

- A la Imagen de Nuestra Señora de los Niños del Refugio

Otro vestido con las mismas piezas de pñao de olanda musco bordado al canto de otro y plata forrada la casaca en raso encarnado plata y oro

- Don Juan de San Martín (Guardarropa de SM), dará la ropa de sastre con todo su aderezo que envié la reina

- capotillos
- 1 sobre todo 3 ropa de levantar
- 8 vestidos a la española de tercianela muscia calzón y ropilla mangas y capa de paño
- 1 vestido a la española igual de raso
- 18 vestidos a la española de lustre
- 1 vestido a la española de ormesí color de ayre
- 1 vestido a la española o de ormesí
- 1 sombrero a la moda
- 1 vestido a la moda que se compone de calzónm, casaca y tahalñi borado de plata al canto de tercianela musco claro de
- Otro del mismo paño de planda musco bordado al canto de oro y plata forrada la casaca de raso
- Otro del mismo, más claro, casaca forrada en tela musco
- Otros dos a la moda de color de perla, uno con calzón y casaca y el otro con calzón casaca y tahali
- Otro de paño color de plomo bordado al canto de seda con casaca forrada en felpa color de isabelle y chupa de lo mismo
- Otro de paño de segivia del mismo color con calzon y casaca
- Otro igual musco
- Otro de paño melocotonado y chupa
- Otro igual más obscuro
- Otro igual
- Otro de teletón musco con calzón y casaca forrada de camelote y chupa de gorguerán plateado obscuro en casaca y chupa

III. Cargos y datas de Guardarropa de Carlos II (1686-1700)

Libro de cargo y data de las ropas y otras cosas de la guardarropa de Su Majestad que se llebana en la secretara de la sumilleria de corps de 1686 a 1688 y desde 1689 asimismo en la veeduria y contaduria de la camara hasta 1700.

AGP, Reinados, Legajo 766, exp.9

En Madrid, 22/5/1686

- ropa de levantar de camelote con encaje de plata
- sobretodos de carro de sol plateado forrado
- 2 capotes
- 2 sombreros
- 2 banda de tafetan
- 1 colete a la moda forrado en taften
- 1 vestido de pñasco color al plomo boraddo al canto con calzón y casaca forrada en raso verde y diversos colores y chupa de elo mismo
- Otro de paño melocotonado
- Otro igual
- Otro con casaca forrada en camleote azul
- Otro con casaca forrada en raso liso
- 1 vestido de terciopelo negro
- 1 vestido de raso

III.I. Vestidos, libreas y uniformes del servicio de Carlos II

Legajo dedicado a las órdenes de vestidos, libreas y uniformes para el servicio y los oficiales de Carlos II de 1686 a 1688.

AGP, Reinados Carlos II, Legajo 976

Orden del 14 de febrero de 1686:

- Baras y tres cuartos de paño musco de olanda para un vestido para Miguelico el enano de SM
- 6 baras de taftean doble para el forro musco
- 4 de olandilla
- 12 docena de botones grandes
- Para otro vestido del dicho miguelico se sacan:
- 5 botones de brocato musco plata y oro
- 6 de raso nacar y blanco de ginebra para chupa y forro de casaca y 5 de taftean de granada
- Asimismo se casaron para otro vestido da el enano Carlito
- baras de escarlata fina
- 7 camelote verde y pata para forro de la casaca y chupa

Orden del 14 de junio de 1686:

- Otro vestido de Miguelito el enano: 6 baras de tela verde plata y oro de relampagos para forro de la casaca y chupa 3 baras de taftean de color de granada

Orden de 26 de octubre de 1686:

- Se ha hecho a Manu Faro y Bartolomé, varrero y jardinero de la priora: 1 vestido que se compone de 4 baras y media de bayeta musca de alconcher para forro de casaca

Orden de 8 de agosto de 1688:

- 6 baras y media de albornoz plateado para un capote
- baras y medias de bayeta plateada
- 1 docena de botones grandes
- Media onza de seda
- baras de paño musco de segovia
- 6 docenas de botones musco
- 6 baras de filipidin nacar
- de lienzo
- 2 docenas de botones para un jubon y para el vestido de enano miguelico
- sacan 9 3 batas de paño musco de olanda
- 9 baras y media de borcato alisatdo para la chupa, forro de la casaca y calzones
- 10 docenas de botones grandes para la chupa

IV. Extracto de la testamentaria realizada a la muerte del pintor de Cámara de Su Majestad, Claudio Coello

Se reporta la relación de vestidos que se han hallado en la testamentaria del pintor Claudio Coello. Se ha reproducido la ortografía original.

AHPM, Protocolo 9892, ff. 15-120.

IV.I. Inventario de los vestidos de Claudio Coello, día 24 de abril de 1694

- un manto con puntas de Barcelona
- una amlilla de escarlátin
- una ropilla de paño con 2 pares de calzones viejos
- tres sombreros blancos con un trenzillo de plata y oro y otro de seda y uno de castor
- un vestido de raso liso usado con mangas bordadas
- uno de terciopelo labrado con mangas
- uno de raso de negro también usado
- un jubón de raso encarnado usado
- un vestido de paño viejo
- una ropilla de bayeta y calzón de tafetan
- una ropilla de tafetán
- una casaca y calzón de paño de color de oliva
- una chupa de chamelote verde bordado de seda y oro
- un colete de color
- una capa de burato vieja
- tres capas
- una capa de bayeta
- una ongarina de tafetan negra con botones de plata y seda
- un jubón de raso verde
- dos ropillas, una de tafetán y otra de bayeta
- una capa de paño fino prensada
- un capote de color de tela de carro de oro
- un colete de vestir negro
- un sobretodo pajizo de peldefebre forrado en sempiterna
- una capote de varragan
- un jubón de tela azul

IV.II. Partición de los vestidos de Claudio Coello, día 19 de agosto de 1694

- Un capote de barragan viejo en 80 reales
- Una capa de paño usada en 90 reales
- Un vestido de rizo de paño en 60 reales
- Una ropilla y calçón de tafetan muy vieho en 15 reales reales
- Una ropilla de bayeta calzón y mangas de tafetan en 30 reales
- Una ropillas, una de paño, una de tafetan y una de bayeta en 30 reales
- un vestido de raso muy viejo en 30 reales
- Otros dos de ropilla, un de vayeta, y un de tafetan en 15 reales
- un vestido de terciopelo con mangas bordadas en 120 reales
- un de felpa viejo en 120 reales
- un jubón de raso en 30 reales
- un calçón de rizo viejo y un jubón de cordobán en 43 reales
- Una ongarina y jubón de felpa en 30 reales
- dos capas de paño de segovia en 360 reales
- un de burato en 15 reales
- dos de bayeta en 30 reales
- un vestido de paño de color usado con botonaduras de seda y plata en 100 reales
- una chupa de chamelote usada bordada de oro y seda en 120 reales
- una casaca de tafetan doble con botonadura de plata en 90 reales
- un colete a la moda en 200 reales
- un manto con puntas de Barcelona en 300 reales
- un capote de medio carro de oro amusco forrado en bayeta en 200 reales
- un sobretodo de peldefebre forrado en sempiterna en 90 reales
- un colete de vestir muy roto en 30 reales
- un calzón de gamuza en 15 reales
- un par de contramangas de tafetan de lustre color de fuego en 60
- una almilla de punto de seda y oro en 60
- una espada en 40 reales

V. Relación histórica de la Golilla, del 11 de Mayo de 1707

Trascripción con ortografía original de este documento donde se relatan los primeros usos del vestido militar en España.

MAE, CP, E, 168, f. 96-97.

El infante D. Manuel que fue Marqués de Villena (que llaman el enredomado) diron que para preveer y lograr la futurizion, se hizo picar, y meter en una redoma dejando dicho que después se uniría aquella carne resucitara y viviría incorruptible que era su fin, para ver estos y los futuros tiempos.

Asimismo, costa alogrado la presuicitos tiempos el Marqués de Villena que oyes, y que hallándose por los años de 1688, en el virreinato de Navarro quiso hazer que los Ministros togados viesen y detronizasen un pleito que havia mas de sesenta años, que se litigaba entre los interesados y los ministros no se resolvían a determinarle; les constaba con que no podían lograr sus ideas, se quejaron al Rey callando el pleito y diciendo solo que el Marqués faltando a la lealtad del Virrey y al respeto que todos habían asistido a la Audiencia, estaba en ella sin golilla, bestido de Militar.

Y aunque el Marqués savia entonces ser Aleman como ahora franzes, consideraba que la golilla no era circunstancia ni para ser buen Vasallo, ni Ministro, y asi aunque se lo representaron no les dio oydos, y prejuicio en la idea denoponersela: Estos aumentaron susquejas, yporentonzes en la Camara de Castilla, y lo que mas es, en el Consejo de Estado que estaba lleno de Generales, fue mui mal visto, ymenos atendido el Marqués, porquetodos discurrían, que la circunspección, respeto y gravedad de los Ministros consistía en ponerse unzapato corto, y estrecha una media mui tirada, calzon y ropilla muiajustada, y una golilla de carton, que abrazando todoelcuello les hiciesse tener muitiesa lacabeza, y todo el cuerpo muiajustado y derecho como hombresdepalo, gastando por esto encada bestido docientos, y ochenta botones.

En vista de estas resoluciones, es recibido El Rey (que esta en gloria) al Marqués mandando que si entraba apresidir la Audiencia fuese congolilla, y que nosela quería poner no entrase apresidirla. Varias representaciones hacia el Marqués acordando al Rey que alliezenia el Empleo de Virrey y Capitán que la primera golilla que vino al España fue el año de 43. Queantes del modo que los españoles vestían de ese modo salían ala guerra; queaquella era Plaza de Armas y frontera defrancia con quien hacían guerra, ycuidaba deatender alastropas, y ala falsificación, yque estándole bien para esto, el bestido parecía justo y selo obligase a poner golilla para las dos oraciones y los días de la Audiencia entraba a ver como hazían los Ministros.

Nada de esro mereció antecion, y así se reiteró de que se pusiesse la golilla, y viendo el Marqués esta ceguedad a noser en obediente, yque los ministros lograsen el pleito, que era todo su fin, sepuso lagolilla sobre el bestido de militar y en esta ridícula forma entro en Audiencia, ydespues de dificultades lo logro, que los Ministros quedarse la visita tanto como había durado y conociéndole asi el Marqués les dijo: yo no me he de quitar la golilla hasta que el pleito se acabe, porque después habrá que quemarla, yasi sin salir de la Audiencia seadever, y votad elpleito; yconefecto, después degrabes reparos, y de hazer, comer y zenar, sinsalir de allí, les hizo determinar el pleito, y nuncamas volvió a la Audiencia porno ponerse lagolilla.

Después vino ala muerte dela Reyna Madre (que esta en gloria) y usando su puesto para laocasion la golilla; dequesela quitó diciendo a su familia, a que santo de devoción daré yoestagolilla, en hofrecimiento degracias dequenomeagrado conella. Últimamente selapuso porel espacio de quatro oras para quando el Rey (que Dios guarde) hizo su entrada desde el Retiro a Palacio y acabada esta función fueasucasa, selaquito, ydandola aun criado ledijo, ponle este traje aunJudas.

Y aoydo con paciencia estas realidades, que ms parecen fabulas, tengola ahora para oyr la que se ofreció al Rey (que Dios guarde) que vino a España y vio este ridículo traje degolillas, que fingió una fabula que intituló Decretum Jovis de Gonella, en ella el Dios Jupiter conboco a todos los Dioses para quediscurriessen medio de desterrar la golilla por que sobre ser ridícula, atormentaba el cuello, y asi resolvieron que todos loshombres sela quitasen reserbandola solo a los Medicos; por nezesitarla estos para hacer cozaz que sin ella notendrian autoridad, ysequito en los pueblos.

Esta fabula estaba en lengua latina, ylaglase en verso castellano con mui buena noticias deletras humanas, Don Fran^{co} Xavier deEcazul llebola ala censura del Marqués de Villena de quien era Vasallo y le parezio al Marqués digna de que se imprimiesse y con efecto quiso se hiciesse a su costa; pero habiendo pasado el auto a sacar la licencia, para la impresión no se dio y selenegó con desabrimiento, sigue estando presidiendo algún corregimiento deltrados, porserlo el, y muy bueno, se desesperó de su pretenzion y el Marqués viendo estoa tiempo que partia para el Virreynato de Sicilia, ordeno al Conde de San Estaban suhijo lediesse en su estado uncorregimiento, yleconfirió eldel estado de Seron y Tirola adonde se conserva oy.

En las ciudades de Andalucia era tan mal visto el que no llebaba golilla que hazian burla del; pero Sevilla, Granada y Jaen dieron noticia que el Rey havia salido de esta corte por hallarse amenzado del exercito enemigo, formaron sus Juntas de Guerra y unidas con la de Murcia y el resto de las Andalucias sus vidas y haciendas en defensa del Rey, y para esto lo primero que executaron fue desterrar las golillas y desde entonces han perseguido azerrimamente a los que usan golilla.

Don Fran^{co} Monguillo que también estaba mal con las golillas socelcito desterrarlas desde que entro en el Gobierno de la Presidencia de Castilla y teniendo esto muiadelantado luego que llegó la notocia dela Victoria de los Campos de Almansa, se quitó la golilla, y el lunes pasado 9 del corriente fue al Consejo de Camara sin golilla y asi prosigue.

Con esta novedad algunos defensores de la golilla, que portrosfines,que el dela complaciencia la traian, le dijeron que con que selaquitaba a que respondió la Victoria de Almansa la anbenzido las corbatas y enella no se vio unasolagolilla.

El origen de estas golilla setrajo deOlanda y el año de 43, se puso laprimera el Rey Felipe Quarto (que está en gloria) no como ahora; y siendo este echo ya hizo acuerdo las voces de que las golillas eran traje antiguo de España y que querían destruir las modas de Francia.

En que ha dado, que es una de los admirables efectos que aproducido la celebre Batalla de Almansa, todos los españoles están de, que esta sola a conservado por las ideas que son notorias, aunque an caído en un profundo abismo de confusión como asimismo solo deseo milg^{de} Dc dela posada, oy miércoles 11 de Mayo de 1707.

VI. Vestuario de las Reales Guardias de Corps

Transcripción de los cargos para los uniformes de la Guardia de Corps durante el reinado de Carlos IV.

AGP. Reinados, Carlos IV, Cámara, Leg. 37.1.

VI. I Para los oficiales mayores

El pequeño uniforme para los Oficiales Mayores debe componerse de casaca y calzón de paño azul fino, la chupa y vueltas de grana, con forro de sagra de lana encarnada y blanca, todo de las Reales Fabricas de Guadajara, y guarnecida con galon de plata como el que actualmente usa: los botones y charreteras también de plata: la cucarda de cerda encarnada; y las medias blancas de seda. El precio propuesto por los gremios para este uniforme es de mil seicientos noventa tres y ocho maravedís de vellón.

1.693.8

VI.II. Para brigadieres, Sub-brigadieres, furriel mayor, y el Alcalde

La casaca y el calzón de paño azul, chupa y vueltas de grana, forrada la casaca en sarga de lana encarnada, la chupa blanca de la misma calidad, y Reales Fabricas que el antecedente: los calzones en gamuza: guarnecido con galon de plata y charreteras de lo mismo: sombrero con galon, botón y presilla de plata: cucarda encarnada de cerda: medias encarnadas de estambre: dos corbatas, la una negra, y la otra blanca: lazo y cinta de seda para la coleta: y cuarenta y cinco reales de vellón en dinero para dos camisas. Precio idem de los Gremios, mil cuatrocientos cuarenta y dos reales y diez y siete maravedís de vellón.

1442.17

VI.III. Divisa para dichos Oficiales según su graduación, y la Ordenanza actual

La divisa de capitán Genreal con tres ordenes de bordado

De oro, en trescientos cuarenta y cinco reales de vellón, idem

La de teniente General con dos ordenes de bordado, de oro

En trescientos y cuarenta y cinco reales de vellón, idem

La de Mariscal de campo con un bordado de oro, en ciento

Y sesenta reales de vellón, idem

La de brigadier de Ejército con un bordado de plata, en ciento

Y cincuenta reales de vellón, idem

La de Esento ó Coronel graduado, con tres galoncitos de plata

Á cinco hilos, en treinta y cinco reales de vellón, idem

La de Brigadier ó Capitan graduado, con dos galoncitos idem,

En veinte y quatro reales de vellón, idem

La de Sub-Brigadier ó Capitan graduado, con dos sardinetas ó charreteras de plata con su flequillo para los hombros,

En cincuenta y cinco reales de vellón, idem

VI.IV Montura

El aderezo ó montura para caballo de Oficiales Mayores, deberá componerse de mantilla y tapafundas de paño azul tinte en lana, de la Real Fabrica de Guadalaxara; las mantillas guarnecidas con dos galones de plata, el uno de cinco dedos de ancho, y el otro angosto, y tres en las tapafundas incluso el de las boquillas: las mantillas forradas en olandilla fina encarnada, con entreforro de encerado; y las tapafundas de tafetán carmesí con fundillas de badana para pistolas, el uno y otro como lo usan actualmente, en quinientos cincuenta y nueve reales de vellón, idem la capa ha de ser se paño azul veintidoseno de Alcoy tinte en lana, con galon de plata fina al cuello, debiendo ser este de grana de la fabrica de briguega, como lo usan actualmente, para distinguirse de los alabarderos; y de las delanteras de sarga de lana de la fabrica de Guardalaxara, de color grana, con broches de metal blanco, en treiscientos diez reales de vellón, idem

La silla de caballo, con todo su rendaje de brida, freno, cabezada de pesebre, y ronzal, iguales en todo á las que se dieron en el año 1765, en doscientos reales de vellón, idem

El aderezo para los caballos de los guardias y demás individuos del cuerpo, ha de componerse de mantilla y tapafundas de paño azul veintidoseno de las fabricas de Alcoy, guarnecido con galon de plata, igual en todo al que se usan actualmente, en doscientos doce reales de vellón, idem

Las botas fuertes con sus espuelas y guardada de polvos para los oficiales, Subalternos, garzones, cadetes, y guardias han de ser iguales á las que se dieron en el año de 1775, y el precio propuesto es noventa y nueve reales de vellón

VII. Extracto de los gastos para la silla de caballo del Rey Carlos IV

Escritura de gastos ocasionados por las hechuras y galonaduras de la silla de caballo del Rey Carlos IV en 1796.

AGP, Administrativa, Bolsillo Secreto, Carlos IV, Leg. 220.1.

VII.I Hechura de la silla

Don Juan de Robredo Bordador de Camara de SM	198.617
D. Antonio Martinez Platero Yd.	131.566
Sres. Yruegas, y Ybarra	3.153, 13
Josef Campos Maestro Cordonero	25.671
Andrés Garcia Alvarez Maestro Sillero de Camara	8.977,18
Vicente Ledesma Maestro Pasamanero	1.761
	<hr/>
	369.781,31

VII.II. Bordadura de la silla

Digo to D. Juan Lopez de Robredo, Bordador de cámara de SM, haver recibido del Sr. D. Francisco Antonio Fleuriot, Gefe de la Rl. Guardarropa de SM en la cantidad de // trescientos sesenta y nueve mil setecientos ochenta, y quattro reales y treinta y un maravedíes vellón en dinero en efectivo; importe de las cuentas que he presentado; y son en esta forma: por mi cuenta ciento y nobenta y ocho mil quinientos sesenta y seis rl vn. Por la de los Sres Yruegas, y Ybarra, tresmill ciento cincuenta y tres rl. Y trece maravidíes vn. Por la de Josef Campos Maestro cordonero, veinte y cinco mil seicientos setenta y un rl. y diez y ocho maravidíes vn. Y por la de Vicente Ledesma Maestro Pasamenero, mil setecientos ssesenta y quattro rl. vn. cuyas seis partidas componen la arriba expresada: y para que conste, y sirva de resguardo firmo este en Aranjuez a 13 de junio de 1796. // Son 369.781 rl. 31 maravidíes vn. // Juan Lopez de Robredo

VIII. Extractos del Guardarropa de Carlos IV

Se reproducen fragmentos de los cargos y datas relativos a los géneros y vestidos para el Guardarropa de Carlos IV.

AGP. Reinados, Carlos IV, Leg. 36.1.

VIII.I. Cuenta de las hechuras para el Rey Carlos IV

Cuenta q^e Yo Fran^{co} Molleja Calzonero de cámara de SM presento de las Echuras de la obra q^e he hecho para el Rey N^o Señor en los seis últimos meses del presente año de 1799, de orden del S^{or} D. Luis Benancio de Vera, Caballero de la distinguida orden Española de Carlos 3^o y Gefe de su R^l Guardarropa:

Por las echuras de dos chalecos de Ante bordados a la Ynglesa de un mismo dibujo	400
por la echura de una chupa de Ante bordada a la Ynglesa	260
por la echura de otra chupa de Ante bordada Yd. y mas cargada de trabajo	360
	<hr/>
	960

Ymporta esta Cuenta, Salbo error de suma o pluma Nueve-cientos y sesenta R. de vellón. Madrid, 31 de Diz^{re} de 1799

VIII.II. Cuenta de los gastos para la Real Servidumbre del tocador

Cuenta de los gastos hechos p^a la R^l Servidumbre del tocador de SM desde primero de Julio hasta fin de Diciembre de mil stecientos noventa y nueve, presentada al S^{or} D. Luis Benancio y Vera Gefe de la R^l Guardarropa del rey y Caballero de la Orden de Carlos Tercero:

Primeramente	
247 baras cinta negra a 18 r.	523,2
109 baras de cinta blanca para cofia á 2 r.	218
003 barlas cisne á 50	150
006 docenas de lazos para su hechura	216
002 de bayeta negra á 30	060
002 arrobas de polvos á 34	068
001 gruesa de algodones a 15	015
	<hr/>
	1250,2

De manera que importan las referidas partidas mil doscientos cincuenta relaes de vellón. Salvo error de suma o pluma y por ser verdad lo firmo./ Madrid y Enero 14 de 1800

IX. Extracto de la testamentaria italiana del Duque de Berwick

Trascripción original de la relación de bienes en posesión del Duque de Berwick durante su último viaje en el otoño de 1835.

AHPM, Prot. 24296, ff. 301-302.

En esta ciudad de Napoles a quatro de enero de mil ochocientos treinta y seis ante mi Dⁿ Antonio Domínguez, Caballero de la Orden Militar de San Hermenegildo, Teniente Coronel y Consul general de S.M. la Reyna Doña Ysabel Segunda en el Reyno de las Dos Sicilias y ante el Canciller de este Consulado con los testigos, que abajo se expresaran comparecieron Dn Juan Ortiz de Zarate natural de Murzia provincia de Murzia, Jose Quintas natural de Zonta en la de Salamanca y Juan Francisco de Mendre en el Reyno de Portugal, el primero hijo de los hijos del Exmo Señor Dque de Berwick y de Alba y los otros ayudas de Camara de dicho Exmo Señor actualmente residentes en esta ciudad, los quales han declarado que salieron de Madrid con el referido Señor duque el día nueve de septiembre del año anterior de mil ochocientos treinta y cinco, y después de haber caminado por España y Francia llegaron el cinco de octubre a la ciudad de Sion en Suiza en la que el Señor Duque fue acometido de una fiebre arientissima con convulsiones cerebrales, de cuya enfermedad falleció después de dos días, precisamente el siete del ismo mes de Octubre, y dichos comparecieron en cumplimiento de sus deberes, y descargo de conciencia hicieron un exacto inventario de todo lo que se encontró perteneciente al referido Señor Duque, que se reducía a poca ropa blanca, y de vestir con alguna otra cosa indispensable, pues que debiendo por las circunstancias, atravesar la España de incognito no trahía consigo mas equipage que lo puramente necesario, e conducido a esta ciudad de Napoles han entregado a la Exma Señora Duquesa de Berwick y de Alba su esposa, que dejando que los efectos encontrados a la muerte del dicho Señor Duque se hicieron públicos, y de manifiesto por su futura cautela ha querido que los mismos los reconozcan y para los fines que previenen las leyes se anoten y tasen, exigiendo de mi, Consul General de S.M. en este Reyno presenciaba dicho reconocimiento y tasación formando de ello el acto correspondiente y haviendome prestado a sus dedos, acompañado del Notario D. Antonio Mortucci Canciller de este consulado, me trasladaba a la Casa Palacio de abita la referida esposa Señora Duquesa situado en la Rivera numero dosciento veinte y seis, en donde, comparecieron los dichos declarantes igualmente que D. Genaro de Lucatasador nombrado de acuerdo, y se nos presentó una cartera grande o sea casita de viaje, y un Baul cerrado con llave, que los comparecientes afirmaron ser los mismos, que trajeron de Sion en Suiza, y abierto que fue dicho Baul se hallavan dentro de el los efectos que a continuación se anotaran habiendo prometido el citado tasador Perito valuar fielmente todo lo que a este fin se presentaba, según reglas del arte, como le dictaba su conveniencia y parecer, procediéndose en seguida a la anotación y aprecio siguiente.

- Una capa de paño azul usada, valuada en ocho ducados napolitanos_____8
- Un pequeño uniforme de Gentilhombre de Carama de S.M. en diez ducados__10
- Un pantalón azul con galon de oro, seis ducados napolitanos_____6
- Una espada de puño dorado, tres ducados napolitanos_____3

- Tres vericus de seda forrados de tela de algodón, quarenta napolitanos _____40
- Un sombrero con presilla de galon de oro, un ducado napolitano y veinte __1,20
- Una levita de verano, dos ducados napolitanos y quarenta _____2,40
- Otra id. de paño color verdoso, seis ducados napolitanos_____6
- Un frac de paño azul, seis ducados napolitanos_____6
- Quatro pantalones de paño de diferentes colores, ocho ducados napolitanos___8
- Cinco pantalones de verano de hilo y algodón, 10 ducados napolitanos_____10
- Quatro chalecos de seda de colores, un ducado napolitano y sesenta_____ 1,60
- Dos calzoncillos de lana, ochenta gomos_____0,80
- Dos id. de franela, sesenta gomos_____0,60
- Seis pares de medias de lana, un ducado napolitano y veinte_____ 1,20
- Tres id. de seda blanca, noventa gomos_____0,90
- Dos id., ochenta gomos_____0,80
- Dos llaves doradas de Gentilhombre de Camara, sesenta gomos_____0,60
- Una placa de plata de la Orden de Carlos 3, de onza y media de peso, un ducado napolitano y sesenta y cinco gomos_____1,65
- Una cruz chica de la misma orden, diez ducados napolitanos_____10
- Una banda de dicha orden , un ducado y veinte gomos_____1,20
- Un paquete con tres, y en cada una seis botones dorados, para chaleco, un ducado napolitano y ochenta gomos_____1,80
- Veinte camisas de tela de Olanda, diez ducados napolitanos_____10
- Tres corbatines de seda negra, sesenta gomos_____0,60
- Dos id. blanco de percal, sesenta gomos_____0,60
- Seis pañuelos de seda, dos ducados y quarenta gomos_____2,40
- Dos pares de zapatos, ochenta gomos_____0,80
- Dos pares de botas, tres ducados y sesenta gomos_____3,60
- Un recoy de repilition de oro con su caja y guardapolvo, treinta ducados napolitanos _____30
- Una cadena de oro esmaltado para reloj de aonza y media de peso, veinte y dos ducados napolitanos_____22
- Una cartera grande o cajita con cerradura y llave, dos napolitanos_____2
- Una carretela de viaje forrada de paño azul pintada de color obscuro, ochenta napolitanos_____80
- El baul, no se ha tasado_____

BIBLIOGRAFÍA

- ABELE, M., *Anthropologie de l'État*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2005.
- ADARZO DE SANTANDER, F. G., *Baltasar principe, copia de Baltasr profesta: oración oracion funebre a las memorias del... señor don Baltasar Carlos, principe... de las Españas: honores... que el... Conuento de Nuestra Señora de la Merced... de esta corte... celebrò viernes diez y seis de nouiembre*, Madrid, Por Domingo Garcia y Morras, 1645 (?), f. 15r. (UCM: FD. 8.923).
- ADHEMAR, J., *Quaderni del 600 francese*, Bari Adriatica, 1999.
- AGO, R. *Il Gusto delle Cose. Una Storia degli Oggetti nella Roma del 600*, Roma, Donzelli, 2006.
- AGUADO DE LOS REYES, J., *Riqueza y sociedad en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, 1994.
- AGUEDA VILLAR, M., “Una colección de pinturas comprada por Carlos III”, en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, CSIC 1989, pp. 287-295; SALTILLO, Marqués de, “Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX”, *Archivo Español de Arte*, Madrid (1948-1949), pp. 17-20.
- AGÜERA ROS, J. C., *Pintura y Sociedad en el siglo XVII: Murcia, un centro del barroco español*, Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio, 1994.
- AGUILAR PIÑAL, F., “Impresos raros de tema madrileños (Siglo XVIII)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1976.
- ALABRUS IGLESIAS, R. M., “LA trayectoria de la opinión política en la España moderna”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 20 (2011), pp. 337-354.
- ALBALADEJO MARTÍNEZ, M., *Apariencia y representación de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en la corte de Felipe II*, tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 2011.
- ALBAZUA HUARTE, E., “El traje en España: un rápido recorrido a lo largo de la historia”, en LAVER, James, *Breve historia del traje y la moda*, p. 285-354.
- ALCALA-ZAMORA, J.N., *Felipe IV: el hombre y el reinado*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, Real Academia de la Historia, 2005.
- ALFONSO EL SABIO, *Las siete Partidas*, Madrid, Imprenta Real, 1807.
- ALIA MIRANDA, F., “La Nueva Historia. Fuentes y documentación digitalizadas para la Historia de España en Internet”, *Cuaderno de Historia de España*, 83 (2009), pp. 275-284.

- ALONSO DE LA HIGUERA, G., “El ritual de la muerte barroca. El príncipe Baltasar Carlos (1629-1646)”, *Actas del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012 (en prensa).
- ALONSO JUANOLA, V., “Los Uniformes del Museo del Ejército”, *Militaria*, Revista de Cultura p. 149-154. Militar, n.9 (1997), UCM, Madrid, 1.
- ÁLVAREZ BRACAMONTE, “El petimetre. Mañana de su diario” y “El petimetre. Segunda parte, o tarde de su diario” en *Caxón de sastre catalán. Papel primer. Proyecto alegórico*, Barcelona, Librería de Carlos Gisbert, 1761, s.f.
- ALVÁREZ-COCA GONZÁLEZ, M.J., “El Archivo Histórico Nacional, presente y Futuro” en *Red de Archivos Municipales*, 2006, p. 16-47.
- ALAVAREZ DE MIRANDA, P., *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Plaza edición, 1992.
- AMIRANTE, J., *Diccionario Militar*, Madrid, 1869.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, C., PARKER, G., *La Crisis de La Monarquía de Felipe IV*, Editorial crítica, 2006.
- ALVAR EZQUERRA, A., *Felipe II, la corte y Madrid en 1561*, Madrid, 1985.
- ALVAR EZQUERRA, A., *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561 y 1606*, Madrid, 1989.
- ÁLVAREZ LÓPEZ, A., *Los embajadores de Luis XIV en Madrid y el imaginario de lo español en Francia (1660-1700)*, Instituto Universitario Europeo, tesis doctoral inédita, 2006.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., "La Corte: un espacio abierto para la historia social" en CASTILLO, S., *La historia social en España. Actualidad y perspectivas*, Madrid 1991, p. 247-260.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., “Leyes Suntuarias y circulación de élite: el consumo suntuario frente a la sociedad estamental (Siglo XVI-XVIII)”, en *Actas del I Congreso de Geógrafos e Historiadores*, Sevilla, 1995, pp. 267-273.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., “Rango y Apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (suntuarias XVI-XVIII)”, *Revista de Historia Moderna*, 17 (1996-99), pp. 263-278.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., “Las esferas de la Corte: príncipe, nobleza y mudanza en la jerarquía”, en CHACÓN JIMÉNEZ, F., y MONTEIRO, N. G. (eds),

- Poder y movilidad social: cortesanos, religiosos y oligarquía en la Península Ibérica*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 129-214.
- ÁLVAREZ SELLERS, A., *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2008.
 - ALVAREZ SOLAR-QUINTES, N., *Reales Cédulas de Felipe II y adiciones de Felipe III en la escritura fundacional del Monasterio de las Descalzas de Madrid (1556-1601)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrilenos, 1962.
 - ADORNO, Th.W. “Moda sin tiempo”, en *Prismas. La crítica de la cult y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962.
 - ANDERSON, R. M., *The Gollilla: A spanish collar of the XVII centruy*, Nuev aYork, Hispanie Society of America, 1969.
 - ANDÚJAR CASTILLO, F., *Los militares en la España del siglo XVIII. Un estudio social*, Granada, 1991.
 - ANDÚJAR CASTILLO, F., “Las élites de poder militar en la España borbónica. Introducción a su estudio prosopográfico”, en CASTELLANO, L., (ed.), *Sociedad, administración y poder en la España del Antiguo Régimen*, Granada, 1996, pp. 207-235.
 - ANDÚJAR CASTILLO, F., “Elite de poder; la Guardia Real en el siglo XVIII”, en CASTELLANO, L., DEDIEU, P., LÓPEZ CORDÓN, M^a.V., *La pluma, la mitra y la espada. Estudios de historia institucional en la Edad Moderna*, Madrid, 2000, pp. 65-94.
 - ANDÚJAR CASTILLO, F., “La Corte y los militares en el siglo XVIII”, *Estudis: Revista de historia moderna*, 27, 2001, p. 91- 122.
 - ANDÚJAR CASTILLO, F., “La Corte y los militares en el siglo XVIII”, *Estudis: Revista de historia moderna*, 27, 2001.
 - ANDÚJAR CASTILLO, F., “La reforma militar en el reinado de Felipe V”, PEREIRA IGLESIAS, J., *Felipe V de Borbón*, Córdoba, 2002, pp. 615-640.
 - ANDÚJAR CASTILLO, F., *El sonido del dinero. Monarquía, ejército y venalidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
 - ANDÚXAR, M. *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastre*, Madrid, Imprenta Real, 1640.
 - ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Francisco Rizi. Cuadros de tema profano”, *Archivo Español de Arte*, 175 (1971), pp. 357-382.

- AOULNOY, M. C., Madame d', *Relación de Viaje en España*, Madrid, Akal, 1985.
- ARANDA PÉREZ, F.,J., "Bases económicas y composición de la riqueza de una *oligarquía* castellana en la Edad Moderna: patrimonio y rentas de los regidores y jurados de Toledo en el siglo XVII", *Hispania*, 182 (1992), pp. 863-914.
- ARANDA PÉREZ, F. J. (coord.), *La declinación de la onarquía Española en el siglo XVII*, Universidad de Castilla la Mancha, Ciudad Real, 2004.
- ARANDA PÉREZ, F. J., *Sociedad y élite Eclesiástica en la España moderna*, Universidad de Castilla la Mancha, 2000.
- ARIES, P., *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus, 1987.
- ARIZZOLI-CLEMENTEL, P. y GORGUET-BALLESTEROS, P. (dirs.), *Fastes de cour et cérémonie royales. Le costume de cour en Europe, 1650-1800*, Exposición Chaetaux de Versailles, 31 de marzo-28 de junio 2009, Paris, RMN, 2009.
- ASH, J., WILSON, E., *Chic thrill: a fashion reader*, Londres, Pandora Press, 1992.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, A., "Marta reconviendo a su hermana María (supuesto retrato de la Calderona)", *El mundo que vivió Cervantes (del 11 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006)*, Madrid, sociedad estatal de Conmemoraciones culturales, 2005.
- ATIENZA HERNÁNDEZ, I., "La nobleza en el Antiguo Régimen: clase dominante, grupo dirigente", *Estudios de Historia Social*, 36-37 (1986), pp. 465-495.
- AYALA de MANRIQUE, J.F., *Tesoro de la Lengua castellana en que en que se añaden muchos vocablos, etimologías y advertencias sobre el que escribió el doctísimo Don Sebastian de Cobarruvias*, 1693.
- AUBERY, A., *Traité des justs prétenstions du roi de France sur l'empire*, Paris, 1667.
- AUSTRIA, J. J. de, *Carlos II, Ministerio de Don Juan de Austria*, Madrid, S.XVII. [BNE: MSS/18211].
- AVENDAÑO, A., *Diálogos filosóficos en defensa del atomismo y respuesta a las impugnaciones aristotélicas del R.P.M. Fr. Francisco Palanco*, Madrid, s.i., 1716.
- BACALLAR Y SANNA, V., Marqués de San Felipe, *Memorias políticas y militares, para servir de continuación a los comentarios del Marqués de San Felie desde el año MDCCXXV, en que concluyó este autorsu obra hasta el presente , con los tratados depaz y alianzas de España correspondientes*, Madrid, se hallará en las librerías de esta corte, 1793.

- BAILLEUX, N., REMAURY, B., *Modes et vêtements*, Paris, Galiimard, 1995.
- BAJOU, T., *La peinture à Versailles, XVIIe siècle*, Paris, Buchet/ Castel-RMN, 1998.
- BALANDIER, G., *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Paidós, Barcelona, 1994.
- BALZAC, H., “Fisiología del vestir”, en BALZAC, H., *Dime cómo andas, te drogas y comes y te diré quién eres: teoría del andar, tratado de los excitantes modernos, fisiología del vestir fisiología gastronómica*, Barcelona, Tusquets, 1830.
- BANDRES OTO, M., *La moda en la pintura de Velázquez*, Barcelona, Akal, 2002.
- BAQUERO ALMANSA, A., *Hijos ilustres de Labacete*, Madrid, 1884.
- BARBEITO, J.A., *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992.
- BARBER, B., *Estratificación Social. Análisis Comparativo de Estructura y Proceso*, Madrid, Visor, 1991.
- BARDI, P., “Documentación sobre el hombre y el artista”, en *La obra pictórica completa de Velázquez*, Barcelona, Noguer, 1969.
- BARNES, R., ESCHER, B., *Dress and gender: making and meaning*, Oxford, Berg, 1992.
- BARREIRO MARTÍNEZ, A., “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas”, en *Papers*, 73 (2004), pp.127-152.
- BARRERA DEL BARRIO, C., *El diario de Madrid. Realidad y Símbolo de una época*, Madrid, Visor, 1995.
- BARRIO MOYA, J. L., «Los bienes del pintor Francisco Rizi», *A.E.A.*, (1983), p. 39-46.
- BARRIO MOYA, J. L., “Don Juan José de Austria y sus donaciones a Iglesias manchegas. Nuevas aportaciones”, *Centro de studios de Castilla la Mancha*, 20 (1990), pp. 335-352.
- BARRON, E., *Catálogo de la Pintura y Escultura*, Madrid, Imprenta y Fototipia de J.Lacoste, 1908.
- BARTHES, R., “Histoire et sociologie du vêtement”, *Annales*, 3 (1957).
- BARTHES, R., “Pour une sociologie du vêtement”, *Annales*, 2(1960).
- BARTHES, R., *El sistema de la moda*, Barcelona, Paidós, 2003.
- BARTOLOMÉ BARTOLOMÉ, J. M., GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Apariencias de contrastadas: contraste de apariencias*, León, Universidad de León, 2012.

- BASSEGODA, B., “Los retratos de Don Luis Méndez de Haro”, *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), pp. 305-326.
- BAUDRILLARD, A., *Philippe V et la cour de France*, Paris, 1890-1905.
- BAUMAN, Z., *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- BECK, U., GIDDENS, A., LASH, S., *Modernidad Reflexiva*, Madrid, Alianza, 2008.
- BECK, U., *La sociedad del riesgo*, Barcelona, Paidós, 2010.
- BEER, E., “King Charles II's Own Fashion: An Episode in Anglo-French Relations 1666-1670”, *Journal of the Warburg Institute*, 2 (1938), pp. 105-115.
- BELDA NAVARRO, C., *La 'ingenuidad' de las artes en el siglo XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el sabio, 1993.
- BELDA NAVARRO, C., “Arte y fiesta en Murcia con motivo de la beatificación de Andrés Hibernón (1791-93)”, *Carthagensia, Revista de estudios e investigación*, 2, (1986), pp. 279-302.
- BELDA NAVARRO, C., *Floridablanca, 1728-1808: la utopia reformadora*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2008.
- BELDA NAVARRO, C., *La ingenuidad de las Artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1992.
- BELDA NAVARRO, C., DE LA PEÑA VELASCO, C., “La visión del mundo en crisis: los gremios frente a la Academia” en *1992: El arte español en época de transición, actas*, Actas del IX Congreso del C.E.H.A., León, 1992, pp.17-26.
- BELL, Q., *Mode et Sociétés*, París, Puff, 1992.
- BELLUGA y MONCADA, L., *Carta pastoral, que el Obispo de Cartagena, escribe á los fieles de su Diócesis á cada uno en lo que le toca, para que todos concurren á que se destierre la profanidad de los trages, y varios, è intolerables abusos, que aora nuevamente se han introducido*, Murcia, por Jayme Mesnier, impressor, y librero, en la Calle de la Plateria, 1711.
- BELY, L., *La société des Princes. XVI-XVII siècle*, Paris, Fayard, 1999.
- BELY, L., “Les cours européennes”, en *Fatse de cour et cérémonies royales. Le costume de cours en Europe, 1650-1800*, 31 de marzo al 28 de junio de 2009, Versailles, RMN, p. 26; id., *La France au XVIIe siècle: puissance de l'état, controle de la société*, París, PUF, 2009.
- BEN-AMOS, I.K.; *Adolescence & Youth in Early Modern England*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

- BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les Pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, París, Librairie Gründ, 1976.
- BENTHAL, J. *The bodyelectric: patterns of western industrial culture*, Londres, Thames and Hudson, 1976.
- BERGASA, V., *¿Verdades cansadas?: Imágenes y estereotipos acerca del mundo en Europa*, 2009.
- BERJANO ESCOBAR, D., *El pintor D. Juan Carreño de Miranda (1614-1685): su vida y su obra*, Madrid, 1925
- BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 2001.
- BERNARDO ARES, J. M., *Luis XIV Rey de España. De los imperios plurinacionales a los estados unitarios (1665-1714)*, Madrid, Iustel, 2008.
- BERNIS, C., *Indumentaria medieval española*. Madrid, Instituto Diego Velázquez - CSIC, 1956.
- BERNIS, C., *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez- CSIC, 1962.
- BERNIS, C. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978-79.
- BERNIS, C., *La moda en Felipe II*, Madrid, Instituto Diego Velázquez- CSIC, 1963.
- BERNIS, C., “El vestido francés en la España de Felipe IV” en *Archivo Español de Arte*, 218 (1982), pp. 201-208.
- BERNIS, C., *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, Visor, 2001.
- BERTAULT, F., dame Langlois de Motteville, *Mémoires pour survivre à l'histoire d'Anne d'Autriche, épouse de Louis XIV, roi de France*, Amsterdam, Changuoin, 1723.
- BESONGNE, J.J., *L'État de la France, contenant les princes, le clergé, les ducs & pairs, les maréchaux de France, & les grands officiers de la Couronne & de la Maison du roi*, Paris, G.-D. David, 1683.
- BLANCO FREIJEIRO, A., LORENTE, M., *Catálogo de la escultura*, Madrid, Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, 1981, pp. 203-204.
- BLASCO ESQUIVIAS, B., “Tumulos de Tedoro de Ardemans durante el reinado de Felipe V”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.9 (1992).

- BLONDEL, J. F., *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1752-1756.
- BLUCHE, F., *Louis XIV*, Paris, Hachette, 2004.
- BLUCHE, F., *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990.
- BLUMER H., “Fashion: from class differentiation to collective selection”, *Sociological quarterly*, 10 (1969), p. 281-282.
- BLUMER, H. G., “Moda”, en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Madrid, 1976, p. 155.
- BOISSLILLE, A. de, *Correspondence des contrôleurs généraux des finances avec les intendants des provinces*, París, 1883.
- BONAVENTURA, C., *Biblioteca de Autores españoles*, V. 49, Madrid, Atlas, 1951
- BONET CORREA, A., *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 2006.
- BONET CORREA, A., “Homenaje a un Gran Estudioso del Arte Barroco en España. El Hispanista Yves Bottineau”, MORALES, N. QUILES GARCÍA; F., *Sevilla y Corte, Las Artes y el Lustró Real (1729-1733)*, Madrid, Casa Velázquez, 2010, XV-XVII.
- BORRÁS GUALÍS, G. *Cómo y qué escribir en Historia del Arte. Una crítica parcial a la historiografía española*. Madrid, 1999.
- BOTTINEAU, Y., “Aspects de la cour d’Espagne au XVIII siècle: l’étiquette de la chambre du roi”, en *Bulletin Hispanique*, LXXIV (1972), pp. 137-157.
- BOTTINEAU, Y. *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- BOUCHER, F., *Historia del Traje en Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona, Montaner y Simon, 1965.
- BOURDIEU, P., “Le couturier et sa griffe: contributions à une théorie de la magie” en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(1975).
- BOURDIEU, P., *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1990.
- BOURDIEU, P., *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1991.
- BOURDIEU, P., *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.

- BOURDIEU, P. y WACQUANT, L., *Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU, P., *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée, 2000, p.124-135.
- BOUSSET, *Ouvres completes*, Barroco le Duc, 1863.
- BOUZA, F., “La Imagen del Poder”, *La Aventura de la Historia*, n.66, 2004, p. 70-74.
- BOUZA, F., “Retórica da Imagem Real: Portugal e a memória figurada de Filipe II”, *Penélope: revista de historia e ciencias sociais*, n.4, 1990, pp.19-58.
- BOUZA, F., “La majestad de Felipe II: Construcción del mito Real”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J., *La Corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 451-502.
- BOUZA, F., “Voces nuevas de la Corte. Un apunte sobre la construcción del léxico cortesano altomderno”, CASTELLANO CASTELLANO, J.L., LÓPEZ, G., MUÑOZ, M. L., *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, 2008, pp.137-160; *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003.
- BOUZA, F., “El rey y los cortesanos”, *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del París*, n.32, 1996, pp. 77-88.
- BOUZA, F., “El rey en Escena: mirada y lectura de la fiesta en la génesis del efímero moderno”, *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia Moderna*, n.10, 1997, pp. 33-52.
- BOUZA, F., “Cortes Festejantes: Fiesta y ocio en el *cursus honorum* cortesanos” en *Manuscripts: Revista d'història moderna*, n.13, 1995, pp.185-206;
- BOUZA, F., “Tiempo y espacio en la Corte de Carlos V. Vidas de Palacio”, en SÁNCHEZ, MONTES GONZÁLEZ, F., CASTELLANO CASTELLANO, J. L., *Carlos V europeísmo y universalidad*, Vol.1 2001, pp.47-56;
- BOUZA, F., “Semblanza y Aficiones del monarca: música, astro, libros y bufones”, en ALCALÁ-ZAMORA y QUEIPO DE LLANO, J., *Felipe IV: el hombre y el reinado*, 2005, pp. 27-46; y “Escribir en la corte: la cultura de la nobleza cortesana y las formas de comunicación en el siglo de Oro”, *Vivir el Siglo de Oro: poder, cultura, e historia en la época moderna: estudios homenaje al profesor Angle Rodríguez Sánchez*, 2003, pp.77-100.
- BOUZA, F., “Poder, imagen, opinión y propaganda en la Edad Moderna”, *Obradoiro*, 20 (2011).

- BOUZA, F., “Culturas de élite, cultura de élite. Intencionalidad y estrategias culturales en la lucha política de la aristocracia altomoderna”, en SORIA MESA, E., BRAVO CARO, J.J., DELGADO BARRADO, M., *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, Vol.1, 2009, pp.29-46.
- BOVERO, M., “Modernidad” en CRUZ, M., *Individuo, Modernidad Historia*, Madrid, Technos, 1993, pp.97-112.
- BRAUDEL, F., *Civilización material y capitalismo, siglo XV-XVIII*, Madrid, Alianza, 1981.
- BRAUDEL, F., *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, 2 V., Madrid, Alianza, 1993.
- BRAVO CASTAÑEDA, G., “Limitaciones y condicionamientos de la reflexión historiográfica española”, *Hispania*, 198 (1998), pp. 59-60.
- BRAVO VILLASANTE, C., “Retrato de niños y niños en la pintura”, en *El niño en el Museo del Prado*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1983, pp.17-24.
- BREWARD, C., *The culture of fashion*, Manchester, Manchester University Press, 1994.
- BREWARD, C., *The hidden consumer*, Manchester, Manchester University, 1999.
- BREWER, J., PORTER, R., *Consumption and the world of goods*, Londres, Routledge, 1993.
- BROWN, J., *Velázquez: pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986.
- BROWN, J. “Ribera grabador” en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E, y SPINOSA, N., *Ribera (1591-1652)*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 131-145.
- BROWN, J., ELLIOT, J., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 2003.
- BRYSON, A., “The Rethoric of status: gesture, demenour and the image of the gentleman in sixteenth and seventeenth century England”, en GENT, L., LLEWELLYN, N., *Renaissance bodies: the human figure in English culture, 1540-1660*. Londres, Reaktion Books, 1990.
- BUENDÍA, J.R., y PEÑA, R., «Goya Académico», *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, CSIC, 1989.
- BURGOS, C., *Arte de ser mujer, belleza y perfección*, Madrid, Sociedad española de Libreris.

- BURGOS ESTEBAN, F.M., “Las bases sociales del poder de la elite del estamento hidalgo (Logroño, siglo XVI-XVII)”, *Cuaderno de Investigación histórica*, 15 (1989).
- BURKE, P., *Sociología e historia*, Madrid, Alianza, 1988.
- BURKE; P., *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995.
- BURKE, M., CHERRY, P., GILBERT, M^a L., *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*, 1997, TORRES SÁNCHEZ, Rafarel, *Capitaliasmo mercantil*, 2000.
- BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- BURKE, P., *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 2010.
- BUTRON y MUGICA, J. A., *Relación panegírica de la jornada de Don Luis Méndez de Haro y señor Julio Macerino a la conferencia de los tratados de la paz*, Madrid, por Pablo del Val, 1659. (Manuscrito BNE: VE/63/105).
- CABAÑAS BRAVO, M., *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIS, 2003.
- CABRERA, M. A., “Más allá de la Historia Social”, en *Ayer*, 62, 2 (2006), pp. 9-17.
- CADALSO, J., *Los eruditos a la violeta*, Madrid, Anaya, 1967.
- CALANCA, D., *Storia Sociale della Moda*, Milán, Bruno Mondadori, 1992.
- CALDERÓN ALTAMIRANO, L.F., *Opúscolos de oro, virtudes morales christianas que dedica a María Santísima*, Madrid, Juan García Infazón, 1707.
- CALDERON DE LA BARCA, *Afectos de odio y amor*, En Sevilla: en la imprenta castellana y latina de Joseph Antonio de Hermsilla, mercader de libros en calle Genova, 1725-1738. [BNE: T/14984(1)].
- CALEFFATO, P., *Mass moda*, Génova, Consta & Nolan, 1996.
- CALEFATO, P., “Semiótica del uniforme”, *Exit: imagen y cultura*, 27 (2007).
- CALINESCU, M., “Postmodernism and some paradoxes of periodization” en *Approavching Postmodernism*, Amsterdam, Douwe Fokkema y Hans Bertens, 1984.
- CALVO POYATO, J., *Felipe V, el primer Borbón*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992.
- CALVO POYATO, J., *Juan José de Austria: un bastardo regio*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002.
- CALVO POYATO, J., *Juan José de Austria*, Barcelona, Nuevas ediciones de Bolsillos, 2003.
- CALVO POYATO, J., “Mi héroe: Juan José de Austria”, *La aventura de la historia*, 79 (2005), pp. 130.

- CALVO POYATO, J., El destino del bastardo: Juan José de Austria”, *Historia y vida*, 5 (505), 2010, pp. 58-67.
- CALVO SERRALLER, F., *Las Meninas de Velázquez*. Madrid, Tf editors, 1995.
- CAMÓN AZNAR, J., *Guía del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1951.
- CAMON AZNAR, J., *Velázquez*, Madrid, 1964.
- CAMON AZNAR, J., *Goya*, 4 Vol., Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1980;
- LUNA, J. J., *Goya, 250 aniversario*, Madrid, Museo del Prado, 1996.
- CAMPBELL, C., *The Romantic ethic and the spirit of modern consumerism*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- CAMPANELLA, T. y COLET, L., *Oeuvres Complète, précédées d'une notice*, Paris, Lavigne, 1844.
- CAMPBELL, C., “When the meaning is not a message: a critique of the consumption as communication thesis”, en NAVA, M., BLAKE, A., MACRURY, I., *Buy this book: studies in advertising and consumption*, Londres, Routledge, 1993.
- CAMPILLO, J., *Nuevo sistema económico de gobierno para la América: con los males y daños que le causa el que hoy tiene de los que participa copiosamente España, y remedios universales para que la primera tenga considerables ventajas y la segundas mayores intereses*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1789.
- CAMPILLO DEL HOYO, R., *Apuntes biográficos de Velázquez*, Madrid, 1899.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996.
- CAMPS CAZORLA, E., *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1949-1950)*, Madrid, Fundación Muselo Lázaro Galdiano.
- CANO TELLO, C.A., *Esquemas Civiles, Manual de Derecho Civil en tablas Sinópticas*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 1998, p. 931.
- CAÑIZARES, J. *Pompas funeral y resles exequias en la muerte de los muy altos, muy poderosos y muy excelentes delfines de Francia*, Madrid, Francisco de Villadiego, 1712. [BNE: 3/62552]
- CAÑIZARES, J., *La ilustre fregona*, Rimini, Panozzo, 2001.
- CANTOS FAGOAGA, M., “La indumentaria, indicador económico y sociocultural. Torrent, siglo XVIII”, *Estudis: revista de historia moderna*, 33 (2007), pp. 287-298.

- CARBONEL, A., *Encyclopedia metódica. Fábricas, artes y oficios*, Madrid.
- CARDENAS, J. F. de, *La misión de D. Antonio Pimentel (Lyon-París 1658-1659) y el Cardenal Mazarino y D.Luis de Haro frente a frente en la isla de los Faisanes*, Bilbao, 1955
- CARLYLE, T., *Sartor Resartur*, Barcelona, Alba, 2007.
- CARLOS II, Rey de España, *Decreto de Carlos II, invalidando todas las mercedes, títulos y despachos concedidos a D. Fernando Valenzuela. Buen Retiro, 27 junio 1677*. [BNE: Mss/12961/23].
- CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid, AKAL, 2003.
- CARO BAROJA, J., *Seminario Erudito que comprende varas obras inéditas*, Madrid, 1988.
- CARO BAROJA, J., *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Madrid, Seminario y Ediciones, 1970.
- CARO BAROJA, J., *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 1980.
- CARO BAROJA, J., “Sobre trajes, costumbres y costumbrismo”, en *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, 215.224.
- CARR, D., “The Fresco Decorations of Luca Giordano in Spain”, *Record of the Art Museum*, Princeton University, 1982.
- CARRANZA, A., *Discurso contra malos trajes y adornos lascivos. A Felipe IV, el mayor Señor del Orbe y a sus supremos Consejos de Justicia y Estado. Rogación en detestación de los grandes abusos en los trajes y adornos nuevamente introducidos en España*, Madrid, A costa de Pedro Coello, 1636.
- CARRILLO, J., (O.F.M.), *Relación de la fundación del Monasterio de las Descalças de Santa Clara de Madrid*, Madrid, 1616.
- *Carta que dejó escrita en Consuegra el señor Don Juan antes de su huida el 21 de octubre de 1668*. [BNE: R-38.033].
- CASARRUBIOS, M.de, *Papeles relativos al reinado de Carlos II: Prisión y destierro del duende, Valenzuela*, 1680. [BNE: Mss/12961/34].
- CASSIER, E., *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- CASTELLÁN, A., *Algunas preguntas por lo moderno*, Buenos Aires, Tekné, 1986.

- CASTELLANO CASTELLANO, J.L., LÓPEZ, G., MUÑOZ, M. L., *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, 2008, pp.137-160; *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003.
- CASTELLANO, L., (ed.), *Sociedad, administración y poder en la España del Antiguo Régimen*, Granada, 1996.
- CASTELLANO, L., DEDIEU, P., LÓPEZ CORDÓN, M^a.V., *La pluma, la mitra y la espada. Estudios de historia institucional en la Edad Moderna*, Madrid, 2000.
- CASTILLA SOTO, J., *Don Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, su labor política y militar*, 1992.
- CASTILLO, L. , *Viage del Rey nuestro señor Don Felipe Quarto el Grande, a la frontera de Francia.. Funciones Reales del desposorio y entregas de la Serenissima infanta de España Doña María Teresa de Austria. Vistas de sus Magestades Católica y Christianissima, Señora Reyna Christianissima y Señor Duque de Anjou. Solemne juramento de la Paz y sucesos de ida y vuelta de la jornada en relación diaria que dedicaal Rey N.S. D. Carlos II por mano del S. D. Pedro Fernández z del campo y Angulo, Cavallero de la Orden de Santiago, del Consejo de Su Magestad, y un secretario de estado de España y el norte. D. Leonardo del Castrillo... D. Leonardo del Castillo, criado de su magestad y oficial de la secretaria de estado de España*, Madrid, Imprenta Real, 1667.
- CASTIGLIONE, B., *El cortesano*, México, Universidad Autónoma, 1997.
- CASTILLO, S., FERNÁNDEZ, R., *Historia social y ciencias sociales*, Lleida, 2001.
- CASTRO Y SERRANO, J. de, “Costumbres. Madrid comercial a vista de pájaro”, en *Semanario Pintoresco Español tomo I*, Madrid, 1846.
- CEA, A., “El hombre por el vestido: sistema y método para el estudio de la indumentaria”, *Es vestir ancti-II Jornadas de Cultura Popular de les Pitiuses*, Conseil Insiluar, Ibiza, 2001, pp. 15-42.
- CEAN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España, IV*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.
- CHACÓN JIMENEZ, F., “Reflexiones sobre historia y movilidad social”, en CHACÓN JIMENEZ, F., MONTEIRO, N., *Poder y movilidad social. Cortesanos, religiosos y oligarquías en la Península Ibérica (siglos XV-XIX)*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 40-63.

- CHACÓN JIMÉNEZ, F., y MONTEIRO, N. G. (eds), *Poder y movilidad social: cortesanos, religiosos y oligarquía en la Península Ibérica*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 129-214.
- CHASTEL, A., *L'artfrançais. Ancient Régime 1620-1775*, Paris, Flammarion, 2000.
- CHECA CRAMADES, F., “Felipe II en El Escorial: La representación del poder real”, *Anales de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 121-139.
- CHECA, F., “Imágenes de lo trascendente en la pintura española del Barroco”, *Calderón del Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España del Nuevo Milenio, 2000.
- CHENG, S., y SOLER i JIMENEZ, J., *El Arte real de perseguir a los sombreros: textos y documentos para la historia del tejido y la indumentaria en las monarquías hispánicas (S.XIV-XVIII)*, Tarrassa, Centre de Documentació i Museu Textil, 2008.
- CHERUEL, A., *Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France*, Paris, 1899.
- CIPOLLA, C.M., *Allegro ma non troppo*, Barcelona, Crítica, 2001.
- CODORNIU, A., *Dolencias de la críticas: uqe para precaución de la estudiosa juventud, expone a la docta madura edad y dirige*, Madrid, Oliva, 1760.
- COIGNARD, J., *Le Vértige des images. La Collection Maciet*, Paris, Puff, 2010.
- CODOIN, T. LXVII, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1877.
- COLIN, F., *Sermon en las honras y funerales obsequio que hizo la ciudad de Manila al serenísimo Don Baltasar Carlos*, Manila, 1649.
- COLMEIRO, M., *Historia de la Economía Política en España*, Madrid, Imprenta de D. Cipriano, 1863.
- COLOMER, L., “Paz política y rivalidad suntuaria. Francia y España en la isla de los Faisanes” en *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 61-88.
- COMBA Y LLOBET, J., "La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes" en *Revista Arte Español*, 2 (1915), pp. 310.
- COMBA Y LLOBET, J., “La indumentaria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez del Museo del Prado”, *Arte español*, 6 (1922-1923), pp. 91-92
- CONNOR, S., *Cultura Posmoderna: Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, 1999.
- CONTRERAS, J., *Historia de España*, Barcelona, Salvat, 1968.

- CONTRERAS, J., *Mueble de estilo español desde el gótico hasta el siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.
- CONTRERAS, J., “Linaje y cambio social: la manipulación de la memoria”, *Historia social*, 21 (1995), pp. 96-118.
- CONTRERAS, J., *Carlos II, el hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 2003.
- COPPEL ARÉIZAGA, R., *Catálogo de la escultura de época moderna. Museo del Prado. Siglos xvi-xviii*, Madrid, Museo del Prado, y Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 140-142.
- CORBIN, A., *1515 et les grandes dates de l'histoire de France*, Paris, Le Seuil, 2005.
- CORDERO, J., HENANDEZ, R. J., *Velázquez: un logístico en la Corte de Felipe IV*, Madrid, Diaz Santo, 2000.
- CORDWELL, J., SCHWARZ, R. (comps.), *The Fabrics of Culture: An Anthropology of Clothing and Adornment*, La Haya, Mouton, 1979.
- CORNEJO, F. J., “Felipe II, San Hermenegildo y la imagen de la ‘Sacra Monarquía’”, *Boletín del Museo del Prado* 28, 36 (2000), pp. 25-37.
- COROMINAS, J., *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*; Gredos, Madrid, 1987.
- COROMINAS, J., PASCUAL, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.
- COROMINAS, M.M., y VILLATA, M., *Viaje por España, V. II.*; Barcelona, 1962.
- CORTÉS OSORIO, J., *Invectiva política contra don Juan José de Austria*, Madrid, Editorial Nacional, 1984.
- COSGRAVE, B., *Historia de la moda desde Egipto hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.
- COURCILLON, P., Marquis de DANGEAU, *Journal du marquis de Dangeau*, Paris, Ed. Soulié, Ausières, 1700
- COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, Barcelona, Alta Fulla, 1998.
- COYANE, G., VICARY GIBBS, H., DOUBLEDY, G., DUNCAN, W., HOWARD DE WALDEN, *The complete peerage of England, Scotland, Ireland, Great Britain and the United Kingdom*, Gloucester, Alan Sutton, 2000.

- CRESPO NOGUERA, C.; “Madrid en el AHN”, Equipo de Madrid Estudios Históricos, *Primeras Jornadas sobre Fuentes Documentales para la Historia de Madrid*, Conserjería de Madrid, Madrid, 1990; pp.27-37.
- CRAICK, J., *The face of fashion*, Londres, Routledge, 1993.
- CRUZ, J., *Los Notables de Madrid*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- CRUZ, J., “Hidalgos, Burgueses, Libros y Libreros en Madrid 1751-1823” en *Villa de Madrid*, 97-98 (1988), pp 116-140.
- CRUZ, J. “Del ‘Cortesano’ al ‘Hombre Fino’”, *Bulletin of Spanish Studies*, 86 (2009), pp. 145-174.
- CRUZADA VILLAAMIL, G., “Informaciones de las calidades de Diego de Silva Velázquez para el hábito de Santiago”, *Revista europea*, 2, 1874, pp. 39-43.
- D’ AOULNAY, *Relación del viaje de España*, Barcelona, Akal, 1986.
- DANGEAU, *Journal*, París, Ed. Soulié, Ausières, 1854-1860.
- DARWIN, G. “L’évolution dans les vêtements”, *Revue de l’univeristé de Buruxelles*, 3 (1900), pp. 1-28.
- DAVILA CORONA, R.Mª, DURAN PUJOL, M., GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos. Castellano-Catalán*, Salamanca, Junta de Castilla y León/ Caja Duero, 2004.
- DAVILA FERNÁNDEZ, GARCÍA FERNÁNDEZ, , “El consumo de productos textiles en Valladolid, 1750-1850”, *Investigaciones Históricas: época moderna y contemporánea*, 2001, pp. 133-180.
- DAVIS, R., *Fashion, Culture and identity*, Chicago, University Chicago Press, 1992.
- DE ALOS, F., Duque de Estrada, *Los Brizuela Condes de Fuenrubia y familias enlazadas*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2009.
- DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Ed. Pre –Textos, 1999.
- DE BOLLA, P., *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*, Standford, Standford University Press, 2003.
- *Decreto de la Regente relativo a la exoneración de Nithard del cargo de válido*. [BNE: R-38.033].
- DE FRANCISCO, A., *Sociología y Cambio Social*, Barcelona, Ariel, 1997.
- DE HARO, L., MAZARINE, J., *Lettres du cardinal Mazarin où l’on voit le Secret de la Négotiation de la Paix desd Pirenées et la Relation des conférences qu’il a eües pour ce sujet avec D. Louis De Haro, Ministre d’Espagne. Avec d’autres lettres tres-*

- curieuses écrites au Roi et la Reine, par le meme Cardinal, pendant son voyage, Seconde Partie, Amsterdam, Chez Herni Wetstein, 1693*
- DE JEAN, J., *La esencia del estilo: historia de la invención de la moda y el lujo contemporáneo*, Madrid, Nerea, 2009.
 - DEL OLMO, J., *Relación histórica del auto general de fe: que se celebró en Madrid esto año de 1680, con asistencia del rey N. S. Carlos II, fiel y literalmente reimpressa de la que se publicó en el mismo año*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1680.
 - DELANTY, G., "Modernidad" en RITZER, G., *Blackwell Enciclopedia de Sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
 - DELEITO y PIÑUELA, J., *Sólo Madrid es corte (la capital de dos mundos bajo Felipe IV): El recinto de la villa. La fisonomía urbana. Los márgenes del Manzanares. Organización municipal. Servicios públicos. La vida madrileña*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
 - DELEITO y PIÑUELA, J., *El declinar de la monarquía española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.
 - DELEITO y PIÑUELA, J., *Historia del traje*, Madrid, 1949.
 - DELEITO y PIÑUELA, J., *La mujer, la casa, y la moda en la España del rey poeta*, Madrid, Espasa Calpe, 1954.
 - DELEITO y PIÑUELA, J., *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
 - DELPONT, H., *Parade pour une infante. Le périple nuptial de Louis XIV à través le Midi de la France (1659-1660)*, Nérac, Edition de' Albret, 2007.
 - DEL RÍO BARREDO, M. J., "Imágenes para una ceremonia de frontera: el intercambio de princesas entre las cortes de Francia y España en 1615" en *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado a la época moderna*, Madrid, 2008, pp. 153-184.
 - DEMAY, G., *Le costume au Moyen Age*, Paris, Dumoulin et Cie, 1880.
 - DENIEUL, M., Y NIETO GALLO, G., *Catálogo de la exposición conmemorativa de la paz de los pirineos*, Fuenterrabia, 1959-1960.
 - DE RÉPIDE, P., *El antiguo Madrid. Primera parte*. Madrid: Editorial Afrodisio Aguado, 1981.
 - DESCALZO LORENZO, A., "El Traje francés en la corte de Felipe V" en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.4 (1997), pp. 189-210.

- DESCALZO LORENZO, A., y GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “El Real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V”, en GÓMEZ-CENTURIÓN, C., SÁNCHEZ BELEN, C., *La herencia de Borgoña: la hacienda de las reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1999, pp.157-87.
- DESCALZO, A., “El arte de vestir en el ceremonial cortesano: Felipe V”, en M. TORRIONE (coord.), *España festejante: el siglo XVII I*, 2000, pp.197-204.
- DESCALZO LORENZO, A., “El arte de vestir en el ceremonial cortesano: Felipe V”, en TORRIONE., M. (coord.), *España festejante: el siglo XVII I*, 2000, pp. 197-204.
- DESCALZO LORENZO, A., en *El Mundo de Carlos V. De la España Medieval al siglo de Oro*, México, 2000-2001, pp. 72-74, nº 17.
- DESCALZO LORENZO, A., “Modos y modas en la España de la Ilustración”, *Siglo XVIII: España, el sueño de la razón*, Catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2002, pp.166-191.
- DESCALZO LORENZO, A., “Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla” en AA.VV., *Paisajes sonoros en el Madrid del sigl XVIII. La tonadilla escénica*, Catálogo de la exposición, Madrid, Museo de San Isidro: Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 72-91.
- DESCALZO LORENZO, A., *El retrato y la moda en España (1661-1746)*, tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 2003. [tesis inédita].
- DESCALZO LORENZO, A., “Lo español en la moda” en OTUMURO, M., *Genio y figura. La influencia de la cultura española en la moda*, Madrid, Disparo, 2008, pp. 28-39.
- DESCALZO LORENZO, A., «La permanence du panier dans les cours européennes», en *Fastes de Cour et Ceremonies Royales. Le Costume de Cour en Europe, 1650-1800*, Château de Versailles, 2009.
- “Nuevos tiempo, nueva moda. el vestido en la España de felipe V”en QUILES GARCÍA, F., MORALES, N., *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, casa Velázquez, 2010, pp. 157-164.
- DESCAMPS, M. A., *Psychologie de la mode*, Paris, PUF, 1979.

- DESLANDRES, Y., *El traje, imagen del hombre*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- *Diario de lo sucedido en Madrid desde 7 de septiembre de 1710 hasta que volvió Su Majestad continuando con las noticias que se han tenido de los ejércitos hasta 23 de diciembre del mismo año, 22 y 23 de septiembre*, Sevilla (¿?), 1710, p. 182. [BNE, R-60361].
- DIAZ MARCO, A.M., *La edad de la Seda, 1728-1926*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006.
- *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- DICKENS, A. G., *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*, London, Thames and Hudson, 1977.
- DIDEROT, D., *Encycolpedie de Diderot et d'Alanbert: ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Redon, 1998.
- *Diario de Noticias de 1677 a 1678*", *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, 1877, p. 90.
- DÍAZ GARCÍA, A., "Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671)", *Cuaderno de arte e iconografía*, 37 (2010), pp-8-251.
- DIEGO y GONZÁLEZ, J. N., y SALMERÓN, A. L., *Compendio de indumentaria española con un preliminar de la historia del traje y el mobiliario en los principales pueblos de la Antigüedad*, Valladolid, Maxtor, 2011.
- DIEGUEZ, M., *Espejo de Luz, que deshace las tinieblas de la ignorancia, y hace ver con su luz los engaños de la vanidad y soberbia : descubre, y enseña a las mugeres, y todo genero de personas entregadas loca, y ciegamente à trages, y vanidades profanas, el camino mas solido, y verdadero para seguridad de sus conciencias : compuesto de las doctrinas mas sanas, claras y verdaderas de la Sagrada Escritura ..., dispuesto en estylo escripturario y theologico, moral, y ascetico: provechoso para todo prelado eclesiastico, y seglar*, Mexico, Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1748.
- DÍEZ BORQUE, J.M., *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.
- *Discurso sobre el lujo de las Señoras y proyecto de de un traje nacional*, Madrid, Imprenta Real, 1788.
- *Diurnal*, Paris, 11 de octubre de 1666. [BNF, 12- Ad1-22].

- DOMBROWSKI, D., *Giulliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Fráncfort-Nueva York, P. Lang, 1997.
- DOMÍNGUEZ, D.R.J., *Compendio de Diccionario Nacional de la Lengua española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1852, p. 674.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento nobiliario*, Madrid, CISC, 1963.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, 1973.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Crisis y decadencia en la España de los Austrias*, Madrid, 1973.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., GALLEGO, J., *Velázquez: Museo del Prado, 23 enero -31 marzo 1990*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- DOUGLAS, M., *Simbólos naturales: exploraciones en cosmología*, Madrid, Alianza, 1988.
- DREYSS, C. L., *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du dauphin*, Paris, Didier et cie, 1860. DUMONT, L., *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Seuil, 1983.
- DU ROURE, S., Conde de, *Mémoire secrets sur l'établissement de la Maison de Bourbon en Espagne*, París, 1818.
- DUPLÀ, A., *Madrid en el Archivo Histórico de Protocolos, que contiene la Guía del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, además de ciertas noticias sobre el pasado de la Villa y Corte de Madrid y su Comunidad, con algunos documentos de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX de interés para el erudito y el curioso lector*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1990.
- DUSSIEUX, L.; SOULIÉ, E.; DE CHENNEVIERES, P.; *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Academie royale de peinture et sculpture*, París, Dumoulin – Quais des Augustines, 1854.
- EAUGH, N., *The cut of men'es clothes, 1600-1800*.
- EGIDO, T., *Sátiras políticas en la España moderna*, Madrid, Alianza, 1973.
- EGUILUZ BILBAINO, M., *Milicia, discurso y regla militar*, Amberes, Casa de Pedro Belleró, 1595.

- EIRAS ROEL, A.y VILLARES, R., “Información serial de los inventarios post mortem. Área compostelana, 1675-1700”, en *Actas I jornadas de Metodología Histórica Aplicada*, Santiago, 1973, pp. 183-203.
- EIRAS ROEL, A., “Presentación” en *La Historia Social de Galicia en sus Fuentes de Protocolos*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1981.
- ELIADE, M., *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repeticiones*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- ELIAS, N., *El proceso de civilización. Investigaciones sociogénicas y psicogénicas*, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid, 1987.
- ELIAS, N., *La Sociedad Cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ELIAS, N., *La sociedad de los individuos: ensayos*, Barcelona, Península, 1990.
- ELLIOTT, J.H., *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, 1981.
- ELLIOTT, J.H., *La España imperial 1469-1716*, Barcelona, 1996.
- ELLIOTT, J.H., “Introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVII” en ELLIOTT, J.H., *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, 1981.
- EMBERLY, J., *Venus and Furs: The cultural politics of fur*, Londres, I.B. Tauris, 1998.
- ENCISO RECIO, PALACIO ATARD, *Barroco e Ilustración en las bibliotecas privadas españolas del siglo XVIII*, Madrid, Real Academia de La Historia, 2002.
- ENCISO, L. M., “Los mensajes de la opinión pública y la propaganda en la España moderna”, AA.VV., *Propaganda y opinión pública en la historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 49-90.
- ENLART, E., *Manuel d'archeologie française*, París, Picard, 1916.
- ENTWISTLE, J., *El Cuerpo y la Moda. Una visión Sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002.
- EPSTEIN, D., *Buttons*, London, Ltdge, 1991.
- ESCUDERO, J., *Los validos*, Madrid, Dykinson, 2004.

- *España. reflexiones sobre el ser de España*, Real Academia de la Historia, 1998.
- ESTAL, J. M., *Culto de Felipe II a San Hermenegildo*, El Escorial, Real Monasterio, 1961.
- ESTAL, J. M., *La Ciudad de Dios*, 77 (1961), pp. 523-552.
- *Expresión*, 1707. [Biblioteca de Palacio Real: III/65464].
- *Exclamación contra la alianza de Alemania Inglaterra, Holanda y Portugal*, Sevilla, Heredero de Tomás López de Haro, 1710, p. 194. [BNE, R-60361].
- EZCARAY, A. de, *Voces del dolor, nacidas de la multitud de pecados que se cometen por los trajes profanos, afeites, escotados y culpables ornatos, que en estos miserables tiempos y en los anteriores ha introducido el infernal Dragón para destruir y acabar con las almas, que con su preciosísima sangre redimió nuestro amantísimo Jesús*, 1691.
- EZQUERRA DEL BAYO, J., *La duquesa de Alba. Estudio biográfico y artístico*, Madrid, 1992.
- FALLERS, L.A., *Moda, consumo e classi sociali, in Comportamento sociale e struttura di classe*, Padova, Lipset, 1971.
- FARET, N. de, Chevalière de mère, *El héroe*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001.
- FEATHERSTONE, M., HEPWORTH, TURNER, B., *The body. Social process and cultural theory*, Londres, Sage, 1991.
- FEVBRE, L., *Combats pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1953.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, B., *Teatro Critico universal o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, T. II, discurso 6, Pamplona, Benito Coscullela, 1784.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, B., *Cartas eruditas, IV*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, B., *Antipatía de franceses y españoles en Discursos, Obras escogidas*, Madrid, Ediciones Alba, 1952.
- FERRIER-CAVERIVIERE, N., *Le grande roi à l'aube des lumières: 1715-175*, Paris, Presse Universitaire de France, 1985.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *El Madrid de Felipe II (en torno a una teoría sobre la Capitalidad)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1987.
- FERNÁNDEZ CÓRDOVA MIRALLES, Á., *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid, Dykinson, 2002.

- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Los primeros retratos de la madre Agreda. Consideraciones sobre su iconografía hasta fines del siglo XVII”, en *El papel de sor María de Jesús de Agreda en el Barroco español*, Soria, Universidad Internacional Alfonso VIII, 2002, pp. 155-182.
- FERNÁNDEZ DE MORATIN, L., *El viejo y la niña. Comedia en tres actos*, Madrid, Gaspar, 1820.
- FERNÁNDEZ de NAVARRETE, P., *Conversación de monarquías. Discursos políticos sobre la gran Consulta del consejo que hizo al Señor Rey Don Felipe III*, Madrid, Imprenta Real, 1626.
- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, F., “Investigar, escribir y enseñar historia en la era de Internet”, *Hispania*, 222 (2006), pp.11-30.
- FERNÁNDEZ VARGAS, V., PINTO CRESPO, V. (dir.), *El Madrid Militar*, Ediciones del Umbral, Madrid, 2000.
- FILOSOFO CURRUTACO, *Libro de Moda ó ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño*, Madrid, Imprenta de Don Blas ramón, 1796.
- FINE, B., LEOPOLD, E., *The world of consumption*, Routledge, Londres, 1993.
- FINK, N., DITZLER, M., *The collector's guide to selecting, restoring and enjoying new and vintage buttons*, London, 1993.
- FINKELSTEIN, J., *The fashioned self*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- FLUGEL, J. C., *Psicología del Vestido*, Buenos Aires, Paidós, 1964.
- FLUCHE, F., *Luis XIV*, París, 1987.
- FRANCO RUBIO, G.A., *Cultura y Mentalidad en la Edad Moderna*, Sevilla, Mergablum, 1998.
- FRANCO RUBIO, G.A., “Formas de Sociabilidad y Estrategias de Poder en la España del Siglo XVIII” en MARTÍNEZ RUÍZ, E., *Poder y Mentalidad en España e Iberoamérica*, Madrid, 2000, pp.389-416.
- FRANCO RUBIO, G.A., “Tradición y Modernidad: la Construcción de nuevos Modelos Culturales en la España del siglo XVIII” en SERRANO MARTÍN, E., *Felipe V y su Tiempo: Congreso Internacional*, Zaragoza, 2004, pp.659-708.
- FRANCO RUBIO, G.A., “Introducción: Historiar la Vida Cotidiana en la España Moderna” en *Cuadernos de Historia Moderna*, 8 (2009), pp.11-30.
- FRANK, A.W., “Bringing bodies back in”, *Theory, culture and society*, 1 (1990).

- FRANKLIN, A., *La vie privée de'autrefois. Arts et métiers, modes, moeurs, usage des parisiens du XVII siècle au XVIII siècle de'après des docuemts originaux ou inédits*, Paris, Plon, 1894.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, Madrid, siglo XXI, 2000.
- FOUCAULT, M., "Body/ Powe", en GORDON, C., *Poer/knowledge: selected intervuiews and the other wrintings, 19l72-1977*, Nueva York, Pantheon Books, 1980.
- FOUCAULT, M., *Les mots et les choses. Une archéologie de sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FUCHS, E., *Historia ilustrada de la moral sexual*, Madrid, Alianza, 1996.
- *Gaceta de los sucesos ocurridos en España durante la minoría de Carlos II*, [BNE: R/23745, s/f].
- GAEHTGENS, T. W., *L'image du roi de François Ier à Louis XIV*, Paris, Editions MSH, 2006.
- GALLEGO, J, "El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro", *Revista de Occidente*, 73 (1969), pp. 19-53.
- GALLEGO, J., *Diego Velázquez*, Barcelona, 1983.
- GALLEGO, J., *La crisis de la hegemonía española, siglo XVII*, Madrid, Ediciones Rialp, 1991.
- GAMBRA GUTIERREZ, A., "Don Luis Méndez de Har, el válido encubierto", en ESCUDERO, J., *Los validos*, Madrid, Dykinson, 2004, pp. 277-309.
- GANDOUET, T., *Bouttons*, Paris, Gallimard, 1984.
- GARATE OJANGUREN, Mª M., "La burguesía vasca durante el siglo XVIII" en ENCISO RECIO, L., *La burguesía española en la edad moderna*, Madrid-Soria, Universidad de Valladolid, 1996, pp. 1323-1346; Universidad Pontificia Comillas, Miscenánea de colaboración científica de los antiguos y actuales, 1965.
- GARAZO, A.P., "La imagen de poder de los hidalgos gallegos", *Obradoiro de Historia moderna*, 20 (2011), pp. 221-250.
- GARCES, J. J., *El museo madrileño de las Descalzas Reales*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, p. 64.
- GARCÍA, C., *La oposición y conjunción de los dos grandes Luminares de la tierra o la antipatía de franceses y españoles*, Huby, 1617.

- GARCIA, J., *Les représentations gravées du cardinal Mazarin au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 2000.
- GARCÍA-BADELL ARIAS, L.M. (2008). “Los Primeros pasos de Felipe V en España”. *Cuadernos de Historia del Derecho*, 15, pp. 45-127.
- GARCÍA CARCEL, *La leyenda negra, Historia y opinión*, Madrid, Alianza, 1998.
- GARCÍA CARCEL, R., “Veinte años de Historia social de la España moderna”, en *Historia Social*, 60 (2008), pp. 91-112.
- GARCIA CUETO, D., *Seicento Boloñés y el Siglo de Oro: el arte, la época y los protagonistas*, Madrid, CEEH, 2006.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M., “Herencias y particiones de bienes en Valladolid durante el siglo XVIII: Testamentos e inventarios post-mortem”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 8 (1988), págs. 73-108.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. YUN, B., "Pautas de consumo; estilos de vida y cambio político en las ciudades castellanas a fines del Antiguo Régimen", *Imágenes de la diversidad. El mundo urbano en la Corona de Castilla; siglos XVI-XVIII*, Santander, Universidad de Cantabria, 1997, pp. 245-283.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M., “El consumo manufacturero textil en las ciudades castellanas, siglos XVI-XVII y XVIII”, en *Torre de los Lujanes*, 45 (2001), pp. 173-191.
- GARCIA FERNÁNDEZ, M., *La economía española en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Madrid, Actas, 2002.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, F., “Tejidos con ‘denominación extranjera’ en el vestido castellano, 1500-1800” en *Cuaderno Dieciochistas*, 5(2004), pp. 97-121.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M., “Percepciones de la apariencia castellana dentro de España y en Roma: imagen, cultura material y estilos de vida comparados a finales del Antiguo Régimen”, en *Cuadernos Dieciochistas*, 9 (2008), pp.119-151.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M., “Vidas cotidianas en el entorno rural del Duero: niveles de consumo comparados. Siglo XVIII”, en ÁLVAREZ, M. J. RUBIO PÉREZ, L. M. (eds.), *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*, León, Fundación Española de Historia Moderna, 2012, pp. 1445- 1457.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*, Madrid, Silex, 2013.

- GARCÍA GARCÍA, B., *Los válidos*, Madrid, Akal, 1997.
- GARCÍA HERNÁN, D., “Guerra, propaganda y cultura en la Monarquía Hispánica: la narrativa del Siglo de Oro”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 20 (2011), pp. 281-302.
- GARCÍA JURADO, F., “Los hábitos inudmentarios extranjeros y la lengua latina”, *Giornale italiano di filologia*, XLV, 2, 1993, pp. 253-261.
- GARCÍA GONZÁLEZ, F., “Introducción”, en García González, F. (Coord.): *Vejez, envejecimiento y sociedad en España, Siglos XVI-XXI*, Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. N., *El Proceso de Civilización en la Sociología de Norbert Elías*, Pamplona, EUNSA, 2006.
- GARCÍA MARTINEZ, A. N., “La propuesta de Bourdieu sobre la distinción social. Presupuestos y límites”, GONZÁLEZ GONZÁLEZ, A. M., GARCÍA MARTINEZ, A. N., *Distinción social y moda*, Navarra, Eunsa, 2007, pp. 231-253.
- GARCÍA MARTINEZ, A. N., “¿Distinción social o sociabilidad pura? El impulso civilizador en los salones aristocráticos y burgueses, según Elias y Simmel”, *Papers: revista de sociología*, 96 (2011), pp. 389-408.
- GARCÍA MARTINEZ, A. N., “Distinción social y el proceso civilizador en Norbert Elias”, GONZÁLEZ GONZÁLEZ, A. M.; GARCÍA MARTINEZ, A. N., , *Distinción social y moda*, Navarra, Eunsa, 2007, pp. 93-123.;
- GARCIA MERCADEL, J., *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, 1999.
- GARCIA SÁNCHEZ, L., “Juan José de Austria, un mesías para el pueblo”, *Historia 16*, 343 (2004), pp. 8-33.
- GARZON BLANCO, A., “La tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte”, *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 91-108.
- GAVARRÓN, L., *La mística de la moda*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- GAY, V. *Glossaire d'archeologie du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, Société Bibliographie, 1887-92.
- GEHELEN, A., *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*, Salamanca, 1980.
- GENT, L., LLEWELLYN, N., *Renaissance bodies: the human figure in English culture, 1540-1660*. Londres, Reaktion Books, 1990.

- GESTAL VAZQUEZ, P., *El espacio de poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.
- GIBIAT, S., *Hiérarchies Sociales, Ennoblement. Les Commissaires de Guerres de la Maison du Roi aux XVIIIe siècle, 1691-1790*, Ecole de Chartres, Chartres, 2006.
- GIL RUIZ, S. M., “Perfil sociológico de las religiosas que habitaron en el convento de las Descalzas Reales durante el reinado de Carlos II”, *Revista Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 3 (2000), pp. 31-56.
- GILLIS, J. R., *Youth and History. Tradition and change in European Age Relations 1770-Present*, New York and London, Academic Press, 1981.
- GIRAUDIAS, E. *Étude historique sur les lois somptuaires*. Poitiers, Société française d'imprimerie et de librairie, 1910.
- GLENDINNING, N., “Recuerdos y angustias en la pintura de Goya, 1793-1794” en *Goya, catálogo de la exposición universal de Sevilla*, Sevilla, 1992.
- GLENDINNING, N., *Goya en el crepúsculo de las luce*, Londres, Rotledge, 1992.
- GOFFMAN, E., *Il comportamento in Pubblico*, Turín, Einaudi, 1971.
- GOFFMAN, E., *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Madrid, Martínez de Murguía, 1987.
- GOFFMAN, E., *Relaciones en público: microestudios del orden público*, Madrid, Alianza, 1979; *Gender Advertisements*, Londres, Macmillan, 1976.
- GOMEZ JARQUE, N., “El cortejo y las figuras del petimetre y el majo en algunos textos literarios y obras pictórica del siglo XVIII”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 37 (2007), disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/petimetr.html>;
- GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “La guardia chamberga, don Juan José de Austria y la opinión pública madrileña”, en *Temas de Historia Moderna (Comunicaciones al I Congreso de Historia Militar, Zaragoza, 1983)*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, pp. 250-262.
- GÓMEZ-CENTURIÓN, C., SÁNCHEZ BELEN, C., *La herencia de Borgoña: la hacienda de las reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1998, pp.157-87.
- GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “Al cuidado del Cuerpo del Rey: Los Sumilleres de Corps en el Siglo XVIII”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, p. 199-239.

- GÓMEZ CENTURIÓN, “La Corte de Felipe V: El Ceremonial y las Casas Reales durante el Reinado del Primer Borbón”, SERRANO MARTÍN, *Felipe V y su Tiempo: Congreso Internacional*, Zaragoza, 2004, pp. 879-914.
- GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “Bajo el signo del sagitario. La visión europea del poder español (siglos XVI-XVII)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2007, 16, 199, pp. 201-237.
- GÓMEZ DE RUEDA, I., “La indumentaria tradicional femenina a través del belén de Salzillo: la matanza de los inocentes” en *Imafronte*, 14 (1999), pp.59-70.
- GÓMEZ DE RUEDA, I., “Los límites de la decencia” en BELDA NAVARRO, C., GÓMEZ DE RUEDA, I., *Luis Belluga Moncada, la dignidad de la púrpura. Belluga, Obispo de Cartagena*, pp.105- 125.
- GONZÁLEZ, A. M., “La contribución de Thorstein Veblen a la teoría de la Moda”, en GONZÁLEZ, A. M. y GARCIA, A. N., *Distinción y moda*, Barcelona, Eunsa, 2007, pp. 131-176.
- GONZÁLEZ, A. M., GARCÍA MARTÍNEZ, N. A., *Distinción social y moda*, Pamplona, Eunesa, 2007.
- GONZÁLEZ ARCE, J.D., *Apariencia y poder. La legislación suntuaria castellana en los siglo XIII y XV*, Jaén, Universidad de Jaén, 1998.
- GONZÁLEZ ASENJO, E., “Dionisio Mantuano, pintor en la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, 138 (1998).
- GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José de Austria y las artes. (1629-1679)*, Madrid, Ed. Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2005.
- GONZÁLEZ DAVILA, G., *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid: Corte de los Reyes Católicos de España al muy poderoso Señor Rey Don Felipe IV*, Madrid, Thomas Iunti, 1623.
- GONZÁLEZ ENCISO, A., *Felipe V: la renovación de España. sociedad y econocmía en el reinado del primer Borbón*, Pamplona, Eunsa, 2003.
- GONZÁLEZ MEZQUITA, M^a L., “El oficio cortesano ‘cursus honorum’ y estrategias políticas en el reinado de Carlos II”, *Cuadernos de historia de España*, n. 78 (2003-2004), pp. 189-220.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A., *La Junta de Reformación (1618-1623)*, Valladolid, 1932.

- GONZÁLEZ DE SALCEDO, P., *De lege politica, eiusque naturali executione & obligatione, tam interlaicos quam ecclesiasticos ratione bonnis communis*, Matriti, 1642.
- GONZÁLEZ TROYANO, A., “El petimetre: una singularidad literaria dieciochesca”, en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 574 (1994), pp. 20-21.
- GONZALO, A., *Memorial en defensa de las mujeres de España y de los vestidos y adornos de que usan*, Lisboa, Antonio Álvarez, 1636.
- GORSLINE, D., *A History of fashion: a visual servey of costume from Ancient Times*, Londres, Fitzhouse Books, 1991.
- GORDON, C., *Power/knowledge: selected intervieuws and the other wrintings, 19172-1977*, Nueva York, Pantheon Books, 1980.
- GOUBERT, P., “Interet et utilisation des papiers: inventaires après decés, partage, comptes de tutelle”, *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, 1945.
- GRACÍAN, B., *El discreto*, Madrid, Alienza, 1997.
- GREENBLATT, S., *Renaissance self.fashioning: from more to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- GREENWOOD, D., “Posmodernismo y positivismo en el estudio de la etnicidad: antropólogos teorizando versus antropólogos practicando su profesión”, *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, 19 (1999).
- GUALDO PRIORATO, G., *Histoire du traité de la paix concluë à S. Jean de Luz entre les deux couronnes, en 1659. Où el’on voit les conferences entre les duex ministres, et ce qui es’y est passé de plus remarquable*, Colonne, Chez Thomas Bruggen, 1665.
- GUARINO, G., *The Communication of Appearances: Dress and Identity in the Early Modern World*, Chicago, University of Chicago, 2002.
- GUIFFREY, M.J., “Scellés et inventaires de’artistes”, *Nouvelles Archives de l’Art Français*, 1883, pp. 83-154.
- GUTIERREZ GARCÍA, M.A., “Literatura y moda: la indumentaria femenina a través de la novela española del siglo XIX” en *TonosDigital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 9 (2005).
- HAIDT, R., *Embodying Enlightenment: knowing the body in XVIIIth century Spanish literature and culture*, Nueva York, St. Martin Press, 1998.

- HABERMAS J., *Fundamentos de la sociología según la teoría del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2011.
- HABERMAS, J., *Teoría y praxis*, Madrid, Tecnos, 2008.
- HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Kratz, 2008.
- HAY, P., *Traité de la politique de France dedié et presenté au roi*, Paris, 1667.
- HARMAND, A., *Jeanne d'Arc, Ses Costumes, Son Armure*, Paris, Ed. Leorux, 1929.
- HARRIS, E., *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, CEEH, 2006.
- HART, A., *Englishmen's Fashionable Dress: 1600-1799, Ties and Fans*, Yale, Yale University Press, 1980.
- HART, A., NORTH, S., *La moda de los siglos XVII-XVIII en detalle*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- HEBDIGE, D., *Subculture: the meaning of style*, Londres, Meuthuen, 1979.
- HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 2004.
- HEGEL, G.W.F., *Estética*, Turín, Einaudi, 1976,
- HEISS, A., *Descripción general de las monedas hispano-cristianas*, 1867.
- HELLER, A., *Historia y futuro: ¿sobrevivirá la modernidad?*, Barcelona, Península, 1991.
- HÉRY-SIMOULIN, S., “Louis XIV et les mystères du justaucorps à brevet”, en ARIZZOLI-CLEMENTEL, P. y GORGUET-BALLESTEROS, P. (dirs.), *Fastes de cour et cérémonie royales*, pp. 180-183.
- HERMANT, H., *Guerres de plumes: publicité, culture politique dans l'Espagne de XVIIe siècle*, Madrid, Casa Velázquez, 2012.
- HERMANT, H., “La publicité au service de la dissimulation. Don Juan José de Austria en Machiavel?”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En línea], 38-1 | 2008, Puesto en línea el 17 febrero 2010, consultado el 02 agosto 2012. URL: <http://mcv.revues.org/1060>
- HERNÁNDEZ FRANCO, J., “El reencuentro entre historia social e historia política en torno a las familias de poder: notas y seguimiento a través de la historiografía sobre la Castilla moderna”, *Studia Histórica. Historia Moderna*, 18 (1998), pp. 179-200.

- HERNÁNDEZ FRANCO, J., “Estudio sobre la familia de las elites en la Castilla moderna: estado de la cuestión: del influjo de la historia política al de la historia social”, *Penélope: revista de historia e ciencias sociales*, 25, 2001, pp. 151-167.
- HERNÁNDEZ FRANCO, J., Aspectos de la política exterior de España en la época de Floridablanca, Murcia, Real Academia Alfonso X el sabio, 1992; “Pasado y presente de Floridablanca como objeto de la Historia”, en *Melanges de la Casa Velázquez*, 39 (2009), pp. 163-186.
- HERNÁNDEZ FRANCO, J., “Diplomacia y diplomáticos a través de la correspondencia reservada de sus embajadores con Floridablanca”, *Contraste: Revista de Historia Moderna*, 2 (1986), pp.121-140.
- HERNÁNDEZ FRANCO, J., “Relaciones entre Cabarrús y Floridablanca durante la etapa de aquél como director del Banco Nacional de San Carlos (1782-1790)”, *Cuadernos de Historia moderna y contemporánea*, 6 (1985), pp.81-92.
- HERNÁNDEZ FRANCO, J., “Consolidación y continuidad de las oligarquías castellanas (siglo XVII-XVIII)”, en CHACÓN JIMÉNEZ; F., MONTEIRO, N., *Poder y movilidad social: cortesanos, religiosos y oligarquías en la península ibérica (siglo XVI-XIX)*, Madrid, 2006, pp. 215-246.
- HERNÁNDEZ, M., *A la sombra de la corona, Poder local y oligarquía urbana (1606-1808)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1995.
- HERRERA NAVARRO, J., *Petimetre y majos. Saineteros del siglo XVIII*, Madrid, Orto, 2000.
- HILL, C., *Historia de la Princesa de los Ursinos en España, (Camarera mayor)*, p. 160.
- HIPPEAU, C., *Avènement des Bourbons au throne d’Espagne. Correspondence inédite du marquis d’Harcourt*, París, 1875.
- HIERREZUELO CONDE, G., ESCUDERO LÓPEZ, J. A., RUÍZ RODRÍGUEZ, I., “Los validos”, *Revista estudios históricos-jurídico*, 29 (2007), pp. 539-547.
[consultado 2012-08-06] Disponible en:
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071654552007000100022&lng=es&nrm=iso
- *Historia de los hechos del Serenísimo señor don Juan de Austria en el principado de Cataluña, Zaragoza, 1673; Viaje del Rey... don Carlos II al reino de Aragón:*

- entrada de SM en Zaragoza, juramento solemne de los Fueros y principios de las cortes generales, el año 1677*, Madrid, 1680.
- HOUSBAWM, E. J., “De la Historia Social a la Historia de la Sociedad”, *Historia Social*, 10 (1991), pp. 5-26.
 - HUIZINGA, J., *Homo ludens: el juego y la cultura*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2005.
 - IBÁÑEZ BONILLO, P., “La ruta. Sólo Madrid es corte”, *Clio: Revista de Historia*, 31 (2004), pp. 68-73.
 - IGLESIAS, C., “España desde fuera”, en *España. reflexiones sobre el ser de España*, Real Academia de la Historia, 1998, p. 382.
 - INTERAN DE AYALA, J., *Relación de los Reales exequias que se celebraron por la serenísima señora doña Maria Luisoa Gabriela de Saboya*, Madrid, Francisco de Villadiego, 1715. [BNE: 2/31246].
 - IRIGOYEN LÓPEZ, A., y HERNÁNDEZ FRANCO, J., “Saliendo del artesanado. Los boticarios de Murcia y sus familias en el siglo XVIII”, en CASTILLO, S. y FERNÁNDEZ, R. (coords.), *Campesinos, artesanos, trabajadores*, Lleida, Milenio, 2001, pp. 451-464.
 - IRIGOYEN LÓPEZ, A., *Un obispo, una diócesis, un clero: Luis Belluga, prelado de Cartagena*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2005.
 - ISLA, J.F., *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes*, T. III, Madrid, Gabriel Ramírez, 1787.
 - JAUSS, H.R., *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.
 - JIMÉNEZ ESTRELLA, A. y LOZANO NAVARRO, J., *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Granada, Universidad de Granada, 2011.
 - JOLY, M.B., “Viaje hecho por M.Bartolomé Joly”, en DÍEZ BORQUE, J.M., *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, p.77.
 - JOHNSTON, L., KITE, M., PERSSON, H., *Nineteenth-century fashion in detail*, Londres, V&A Publications, 2005.
 - JOYCE, P., “Materialidad e Historia Social”, *Ayer*, 62 (2006), pp. 73-87.

- JUNQUERA DE VEGA, J., “Descalzas Reales. La Capilla del Milagro”, *Reales Sitios*, 22 (1969), p. 32-36.
- JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa Forum, 1999.
- KALNEIN, A. von, *Juan José de Austria en la España de Carlos II: historia de una regencia*, Lerida, Milenio, 2001.
- KALNEIN, A. von, “Eruditos de Aragón y don Juan José de Austria. Aspectos de la relación de Aragón con el gobierno central en la España de Carlos II”, *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 59-60 (1989), pp. 39-56.
- KAMEN, H., *La España de Carlos II*, Barcelona, Crítica, 1981.
- KAMEN, H., *Felipe V, el rey que reinó dos veces*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- KAMEN, H., *Spain 1469-1714. A society of conflict*, Pearson Longman, London-Nueva York, 2005.
- KAMITSIS, L., “Visiones de España en la moda”, en OUTUMIRO, M., *Genio y figura: la influencia de la cultura española en la moda*, Madrid, Disparo editorial, 2008.
- KASTORYANO, R., *Le multiculturalisme européen*, Paris, La Découverte, 1998, pp. 27-45.
- KASTORYANO, R., “Anthropologie politique de la modernité”, *L’Homme*, 121 (1992) pp. 15-30. KASTORYANO, R., “Modern Political Ritual” *Current Anthropology*, 3 (1988), pp. 391-404.
- KYBALOVÁ, Ludmila, *das große bilderlexikon der mode*, Dresde, VEB, 1980.
- KOCKA, J., *Historia social. Concepto. Desarrollo. Problemas*, Barcelona, La Isla, 1989.
- KÖNIN, R., *Il potere della moda*, Cercola, 1976,
- KÖNIN, R., *La moda en el proceso de la civilización*, Valencia, Instituto de Estudios de Moda y Comunicaciones, 2002.
- KÖNIN, R., *Sociología de la Moda*, Barcelona, 1969.
- KUBLER, G., *La obra de El Escorial*, 1982.
- KUCHTA, D., “The making of the self made-man: class, clothing and English masculinity”, en DE GRAZIA, V., FURLOUGH, E., *The sex of things: gender and consumption in historical perspective*, Londres, University of Chicago Press, 1996.
- LABAUT, J. P., *Louis XIV: roi de gloire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1984.

- LABELLE M., *Idéologie de couleur et classes sociales en Haïti*, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, Collection Caraïbes, 1979.
- LAFABRIE, F., *Iconographie de la cour de France: uniformes et livrées à travers les collections publiques françaises*, (memoria de máster, dirigida por Mathieu Da Vinha. Curso Académico 2008-2009, París, Ecole du Louvre).
- LAFABRIE, F., *Les livrées de la maison du roy*.
- LAFABRIE, F., "L'habit de livrée dans la Maison civile du roi: entre prestige et servitude", *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], consultado el 10 de julio de 2012. [URL: <http://crcv.revues.org/11373> ; DOI : 10.4000/crcv.11373].
- LANDES, B., "Trespassing: notes from the boundaries", en DOUTHWAITE, J., VIDAL, M. (eds.), *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, pp.117-123.
- LALINDE ABADIA, J., "La indumentaria como simbolo de la discriminación jurídico social", en *Anuario de Historia del Derecho Económico*, LIII, 1983.
- LA PARRA LÓPEZ, E., "El amigo de los Reyes: el lugar de Manuel de Godoy en la Monarquía de Carlos IV", en SUAREZ FERNÁNDEZ, L. Y ESCUDERO LÓPEZ, J.A., *Los validos*, Chicago, Dykinson, 2004, pp. 617-631.
- LAPESA, R., "Palabras y cosas: el vocabulario de la vida social y la indumentaria durante el Romanticismo", en *Estudios. Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989, pp. 397-412.
- LASPALAS, J., 'La cortesía como forma de participacio'n social', *Anuario Filosófico*, 36 (2003), pp. 311-343.
- LAVER, J., *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 2008.
- LAVERNY, S., *Les domestiques commensaux du roi de France au XVIIe siècle*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- LAVERNY, S., *Les domestiques commensaux du roy de France aux XVIIe siècle. La vida es sueño y lo que son los juicios del cielo*. [BNE: Madrid, T-20733].
- LEBRUN, F., «1682. Le Palais de Versailles devient la résidence de Louis XIV», en CORBIN, A., *1515 et les grandes dates de l'histoire de France*, Paris, Le Seuil, 2005.
- *Le coustume sous Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1990.

- LE GOFF, J, *Storia e memoria*, Turín, Einaudi, 1972.
- LEHFELDT, E. A., “Ideal Men: Masculinity and Decline in Seventeenth-Century Spain”, *Renaissance Quarterly*, 2 (2008), pp. 463-494.
- LEHMANN-NITSCHKE, R., “El sombrero chambergo”, *Jornal of American Folklore*, 127 (1920), pp. 81-85.
- LEIRA SÁNCHEZ, A., “El vestido en tiempos de Goya” en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 4 (1997), pp.157-187.
- LEIRA SÁNCHEZ, A., “El vestido y la moda en tiempo de Goya” en *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución*, Madrid, Universidad Complutense http://www.geiic.com/files/Publicaciones/moda_entiempos_de_goya.pdf
- LEIRA SÁNCHEZ, A., “El traje en el reinado de Carlos III”, *Moda en sombras*, Catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 16-20.
- LEIRA SÁNCHEZ, A., “La moda en España durante el siglo XVIII”, *Indumenta*, 0 (2007), pp.87-94.
- LEIRA SÁNCHEZ, A., “La moda española en 1808”, *España 1808-1814: de súbditos a ciudadanos*, Toledo, Sociedad de Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 217-228.
- LEÓN, F., *Sermon predicado por Francisco de León*, Granada, 1635.
- LEONARDON, H. “Relation du voyage fait en 1679 au –devant et à la suite de la reine Marie-Louise d’Orléans, femme de Charle II (suite et fin)”, *Bulletin Hispanique*, 4 (1902), pp. 342-359.
- LEOPARDI, G., “Dialogo della Moda e della Morte”, en *Opere*, Tomo I, Turín, Einaudi, 1956.
- *Les preintres du roi, 1648-1793*, Musée des beaux-arts de Tours, Toulouse, Musée des Augustins, Paris, RMN, 2000.
- *Les vanités dans la peinture au XVII siècle. Méditations sur la richesse, la dénuement et la rédemption*, Caen, Musée des beaux-arts, Caen, Musée des beaux-arts, 1990.
- LETI, G., *La vita di Giovanni d’Austria Giglio naturale di Filippo IV. Re di Spagna: Opera Isotorica Política*, Colonia, Martello, 1686.
- LEVANTHAL, C., *Louis XIV: chronographie d'un règne*, Paris, Infolio, 2009. LEVI PISSETZKY, R., “Moda e costume” in *Storia d’Italia*, Turín, Einaudi, 1973.

- LEON SANZ, V., “El reinado del archiduque Carlos en España: la continuidad de un programa dinástico de gobierno”, *Manuscrits*, 18 (2000), pp. 41-62.
- LEVEY, M., *Pintura y escultura en Francia 1700-1789*, Madrid, Cátedra, 1994.
- LEVI-STRAUSS, C., “Histoire et ethnologie” en *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations*, 6 (1983), pp.1217-131.
- LEVI-STRAUSS, C., *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- LIPOVITESHKY, G., *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, 1987.
- LYNCH, J.A., *Les Guerres de Louis XIV, 1667-1714*, Perrin, Paris, 2010.
- LYNCH, J.A., *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Payot, Boudeaux, 1993.
- LOPE DE VEGA, *Primera, segunda y tercera parte de las rimas*, I, Barcelona, Amello, 1604.
- LÓPEZ, T., *Privilegios y policía de Madrid en los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II*, [MSS/18205].
- LÓPEZ ALONSO, A., *Carlos II, el hechizado*, Madrid, Ediciones Irreverentes, 2003.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M. V., “Autocrítica española en el siglo XVII”, *Historia 16*, 193 (1992), pp. 78-95.
- LÓPEZ CORDÓN-CORTEZO, M. V., “La praxis de la política durante el lustro real” en MORALES, N., QUILES GARCÍA, F., *Sevilla y Corte. las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, Casa Velázquez, 2010, pp. 45-62.
- LÓPEZ CORDON CORTEZO, M^a., PÉREZ SAMPER, M^a. A., MARTINEZ de SAS, M^a., *La casa de Borbón*, Madrid, Alianza, 2000.
- LÓPEZ GARCÍA, J. M. (dir.), *El impacto de la Corte en Castilla. Madrid y su territorio en la época moderna*, Madrid, Madrid, 1998.
- LOUIS XIV de France, *Oeuvres*, Paris, Treuttle, 1806.
- LOZANO LÓPEZ, J. C., *Vicente Berdusán. El artista artesano. 1632-1697*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006.
- *Luca Giordano y España*, Catálogo Exposición Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid, 2002.

- LUCENA GIRALDO, M., “El petimetre como estereotipo español del siglo XVIII”, en BERGASA, V., *¿Verdades cansadas?: Imágenes y estereotipos acerca del mundo en Europa*, 2009, pp. 39-52.
- LUCIENA GURALDO, M., “La ambigüedad de los vecinos. Imágenes cruzadas de España y Francia” en *Palabras e imágenes. Representaciones de los países hispánicos a través de cinco siglos*, Cergy-Pontoise, 2005.
- LUNA, J.J., “Hyacinthe Rigaud et l'Espagne”, *Gazette des Beaux-Arts*, París, mayo-junio de 1978, pp. 53-59.
- LURIE, A., *El leguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós, 1994.
- LUZÁN, I., *Respuestas*, Madrid, 1743.
- LUZÁN, I., *La Poética: o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, por Francisco Revilla, 1737.
- LUZÁN, I., *Memorias Literaria de París*, Madrid, 1751.
- LUZÁN, I., *La razón contra la moda*, Madrid, Imprenta del Mercurio por Joseph de Orga, 1751.
- M. Emile, *Arte de ponerse la corbata, y de mil y unas maneras o distintos modos de llevar el pañuelo en el cuello, demostrado y enseñado en 18 lecciones: procedido de la historia de la corbata desde sus orígenes hasta el día, y varias consideraciones sobre el uso de los corbatones y de la corbata negra y de color: obra indispensable á toda clase de persona*, Liberal. de Sauri y comp. C. de Escudilleres, Barcelona, 1832.
- MACANAZ, M., “Representación que hice y remití desde Liejas” en VALLADARES, A., *Seminario erudito que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas de nuestros mejores autores, antiguos y modernos*, T. VII, Madrid, Don Blas Román, 1788.
- MACANAZ, M. R., *Discursos políticos y testamento de España*, Madrid, imprenta de D. Primo Andrés, s.a.
- MACANAZ, M. R., *Memorias para el establecimiento de la casa de Borbón*, T.XI, Madrid, s.a.
- MADRAZO, P., *Catálogo descriptivo é Histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

- MALCOLM, A., *Don Luis de Haro and the political elite of the Spanish monarchy in the mid-seventeenth century*, University of Oxford, 1999.
- MALCOLM, A., “La práctica informal del poder. La política de la Corte y el acceso a la Familia Real durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV”, *Reales Sitios*, 147 (2001), pp. 38-48.
- MANESCU MARTIN, M. T., “Don Juan José de Austria, ¿válido o dictador?”, en SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., ESCUDERO LÓPEZ, J. A. (coords.), *Los válidos*, Madrid, Dykinson, 2004, pp. 447-546.
- MANTUANO, P., *Casamiento de España y Francia y viaje del Duque de Lerma, llevando la Reyna Christianisima Doña Ana de Austria al passo de Beodia y trayendo la Princesa de Austria nuestra Señora*, Madrid, 1618.
- MANSEL, P., *Dressed to Rule. Royal and Court costume from Louis XIV to Elizabeth II*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986.
- MARAVALL, J., A., *Velázquez, el espíritu de la modernidad*, Madrid, Guadarrama, 1960.
- MARAÑÓN, G., “Piscología del vestido y del adorno”, en *Vida e Historia*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1941, pp. 121-154.
- MARÍAS, F., *Velázquez, pintor y criado del rey*, Madrid, Nerea, 1999.
- MARIAS, F., *Pinturas de Historia política. Repensando el salón de Reinos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012.
- MARÍAS, F., “Cuando el Escorial era frnacés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española”, *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, 17 (2005), pp. 21-32.
- MAQUEDA ABREU, C., “Presentación” en *La monarquía de España y sus visitantes: siglos XVI al XIX*, Madrid, Dykinson, 2007.
- MARCOS MARTIN, A., *España en los siglos XVI, XVII y XVIII: economía y sociedad*, Barcelona, Crítica, 2000.
- MARCUSE, M., *Razón y revolución*, Madrid, Alianza, 2010.
- MARQUÉZ, M.B., “Juan Comba y García cronista gráfico de la ‘Restauración’” en *Ambitos*, 15 (2006), pp.360-404.
- MARTIN, H., *La monarchie au XVIIe siècle, étude dur le système et l’influence personnelle de Louis XIV principalement en ce qui concerne la cour, les lettres, les*

- arts et les croyances pendant la première période du gouvernement de ce prince, vue comparées de Louis XIV et de Bossuet (thèse pour le doctorat)*, Paris, Plon Frères, 1848.
- MARTIN, H.J., *Livres, pouvoirs et société á Paris au XVII siècle (1598-1701)*, Ginebra, 1969.
 - MARTIN GAITE, C., *Usos amorosos del XVIII en España* Madrid, Anagrama, 1988.
 - MARTIN GAITE, C., *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*, DestinoLibro, Barcelona, 1982.
 - MARTÍNEZ, E., *En el umbral de lo cotidiano: ritos de pasño, atuendo y pertenencias en Murcia (1759-1808)*, tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 2012.
 - MARTÍNEZ BARREIRO, A.M., “Elementos para una teoría social de la moda”, *Sociológica: Revista de pensamiento social*, 1 (1996), p. 94-124.
 - MARTINEZ DEL BARRIO, J. I., “Educación y mentalidad de la alta nobleza española en los siglos XVI y XVII: la formación de la biblioteca de la Casa Ducal de Osuna”, *Cuadernos de Historia Moderna*, n.12 (1991), pp. 67-81.
 - MARTINEZ GIL, F., “Los sermones como cauce de propaganda política: la guerra de sucesión”, en *Obradoiro de Historia Moderna*, n.20 (2011), pp. 303-336.
 - MARTÍNEZ MILLÁN, J., *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía y el Imperio*, Madrid, Polifemo, 2011.
 - MARTÍNEZ MILLÁN, J., *La Corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1994.
 - MARTÍNEZ MILLÁN, J., “Voces nuevas de la Corte. Un apunte sobre la construcción del léxico cortesano altomoderno”. Madrid, Alianza, 2001.
 - MARTINEZ MILLÁN, J., “La Corte de la monarquía hispánica”, *Studia histórica. Historia Moderna*, 28 (2006), pp. 17-61.
 - MARTINEZ MILLÁN, J., RIVERO RODRÍGUEZ, M., VERSTEEGEN, G., *La corte en europa: política y religión (siglo XVI-XVIII)*, Madrid, Polifemo, 2012.
 - MARURI VILLANUEVA, R., “Archivos de protocolos: la memoria de la sociedad”, en GARCÍA de CORTAZAR, J.A., RUÍZ de AGUIRRE, *La memoria histórica de Cantabria*, 1996, pp.169-181.
 - MARURI VILLANUEVA, R., *La burguesía mercantil santanderina, 1700-1850. Cambio social y de mentalidad*, Santander, Asamblea Regional de Cantabria, 1989.

- MAUMENÉ, C. y D'HARCOURT, L., *Iconographie des roie de France*, Paris, Armand Colin, 1932.
- MAURA Y GAMAZO, G., duque de, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Espasa Calpe, 1954.
- MAURIES, P., SAILLARD, O., *Christian Lacroix, autrement*, París, Union Centrale des Arts Décoratifs, 2007.
- MAUSS, M. "Techniques of the body", *Economy and society*, 1 (1973), pp. 70-89.
- MAYANS, G., *Acción de gracia.*, Alianza Editorial, 1751.
- MAYMÓ Y RIBES, J., *Defensa del Barbadiño en obsequio de la verdad*, Madrid, Ybarra, 1758.
- MCCRACKEN, G.D., *The trickle down theory rehabilitated*, Nueva York, Lexington Books, 1985.
- MEDIAVILA MARTIN, B., "Historia de la Sagrada Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio del Escorial y de su traslación. Año de 169. Por el p. Fr. Francisco de los Santos, edición prólogo, y notas por el P. Benito Mediavila" en *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Rel de El Escorial*, Madrid, 1962, pp. 99-137.
- *Memorial Histórico español*, volumen XV, p. 300.
- *Memorial que dio, a la Reyna nuestra señora, el señor Don Juan de Austria, sobre su pretensión.* Año 1667. [BNE: Manuscrito nº 11.080].
- *Mercure galant*, diciembre 1682, p. 58. [BNF, 8-Lc2-33].
- *Mercure Galant*, enero 1678, p. 30. [Centre Documental de Musée de la Mode et du Textile].
- MELO, F. de, "A Don Antonio de Avila y toledo, Marqués de Velada, sobre el efecto que sulene tener los señores en el escribir", Bergues, 21/12/1639, reproducida en MORAIS SARMENTO, M., *Cartas Familiares*, Lisboa, Impresa Nacional casa de la moeda, 1981.
- MERCADER y CARROZ, G., *Papeles curiosos manuscritos*, S.XVIII. [MSS/10901].
- MESONERO ROMANOS, R. de, "Usos, trajes, y costumbres de la sociedad madrileña de 1826" en *Menoría de un setentón*, Madrid, BAE, 1967, pp.1-155.
- MESONERO ROMANOS, R., *El antiguo Madrid: paseos histórico- anecdóticos por las calles y casa*, 1881

- MILLOT, C.F.J., *Memorias políticas y militares para servir de à la historia de Luis XIV y Luis XV*, Paris, Librairie-Imprimeur de la Reine, 1777.
- MINGUEZ, V., *Los Reyes Solares. Iconografía Astral de la Monarquía Hispánicas*, Castellón, Universidad Jaume I, 2001.
- MIRALLES MARTINEZ, P., *Seda; Trabajo y Sociedad en la Murcia del Siglo XVII*, Murcia, 2002.
- MITTERAUER, M., *A History of Youth*, Oxford & Cambridge, Blackwell, 1993.
- MOLAS RIBALTA, P., “La monarquía de Felipe V”, En Serrano Martín, E. (Ed.). *Felipe V y su tiempo: congreso internacional*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 865-878.
- MOLAS RIBALTA, P., *Del absolutismo a la constitución. La adopción de la clase política española al cambio de régimen*, Madrid, Sílex, 2008.
- MOLINA, A., VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia: La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005.
- MOLINA, A., VEGA, J., “Vistiendo al nuevo cortesano. el impacto de la feminización”, en QUILES GARCÍA, F., MORALES, N., *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, casa Velázquez, 2010, pp. 165-172.
- MOLINA GÓMEZ, M. “Los jóvenes en el hogar familiar. el ejemplo de Bogarra y Elche de la Sierra a mediados del siglo XVIII”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, 54 (2009).
- MOLERE, J. B., *La escuela de los maridos*, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1812.
- MOLERE, J. B., *Don Juan*, París, Nouvelles Editions latines, 1993.
- MONNEYRON, F., *Sociologia della moda*, Roma, Editori Laterza, 2008.
- MONNEYRON, F., *La frivolité essentielle. Du vetement et de la mode*, Paris, Presse Universitaires de France, 2001
- MONNEYRON, F., *La mode et ses enjeux*, Klincksieck, Paris, 2005.
- MONTANDON, A., *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe* Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995.
- MONTEIRO, N., “Ethos aristocrático y estructura de consumo: la aristocracia cortesana portuguesa a finales del Antiguo Régimen”, *Historia Social*, 27 (1998), pp. 127-141.

- MONTEIRO, N., *O Crepúsculo dos Grandes - A Casa e o Património da Aristocracia em Portugal (1750-1850)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.
- MONTEIRO, N., *Elites e Poder. Entre o Antigo Regime e o Liberalismo*, Lisboa, Imprensa das Ciências Sociais, 2003.
- MONTEIRO, N., “Aristocratic estates in Portugal and their management, 1600-1834”, en *European aristocracies and colonial elites -Patrimonial Management Strategies and Economic Development, 15th-18th centuries*, England, Ashgate, 2005, pp. 99-113;
- MONTEIRO, N., “Nobility and aristocracy in Ancient Régime Portugal (seventeenth to nineteenth centuries)” en SCOTT, H. M. (Ed.), *The European nobilities in the seventeenth and eighteenth centuries*, London, Palgrave- Macmillan, 2007, pp.256-284.
- MONTFAUCONT, B. de, *Monuments de la Monarchie Français qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a epargnée*, Paris, Gandouin, 1733.
- MONTOYA, M. I., (ed.), *Las referencias estéticas de la moda. II Jornadas Internacionales sobre moda y sociedad*, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- MOREL-FATIO, A., “El Traje de Golilla y el Traje Militar”. *La España Moderna*, LXIX, 1874, p. 132.
- MORALES, N., QUILES GARCÍA, F., *Sevilla y Corte. las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, Casa Velázquez, 2010.
- MORALES Y MARIN, J. L., *Las parejas reales de Goya. Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1997.
- MORALES MOYA, A., *Reflexiones sobre el estado español del siglo XVIII*, Alcalá de Henares- Madrid, Instituto Nacional de Administración Pública, 1987.
- MORALES RUÍZ, G. M^a, “Dos usos del vestido para dos conceptos de temporalidad: las sociedades modernas y las sociedades 'primitivas' ” en MONTOYA, M. I., *II Jornadas sobre moda y socieda*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 243-256.
- MORAN TURINA, J.M., *La Alegoría y el Mito. La Imagen del Rey en el Cambio de Dinastía (1700-1750)*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- MORÁN TURINA, M., *Ensayos sobre Velázquez*, Madrid, Akal, 2006.

- MORETO Y CABAÑA, A., *El Lindo Don Diego*, D.M. de Burgos, 1833.
- MORT, E., “Unwrapping masculinity”, Londres, Routledge, 1996; NIXON, S., “Have you got the Look? Masculinities shopping spectacle”, en SHIELDS, R., *Lifsetyle shopping: the subject of consumption*, Londres, Routledge, 1992.
- MOTHE LE VAYRE, F. de la, *Discours sur la contrariété des humeurs qui se trouve entre certaines Nations et singuïèrment entre les françoises et els espagnoles*, Paris, Richier, 1636.
- MUNIBE, X., *Los aldeanos críticos ó cartas críticas sobre lo que se verá*, Madrid, en las liberías de Pascual López, 1758.
- MUÑOZ, M., RETANA RAMIREZ DE ARELLANO, A., *Historia del teatro en España*; Madrid, Editorial Tesoro, 1965.
- MUÑOZ NAVARRO, D., *Comprar, vender y consumir: nuevas aportaciones a la historia del consumo en la España moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011.
- MUSÉE DES ARTS DE LA MODE, *Moments de Mode: à travers les collections du Musée des Arts de la Mode*, Paris, Le Musée, 1986.
- MUSÉE DES ARTS DE LA MODE, *Moments de Mode*, Paris, Herscher, 1984.
- MUSEO DEL PRADO, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- NAVA, M., BLAKE, A., MACRURY, I., *Buy this book: studies in advertising and consumption*, Londres, Routledge, 1993.
- NEGREDO DEL CERRO, F., *Los Predicadores de Felipe IV: Corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Actas, 2006.
- NEGREDO DEL CERRO, F., *Política e iglesia: los predicadores de Felipe IV*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001.
- NETTA, M.Ch., *La mode*, Paris, Antrhropos, 1996.
- *Nicolas Larguillierre, 1656-1746*, Paris, Musée Jacquemart-André, Paris, Culture Espace, 2004.
- NIETO SÁNCHEZ, J. A. *Historia del rastro, Los orígenes del mercado popular de Madrid, 1740-1905*, Madrid, Visión, 2004.
- NIETO SÁNCHEZ, J. A., *Artisanos y Mercadores. una historia social y económica de Madrid, 1450-1850*, Madrid, Fundamentos, 2006.

- NIETO SORIA, J. M., *Gobernar en tiempos de crisis: las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico: 1250-1808*, Madrid, Silex, 2008.
- NORRIS, H., *Tudor Costume and Fashion*, Dover Publications, Inc. New York, 1997.
- *Noticia de la prisión de D. Fernando de Valenzuela y sus consecuencias*, 1680. [BNE: MSS/12961/34].
- *Noticias Verdaderas de todo lo sucedido en Madrid, desde el dia del Nacimiento de nuestro Príncipe: su bautismo, fiestas y demostraciones de gozo, como que se ha explicado la Villa y Corte de Madrid, con otras particularidades dignas de saberse: assimismo la noticia q[ue] ha sucedido en la Plaza de Tolón, hasta el dia nueve y derrota de 800 cavallos junto a Lérida*, Sevilla, con licencia, 1707. [BNE R-60361 (44)].
- *Novísima Recopilación de las leyes de España por el Sr. D. Carlos IV*, LibroVI, título XIQ , Madrid, 1805.
- *Novísima recopilación de las leyes de España*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1985.
- NÚÑEZ DE CASTRO, A., *Libro Histórico Político, Sólo Madrid es Corte y el Cortesano en Madrid*, Madrid, 1675.
- OAKLEY, A., *Sex, gender and society*, Londres, Temple Smith, 1972.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, L., *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, Tesis Doctoral Inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- *Orden de Santiago, Regla, y establecimientos de la Orden y Caualleria, del glorioso apostol Santiago, patron de las Spañas: Con la historia del origen y principio de ella*, Madrid, 1655; Francisco Ruíz de Vergara Alava, Pedro de Villafranca-Malagon, Thomas Francisco de Prieto, *Regla, y establecimientos nuevos de la orden, y cavalleria del glorioso apostol Santiago: Confirmados por la magestad del catholico rey don Felipe Quarto, en la imprenta del Mercurio : por Joseph de Orga*, 1752.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La Redención de las Provincias*; Madrid, Alianza, 1967.
- OUTUMIRO, M., *Genio y figura: la influencia de la cultura española en la moda*, Madrid, Disparo Editorial, 2008.
- PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA, L.M., *Nobleza Virtuosa*, Zaragoza, por Juan de Lanaja y Quartanet, 1637.

- PALACIO ATARD, *Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del siglo XVII*, Madrid, 1966.
- PALOMINO, A.A., *El museo pictórico y escala óptica*, Alianza, Madrid, 1986.
- *Papel que Don Luis de Salazar y Castro escribió de orden de S. M., comunicada al Duque de Veraguas, Presiente de Ordenes, sobre una Consulta del Consejo de Castilla, que trata de la institución de elemento, su origen y autoridad.* [BNE, MSS/13639].
- *Papeles acerca de Fernando de Valenzuela.* BNE, Mss 9399.
- *Papeles Varios.* [BNE: 2378].
- PARCEVAL, J. M., *Opinión pública y publicidad (siglo XVII). Nacimiento de los espacios de Comunicación pública en torno a las bodas reales de 1615 entre Borbones y Hasburgos*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.
- PAREJO BARRANCO, J.A., “Protocolos notariales e historia industrial: algunas posibilidades metodológicas”, *Bética*, 7(1984), pp. 337-354.
- PASALODOS SALGADO, M. *El Traje como reflejo de lo femenino: evolución y significado en Madrid (1898-1915)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- PATON JIMÉNEZ, *Reforma de Trajes*, Baeza, 1638.
- PATON JIMÉNEZ, *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, Baeza, 1638.
- *Patterns and Pictures from Maurice Leloir's Histoire du Costume, Vol. 10: 1678-1725*,
- PAZ, O., *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- PAZZAGLIA, M., *Letteratura italiana*, Boloña, Zanichelli, 1993.
- PECK, L. L., *The Stuart Court and Europe: Essays in Politics and Political Culture*, Cambridge, Cambridge U. P, 1996.
- PEDRAZA GARCÍA, M.J. “La documentación notarial: fuente para la investigación de la historia del libro, la lectura y los dispositivos documentales” en *Documentos de las Ciencias de la información*, 24 (2001), pp.79-103.
- PELLICER DE TOVAR, J.. *De estar tan arruinada España al tiempo que entró en el gobierno el Rey nuestro Señor*, 1621. [BNE: MSS/ 2237].

- PENA, P., *El traje del Romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.
- PENA, P., *Indumentaria española: El periodo isabelino (1830-1868)*, Madrid, Museo del Traje- CIPE, 2009.
- PEQUE IGLESIAS, S., *Sagrada Forma de El Escorial, historia, altar, custodia*, El Escorial, 1952.
- PERALTA, L., *Memoria, número I*, Sevilla, Real Sociedad Patriótica de Sevilla, 1779.
- PEREDA, F., MARIÁS, F., “De la cartografía a la corografía: Pedro de Texeira en la España del Seiscientos”, *Ería*, 64-65 (2004), pp. 129-157.
- PEREIRA IGLESIAS, J., *Felipe V de Borbón*, Córdoba, 2002
- PÉREZ ABRIL, D., “La influencia de la moda en la construcción de las identidades de género en las postrimerías del Antiguo Régimen”, *Estudis: revista de historia moderna*, 33 (2007), pp. 313-322.
- PÉREZ ABRIL, D., “Lujo, moda y modernidad en la prensa española del siglo XVIII”, *Res publica: revista de filosofía política*, 22(2009), pp. 249-256.
- PÉREZ ABRIL, D., “Renovar el lucimiento: la aparición de la moda como fenómeno moderno”, *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 16 (2006), pp. 187-216.
- PÉREZ ÁLVAREZ, M.A., y RUBIO PÉREZ, L. M., *Campo y campesinos en la espala moderna. culturas políticas en el mundo hispano*, Madrid, Fundación española de Historia Moderna, 2012, p. 415.
- PÉREZ DE GUZMAN y PULGAR, F., *Generaciones y Semblanzas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Cádiz*, Madrid, Alianza, 1976.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas*, Imprenta de Guirnalda, 1887.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Casandra: novela en cinco jornadas*, Perlado Paez, 1905.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Doña Perfecta*, Madrid, Akal, 2006.
- PÉREZ GARCÍA, J. M.: “La historiografía en Demografía histórica española durante la Edad Moderna: un estado de la cuestión”, *Manuscripts*, 8 (1990), pp. 41-70.

- PÉREZ SAMPER, M^a., “Felipe V: el primer borbón en el trono de España”, LÓPEZ CORDON, M^a Victoria; PÉREZ SAMPER, M^a Angeles; MARTINEZ de SAS, M^aTeresa; *La casa de Borbón*, Madrid, Alianza, 2000.
- PÉREZ SAMPER, M^a., *Las monarquías del aboslutismo ilustrado*, Madrid, Síntesis, 1993.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y SAYRE, E.A., *Goya and the spirit of enlightenment*, Boston, Museum of Fine Arts, 1989.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Goya*, Madrid, Holt, 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y DIEZ GARCÍA, J.L., *Museo Municipal. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglo XVI-XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2005.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura Barroca en España*, Madrid, Cátedra, 2008.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto: estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Obispado de Cartagena, Delegación Diocesana para el Patrimonio Cultural, 1997.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Artes textiles: ornamentos para la liturgia”, en ROBLES GARCÍA, C., LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *Real Colegiata de San Isidro: relicario de la monarquía leonesa*, 2007, pp.264-277.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII” en *Imafronte*, 12-13(1996-7), pp. 271-292.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Un repertorio suntuario de singular interés: el ajuar litúrgico de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lezuza (Albacete)”, en *Ensayo: Revista de la facultad de Educación de Albacete*, 13 (1998), pp.119-146.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Francisco Salzillo...Todo a moda y primor” en *Numen: Revista Trimestral del Arte*, 2 (2008), pp.98-119.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., “El patrimonio textil del Museo Salzillo”, *Datatèxtil*, 16 (2007), p.67; “El siglo XVIII y las artes textiles en las catedrales españolas: una

- nueva etapa de esplendor”, en RAMALLO ASENSIO, G.A., *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp.531-542.
- PÉREZ SUESCUN, F., “A propósito de la Paz de los pirineos: topografía, logística y escenografía de las entregas de princesas en el río Bidosoa”, en JIMÉNEZ ESTRELLA, A. y LOZANO NAVARRO, J., *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Granada, Universidad de Granada, 2011, pp. 509-521.
 - PERRENOT, M., *La fronde, Paris*, Ed. De Fallois, 1994.
 - PERROT, P., *Le dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Bruxelles, Complexes, 1984.
 - PFANDL, L., *Carlos II*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1947.
 - PIÑUELA, C. *Prontuario cronológico de la Historia de España acompañado de un mapa histórico o cuadro de la historia de esta monarquía, en el cual de una ojeada se ven su origen, progresos y estado en todas las épocas*, Madrid, Escuela Normal Central de Maestros, 1895.
 - PINTO CRESPO, V. (dir.), *Madrid, Atlas Histórico, S. IX-XIX*, Lunweg, Barcelona, 1995.
 - PINTO CRESPO, V. (dir), *Madrid, Durante la Guerra de Independencia, 1808*. Lunweg, Madrid, 2008.
 - PITA ANDRADE, J. M. (ed.), *Corpus velazqueño Documentos y textos*, Madrid, 2000, pp. 444-451.
 - PIZZA, M. *La construcción del pasado*. Barcelona. 2001.
 - PLACANICA, A., *Persistenze e mutamento*, Cava dei Tirreni, Avagliano Editori, 1995.
 - POLHEMUS, T., PROCTOR, L., *Fashion and anti-fashion: an anthropology of clothing and adornment*, Londres, Penguin, 1978.
 - POLHEMUS, T., PROCTOR, L., *Unpacking the fashion industry: gender, racism, and classing production*, Londres, Routledge, 1990.
 - PORTUGUÉS, PORTUGUÉS, J.A., *Colección General de las Ordenanzas Militares, sus innovaciones y aditamentos; dispuestas en diez tomos, con separación de clases*, t.V, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1764.
 - PORTÚS, J., “Velázquez en primera persona”, *Velázquez*, Milán, RCS Libri S.p. A, 2004.

- PRATS, J., “Didáctica de las ciencias sociales”, en VIDAL, J. A., *Enciclopedia general de la educación, vol.III*, Barcelona, 1999.
- PRIETO, L., *El hombre y el animal. Nuevas fronteras de la antropología*, Madrid, BAC, 2008.
- PRIETO, T., ZOFÍO, J.C., “La investigación histórica y los protocolo notariales: líneas metodológicas”, en RIANSAIRES SERRANO, MARTÍN GALÁN, M., *Fuentes documentales y bibliográficas para la historia de Guadalajara, siglos XVI-XIX*, Guadalajara, 1997, pp. 21-26.
- PRO RUÍZ, J., “Las elites de la España liberal: clase y redes en la definición del espacio social (1808-1931)”, *Historia Social*, 21 (1995), pp.47-69.
- PROST, F., “Las afinidades equivocadas del petimetre con el discurso en la España del siglo XVIII”, *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 25 (2002), pp. 303-320.
- POOVEY, M., “Lo social y el sujeto civil liberal en la filosofía moral británica del siglo XVIII”, *Ayer*, 62 (2006), pp. 139-164.
- PUERTA ESCRIBANO, R. de la, *Historia del gremio de sastres y modistas de Valencia: del siglo XIII al siglo XX*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1997.
- PUERTA ESCRIBANO, R. de la, “Los avatares del asociacionismo de los artífices del vestir en la Valencia moderna”, en PRATS ALBENTOSA, L., *Estudios en homenajes a la profesora Teresa Puente*, Valencia, Universitat de Valencia, 1996, pp. 481-498.
- PUERTA ESCRIBANO, R. de la, “Reyes; moda y legislación jurídica en la España moderna” en *Ars longa: cuadernos de arte*, 9-10 (2000), pp. 65-72.
- PUERTA ESCRIBANO, R. de la, “Producción textil. La introducción en España de las nuevas técnicas” en *Archivo español de arte*, 293 (2001), pp. 45-66.
- PUERTA ESCRIBANO, R. de la, “Los tratados del arte del vestido en la España moderna”, *Archivo español de arte*, 293 (2001), pp.45-66.
- PUERTA ESCRIBANO, R. de la, “Comercio de importación y exportación de tejidos y complementos de moda en la Valencia moderna” en *Archivo de arte valenciano*, 83 (2002), pp. 53-64.
- PUERTA ESCRIBANO, R. de la, *La segunda piel: historia del traje en España: (del siglo XVI al XIX)*, 2007

- PUERTA ESCRIBANO, R. de la, “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, 17 (2008), pp.67-80.
- PUERTA ESCRIBANO, R. de la, *Patrones y vestidos en la literatura artística en España del siglo XVI al XX*, Servei de Extensió, Valencia, 2009
- PUIGGIARI, J. *Monografía histórica e iconográfica del traje*, Maxtor, Valladolid, 2008.
- PUIGGIARI, J., “El sombrero y su reforma”, en *El Museo Universal*, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Madrid, 1859, pp. 99-103.
- QUEVEDO, F., *Historia de la vida del Buscon llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, Barcelona, Sebastián de Cornelia, 1626.
- QUILES GARCÍA, F., MORALES, N., *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, casa Velázquez, 2010.
- QUICHERAT, K. *Histoire de Costume en France*, Paris, Hacette, 1875.
- RACINET, A., *Le costume historique, cinq cents planches, tris cents en couleur, or et argent, deux cents en camaieu. Types principaux du vetement et de la parure, rapprochés de ceux de l'interieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples, aced de nombreux details sur le mobilier, les arms, les objets usels, les moyens de transoprt*, Londres, Elibron, (facsimil, Paris, Firmin Didot et Cie., 1888), (Sección 7, n.6: Louis XIV de 1660 à 1670).
- RACINET, A., *Historia del vestido*. Madrid, Ed. Libsa, 1992.
- RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Francisco del Hierro, 1726.
- RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Viuda de Francisco del Hierro, 1732.
- RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, Herederos de Francisco del Hierro, 1737.
- RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1770.
- RAE, *Diccionario de la lengua española compuesto por la RAE, reducido a un tomo para su uso más facil*, Madrid, Joachin Ibarra, 1780.
- RAE, *Diccionario de Lengua Castellana*, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1790.
- REAL ACADEMIA DE ESPAÑA, *Diccionario de Autoridades*, 1791.
- RAE, *Diccionario de Lengua Castellana*, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1803.
- RAE, *Diccionario de Lengua Castellana*, Madrid, Imprenta Real, 1817.
- RAE, *Diccionario de Lengua Castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 1837.

- RAE, *Diccionario de la Lengua castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 1852,RAE, *Diccionario de Lengua Castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 1839.
- RAE, *Diccionario de la Lengua castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 1852.
- RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta Nacional, 1884.
- RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta Nacional, 1899.
- RAE, *Diccionario de la Lengua castellana*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1914.
- RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 2001.
- RAE, *Avance de la Vigésimo Segunda edición*, en <http://lema.rae.es/drae/?val=peinera> [Consultado: 11 de agosto de 2012].
- RAMON, T., *Nueva prematica*. Zaragoza, 1635, pp.45-46.
- RAMOS SANTANA, A., *La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1997.
- RANGSTRIM, L., *Modelon. Manligt mode. 1500, 1600, 1700. Lions of fashion. Male fashion of the 16th, 17th, 18th centuries*, Estocolmo, Livrustakmmaren-Atlantis, 2002.
- RANUM, O. A., *The fronde: a french revolution*, Nueva York, 1993.
- REAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Serbal, 1996-1998.
- *Relación de las exequías que la RAE celebró por el excelentísimo señor deon juan manuel fernández pacheco, marqués de villena, su primer fundador y director*, Editorial imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1725.
- REY CASTELAO, O., “Continuidad y cambios sociales”, en FLORISTÄN, A., *Historia de España en la Edad Moderna*, Barcelona Ariel, 2009, pp. 691-713.
- REYERO HERMOSILLA, C., “La Revolución de las apariencias: contraste visual circa 1800” en RAMOS SANTANA, A., y ROMERO FERRER, A., *Liberty, liberté, libertad: el mundo hispánico en la era de las revoluciones*, 2010, pp. 493-520.
- REYERO HERMOSILLA, C., “Cambio y crisis en el uso de la imagen política del siglo XIX en España. El papel de la Alegoría, la historia y la realidad”, INIESTA MENA, F., *El arte en tiempo de cambio y crisis*, 2011, pp.27-52.
- REYERO HERMOSILLA, C., *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.

- REYERO HERMOSILLA, C., "Coquetería de moribunda: lenguaje gestual y guardarropía en la heroicidad trágica decimonónica", *Quintana: revista de estudios del Departamento de Historia del Arte*, n.1, 2002, pp.101-17.
- RIBOT, J., *La España de Carlos II*, Madrid, 1993, p. 73.
- RIBOT, L., *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.
- RICHELET, P., *Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne, tomo II*, Lyon, Pierre Brouiset-Ponthus Libraire, 1759.
- RICKEN, V., "Termes vestimentaires, dénominations de couches sociales" en *Cahiers de lexicologie*, Paris, III, 1968, pp.21-26.
- RINGROSE, D., *Madrid y la economía española. 1560-1850*. Alianza Universal. Madrid. 1985.
- RIQUELME y QUIRÓS, D., *Oracion funebre en las solemnes exequias que a la muerte del principe Baltasar Carlos hizo la Iglesia Apostolica Metropolitana de Granada...*, impressa por Vicente Álvarez de Mariz, 1647.
- RIVAS CARMONA, J., *Estudios de pltaeria. San Eloy*, 2009, Murcia, Universidad de Murcia.
- RÍO BARREDO, M. J. del, *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, 2000.
- RIVIERE, M., *El diccionario de la moda*, Barcelona, Paidós, 1996.
- ROBOT GARCÍA, L.A. y DE ROSA, L. (dir.), *Trabajo y ocio en la España Moderna*, Vol.4, Madrid, Editorial Actas e Istituto italiano per gli Studi Filosofici, 2001.
- ROCHE, D., *Le Peuple de Paris: essai sur la culture populaire au XVIIIe siècle*, Paris, Aubier, 1981.
- ROCHE, D., "Apparences révolutionnaires; ou Révolution des apparences" en *Costume et Révolution. Catalogue de l'exposition*, París, Puff, 1989, pp. 105-129.
- ROCHE, D., "Stampa; moda; Lumi nel secolo XVIII" en BUTTAZZI, G., *Giornale delle nuove mode di Francia e d'Inghilterra*, Milán, Umberto Allemondi; 1992; pp. IX-LIV.
- ROCHE, D., *Il linguaggio della moda*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1991.

- ROCHE, D., *Les écuries royales. Du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris-Versailles, Association pour l'académie d'art équestre de Versailles-Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, 1998.
- ROCHE, D., “Entre cotidianidades: vestidas para trabajar; de visita; para rezar o de paseo festivo” en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 8 (2009) págs. 119-150.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *El siglo XVIII: entre tradición y academia*, Sílex Ediciones, 1992.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Uso y Función de la Imagen religiosa en los virreinato americanos”, *Los Siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Museo de América, Madrid, 1999, pp.89-106.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Devoción e Imagen Religiosa en la dinastía de los Austrias”, *El mundo de Carlos V: de la España medieval al Siglo de Oro: México*, 3 de noviembre 2000- 25 de febrero 2001, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, pp.159-183.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Retrato de Estado y Cuestión Política: Carlos II (en el centenario de su muerte)” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12 (2000), pp.93-110.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo”, *San Francisco Javier en las artes: el poder de la imagen*, Castillo de Javier, abril-septiembre 2006, pp.120-153.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “San Francisco de Borja: la formación de una imagen”, *Goya, revista de arte*, n. 337, 2011, pp. 294-311.
- RODRÍGUEZ TORRES, M.T., *Un retrato de Palafox en la Familia de Carlos IV*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010.
- ROMERO DE ALAMO, M., *Efectos perniciosos del lujo: las cartas de De. Manuel Romero de Alamo al Memorial Literario de Madrid (1789)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1985.
- ROSELLE, B., *LA mode*, Paris, Imprimerie Nationale, 1980.
- ROTONDO, A., *historia descriptiva artística y pintoresca del real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado El Escorial*, Madrid, 1863.

- ROXO DE FLORES, F., *Inventiva contra el luxo, su profanidad y excesos por medio de propias reflexiones, que persuaden su inutilidad: descripción circunstanciada de los trages y adornos de diversas naciones*, Madrid, Imprenta Real, 1794.
- ROUVROY, L., Duc de Saint Simon, *Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Édition Cheruel, 1856.
- ROUVROY, *Cuadro de la Corte de España de 1722*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1933.
- RUBEL, A., “Une question d’honneur. La Fronde entre étique de la noblesse et littérature”, *XVIIe siècle*, 254 (2012), pp. 83-108.
- RUÍZ ALCÓN, M. T., “La entrega de las princesas. Prólogo de dos enlaces: Ana de Austria-Luis XII, Isabel de Borbón-Felipe IV”, *Reales Sitios*, 4, 196, pp. 27-35.
- RUÍZ ALCÓN, M. T., *Monasterio de las Descalzas Reales, Guía Turística*, Madrid, 1961.
- RUÍZ ALCÓN, M. T., «Descalzas Reales. Capilla de la Dormición y Casita de Nazaret», *R. S.*, 22 (1969), p. 53-64. p. 74-75.
- RUÍZ DE AZUA MARTINEZ, E., “El monetario de San Lorenzo de El Escorial. Un ejemplo del coleccionismo en época moderna y su relación con las artes”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 889-902.
- RUÍZ-DOMÈNEC, J.E., *La ambición del amor. Historia del matrimonio*, Madrid, Aguilar, 2003.
- RUÍZ IBAÑEZ, J.J., VINCENT, B., *Los siglos XVI-XVII: política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2007; y el clásico LYNCH, J., *Los Austrias (1598-1700)*, Barcelona, Crítica, 1993.
- RUÍZ RODRÍGUEZ, “Juan José de Austria y Aragón”, en SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, y ESCUDERO LÓPEZ, José Antonio (coords.), *Los válidos*, Madrid, Dykinson, 2004, pp.440-467.
- RUÍZ RODRÍGUEZ, I., *Juan José de Austria: un bastardo regio*, Barcelona, Dykinson, 2005.
- RUÍZ RODRÍGUEZ, I., *Don Juan José de Austria en la monarquía hispánica: entre la política, el poder y la intriga*, Librería-Editorial Dykinson, 2007.

- RUÍZ RODRÍGUEZ, I., *Fernando de Valenzuela. Orígenes, ascenso y caída de un Duende de la Corte del rey Hechizado*, Madrid, Universidad Rey Carlos, 2008.
- SAAVEDRA, P., *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994.
- SAAVEDRA, P., “Ocio y vida cotidiana en la España rural del siglo XVIII”, en ROBOT GARCÍA, L.A. y DE ROSA, L. (dir.): *Trabajo y ocio en la España Moderna*, Vol.4, Madrid, Editorial Actas e Istituto italiano per gli Studi Filosofici, 2001
- SABATIER, G., *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, Paris, Editions MSH, 2009.
- SABATIER, G., “La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672”, *Histoire: économie et société*, 4 (2000), pp. 527-560.
- SALA VALLDAURA, J., “Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII”, *Revista de literatura*, 142 (2009), pp. 429-460.
- SALAT, J., *Tratado de las monedas*, 1818.
- SAMBRICIO, V., *Tapices de Goya*, 1946, (documento 139).
- SAÍNZ, L. I., “La Isla de los Faisanes. Diego de Velázquez y Felipe IV. Reflexiones sobre las representaciones políticas”, *Nueva época*, 51 (2006), pp. 147-172.
- SÁNCHEZ-BLANCO, F., *La Ilustración goyesca. La cultura española durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Madrid, CSIC-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Goya en la Academia. Discurso en el primer centenario de Goya en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Blass, 1928.
- SÁNCHEZ CATÓN, F.J. y PITA ANDRADE, J.M., *Los Retratos de los Reyes de España*, Barcelona, Omega, 1948.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Vida y obras de Goya*, Madrid, Editorial Peninsular, 1951.
- SÁNCHEZ JIMENEZ, A., “Cuellos, Valonas y Golillas: leyes Suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga* de Juan Ruíz de Alarcón”, *Bcom*, 1 (2002), pp. 91- 112.
- SÁNCHEZ ORTIZ, A., "El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, T. XII, 1999.

- SANCHO RAYON, J., *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1877.
- SANZ AYÁN, C., *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de Historia, 2006.
- SARMANT, T. y STOLL, M., *Régner et gouverner. Louis XIV et ses ministres*, Paris, Perrin, 2010.
- *Sátira contra la Golilla*. [BNE: Mss/12949/23].
- SBARRA, F., *La moda. Favola morale. Con la verità raminga, 'el disinganno. Drammi musicali dell'istesso dedicata all'illustrissimo il sig. Adriano Gaetano*, Lucca, Francesco Marendoli, 1654.
- SEBER, C.W., *The Innovation of a Capital: Philip II and the first reform of Madrid*, Tesis doctoral, John Hopkins University, 1985.
- SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del Luxo y de las Leyes Suntuarias de España*, Valladolid, Maxtor, 2008.
- SERRANO FATIGATI, E., "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días", *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, 17 (1909), pp. 201-233.
- SEVIGNE M. C., *Lettres choisies de Madame de Sévign: extraites de el'editions des Grands écrivans de France*, Paris, Hachette, 1870.
- SEVIN, C., *Histoire militaire de Louis le Gande roi de France*, Paris, 1726.
- SHAW FAIRMAN, P., *España vista por los ingleses del siglo XVII*, A.I.E.M., I, 1996.
- SHILLIN, C., *The body and social theory*, Londres, Sage, 1993.
- SIMMEL, G., *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Barcelona, Ediciones Península, 1998.
- SIMON, M., *Mode et Peinture*, Paris, Puff, 2002.
- SLATER, D.R., *Consumer culture and modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- SMITH, A., *La riqueza de las naciones*, Valladolid, en las oficinas de la viuda é hijos de Santander, 1794.
- SOBEJANO, M. J., *Epistemología y didáctica de las Ciencias Sociales: estado actual*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Instituto de las Ciencias de la Educación, 1993.

- SOBRADO CORREA, H., “Los Inventarios *Post-Mortem* como Fuente Privilegiada para el Estudio de la Historia de la Cultura Material en la Edad Moderna” en *Hispania*, 215 (2003), pp.825-862.
- SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES, *Le grand vocabulaire françois: contenant l'explication de chaque mot lois confodéré dans ses divers acceptions grammaticales, propres, figurées, synonymes & relatives. Le lois de l'ortographie; celle de la prosodie, ou prononciation, tant familière qu'ratoire; les principes nñénéraux & particulrieres de la grammaire; les règles de la verifcation, & generealment tout ceq ui a rapport à l'ñeloquence & à la poesie. La géographie ancienne & moderne, le blason, ou l'art héraldique; la mythologie, l'histoire naturelle desa nimaux, des pantes & des menéraux; l'exoposé des dogmes de la religion, & des faites principaux de l'histoire sacrée, ecclesiastique & profane. Des détails raisonnés & philosophiques sur l'économie, le commerce, la matrine, la politique, la jurisprudence civil canonique & bénéficiale; l'anatomie, la médecine, la chirurgie, la chimie, la physique, les mathématque, la musique, la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, etc.*, Paris, Avec approbation & privilèe du Roi, Panckoucke, 1771.
- SOLER del CAMPO; A., FALOMIR FAUS, M., *El arte del poder: La Real Armería y el retrato de corte*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010.
- SOLORZANO Y SOTOMAYOR, C., *Madrid por dentro*, Tenerife, Aula de cultura del Excmo. Cabildo de Insular de Tenerife.
- SORIA MESA, E., *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*, Madrid, Marcial Pons, 2007.
- SOUSA CONGOSTO, F., *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007.
- SPENCER, H., *El origen del principio*, Granada, Cram, 2008.
- SPENCER, H., *Ética de las prisiones*, Madrid, edición .facsimil, 1890.
- SPENCER, H., *Principios de Sociología*, Buenos Aires, Ed. Revista de Occidente, 1947.
- SPINOSA, N., “Ribera en Nápoles”, en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., y SPINOSA, N. (eds.), *Ribera (1591-1652)*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 35-55.
- SPONSLER, H., en EMBERLY, J., *Venus and Furs: The cultural politics of fur*, Londres, I.B. Tauris, 1998.

- SQUICCIARINO, N., *El vestido Habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Milán, Cátedra, 1990.
- SQUILLACE, F., *La moda*, Mián, Sandrón, 1912.
- STEELE, V., *Paris fashion: a cultural history*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- STEELE, V., KIDWELL, C.B., *Men and women: dressing the parí*, Washington, Smithsonian Institute Press, 1989.
- STRANGLING, R.A., *Europa y el declive de la estructura imperialista española*, p. 129.
- STIRLING-MAXWELL, W., *Annals of the Artists of Spain*, Londres, Ltdge, 1891.
- STRONG, R., *Arte y poder*, Madrid, Alianza, 1988.
- STRUTT, J. *A complet view of the Manners, Costums, Arms, Habits of the People of England, form the arrival of Saxons down to the Present Time*, London, 1775.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., ESCUDERO LÓPEZ, J. A. (coords.), *Los válidos*, Madrid, Dykinson, 2004.
- SULLIVAN, E. J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989.
- TALAVERA, H. de, *Reforma de los trajes*, Baeça, Imprenta de la Cuesta Pastor, 1638.
- TARDE, G., *Les lois d'imitation. Etude sociologique*, Paris, Kimé, 1993.
- TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de Términos de la Indumentaria Regia y Cortesana en España*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.
- TEJEDA FERNÁNDEZ, M., "Léxico de indumentaria regia y cortesana en los siglos XVII y XVIII", en *Boletín de arte*, 26-27(2005-2006).
- TERREROS Y PANDO, E., *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesas, latina é italiana*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1786.
- *Testamento del Señor don Juan de Austria*. [BNE: VE/ 1354/10].
- *Testamento de Serenísimo señor Juan José de Austria. Hijo del Rey Felipe 4º*. [BNE: MSS 10901, ff. 1-ss].
- *Testamento de Felipe IV*, Madrid, Editora Nacional, 1982 (Edición facsímil con prólogo de Antonio Domínguez Ortíz), cláusulas 22-28.

- THÉPAUT-CABASSET, C., “Le service de la Garde-robe: une création de Louis XIV”, en ARIZZOLI-CLEMENTEL, P. y GORGUET-BALLESTEROS, P. (dirs.), *Fastes de cour et cérémonie royales. Le costume de cour en Europe, 1650-1800*, Exposición Chaetaux de Versailles, 31 de marzo-28 de junio 2009, Paris, RMN, 2009, pp. 28- 33.
- THOMPSON, L.A., MASSARO, D.W., *Perceptual development*, en RAMACHANDRAN, V.S., *Encyclopedia of Human Behavior*, Orlando, Academic Press, 1994, pp. 441-445.
- *Títulos y favores a Fernando de Valenzuela*. BNE: Mss 11.051, p. 74
- TOMAS y VALIENTE, F., *Los válidos de la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, 1982.
- TOMLISON, J.A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993.
- TORRAS, J., YUN, B., *Consumo, condiciones de vida y comercializaciones en Cataluña y Castilla, ss. XVII y XVIII*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
- TORMO y MONZO, E., *En las Descalzas Reales en Madrid: Estudios Históricos, Iconográficos y Artísticos*, Madrid, Blass, 1949.
- TORMO Y MONZO, E., *Las iglesias del antiguo Madrid*. Editorial Instituto de España, 1985.
- TORNEL COBACHO, C., *Internet, los Archivos y la Escritura de la Historia*, Discurso de Apertura del Curso Académico 2011-2012, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2011.
- TORRIONE., M. (coord.), *España festejante: el siglo XVII I*, 2000.
- TOUSSAINT-SAMAT, M., *Historia técnica y moral del vestido*, Madrid, Alianza, 1994.
- TRAPAGA MONCHET, K., “Reorganización de la Monarquía Católica a través del estudio de Don Juan José de Austria y sus casas (1642-1679)”, *Actas del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012 (en prensa).
- TREMOILLE, L., Duque de la, *Mémoires des Ursins et la succession d’Espagne. Fragments de sa correspondences*, Nantes-París, 1902-1907.

- TRIGGS, T., “Framming masculinity: Herb Ritts, Bruce Weber and the body perfect”, en ASH, J., WILSON, E., *Chic thrill: a fashion reader*, Londres, Pandora Press, 1992.
- TURNER, B., *The body and the society. Explorations in the social theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1985.
- TURNER, B., “Recent development in the theory of the body”, en FEATHERSTONE, M., HEPWORTH, TURNER, B., *The body. Social process and cultural theory*, Londres, Sage, 1991.
- URREA FERNÁNDEZ, J., “El pintor José García Hidalgo”, *Archivo Español de Arte*, 190 (1975), pp. 97-116.
- UZTÁRIZ, G., *Teoría y práctica de comercio y marina*, Madrid, Alianza, 1742.
- VARELA MERINO, E., *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 2008.
- VAN BOHEN, M., *Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, Barcelona, Salvat, 1925.
- VAZQUEZ DE PARGA IGLESIAS, *San Hermenegildo ante las fuentes históricas*, Madrid, Real Academia de Historia, 1973.
- VEBLEN, T., *Teoria de la clase ociosa*, Madrid, Hyspamerica, 1988.
- VECCELLIO, C., *De gli Habiti Antichi et Moder ni di Diverse Parti del Mondo*, Venecia, Appresso i Sessa, 1598.
- VERMEULEN, A., *A quantos leyeron esta carta... Estudio hisórico de la famosa carta de don Juan José de Austria, fechada en Consuegra, el 21 de octubre de 1668*, Leuven, University of Leuven, 2003.
- VIDAL SALES, J. A., *La vida y la época de Felipe V*, Barcelona, Planeta, 1997.
- VICKERY, A., “Women and the world of goods: a Lancashire consumer and her possessions, 1751-1781”, en BRWER, J., PORTER, R., *Consumption and the world of goods*, Londres, Routledge, 1993.
- VIGARELLO, G., *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1991.
- VINCENT, D.H., *Mémoires du comte de Bussy-Rabutin*, Paris, Edition Mercure de France-Le temps retrouvé, 2010.
- VIÑAS MEY, C., *Forasteros y extranjeros en el Madrid de los Austrias*, Madrid, 1963.

- VIÑES, C., “La difusión de la moda a través de las publicaciones periódicas”, en MONTOYA, M. I., (ed.), *Las referencias estéticas de la moda. II Jornadas Internacionales sobre moda y sociedad*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 355-362.
- VIDAURRE JOFRE, J., *El Madrid de Velázquez y Calderón: Villa y corte en el siglo XVI. II. El plano de texeira: lugares, nombres y sociedad*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2000.
- VINDICADO, J., Conde de, *Catálogo Histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, Fototipas de Hauser y Menet, 1898.
- VINHA, M., “Les gens de livrée dans la maison civile du roi de France”, en Arizzoli-Clementel, Gorguet-Ballesteros, *Fastes de cour et cérémonie royales*, pp. 160-165.
- *Visage du Grand Siécle: le protrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, Nantes, Musée des beaux-arts, Paris-Nantes, RMN, 1997.
- VOLLI, V., *Contro la Moda*, Milán, Feltrinelli, 1988.
- VOLTAIRE, *El siglo de Luis XIV*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- VON BOHEN, M., *Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, Barcelona, Salvat, 1928.
- WALLERSTEIN, I., “Análisis de los sistemas mundiales”, en GIDDENS, A., TURNER, J., *La teoría social hoy*, Madrid, Alianza, 1990.
- WAGNER, P., *Theorizing Modernity. Inescapability and attainability in social theory*, 2001.
- WAGNER, P., *A sociology of modernity*, 1994.
- WARD, B., *Obra pía y eficaz modo para remediar la miseria de la gente pobre de España*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1767.
- WAUGH, P., *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, London, Routledge-Chapman and Hall, 1992.
- WHEALE, N., *The Postmodern Arts. An Introductory Reader*, London, Routledge, 1995.
- WILLIAMS, L., *Don Luis Méndez de Haro y Guzmán: Letters from the Pyrenées*, Exter, 2000.
- WILSON, E., *Adorned in dream: fashion and modernity*, Berkeley, University of California Press, 1985.

- WRIGHT, L., “”Out-grown clothes for grown-up people: constructing a theory of fashion”, en ASH, J., WILSON, E., *Chic thrill: a fashion reader*, Londres, Pandora Press, 1992.
- YONNET, P. *Jeux, modes et masses*, París, Gallimard, 1985.
- YOUNG, E., “Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano” *Goya*, 193-195 (1986), pp 126-130.
- ZABALETA, J., *El día de fiesta por la mañana en Madrid*, Madrid, Imprenta de San Juan Martín, 1654.
- ZANGER, A. E., *scenes from the marriage of Louis XIV: nuptial functions and the making of absolutist power*, Sanford, University of Stanford, 1997.
- ZIEGLER, H., “Le lion et le globe: la statue de Louis XIV par Domenico Guidi, ou l’Espagne humiliée”, en SABATIER, G., *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, Paris, Editions MSH, 2009.
- ZOFÍO, J.C., *La cultura del trabajo en Madrid, 1500-1650. Familia, ocio y sociabilidad en el artesanado preindustrial*, tesis doctoral Departamento de Historia de la Universidad de Madrid, Madrid, 2002.