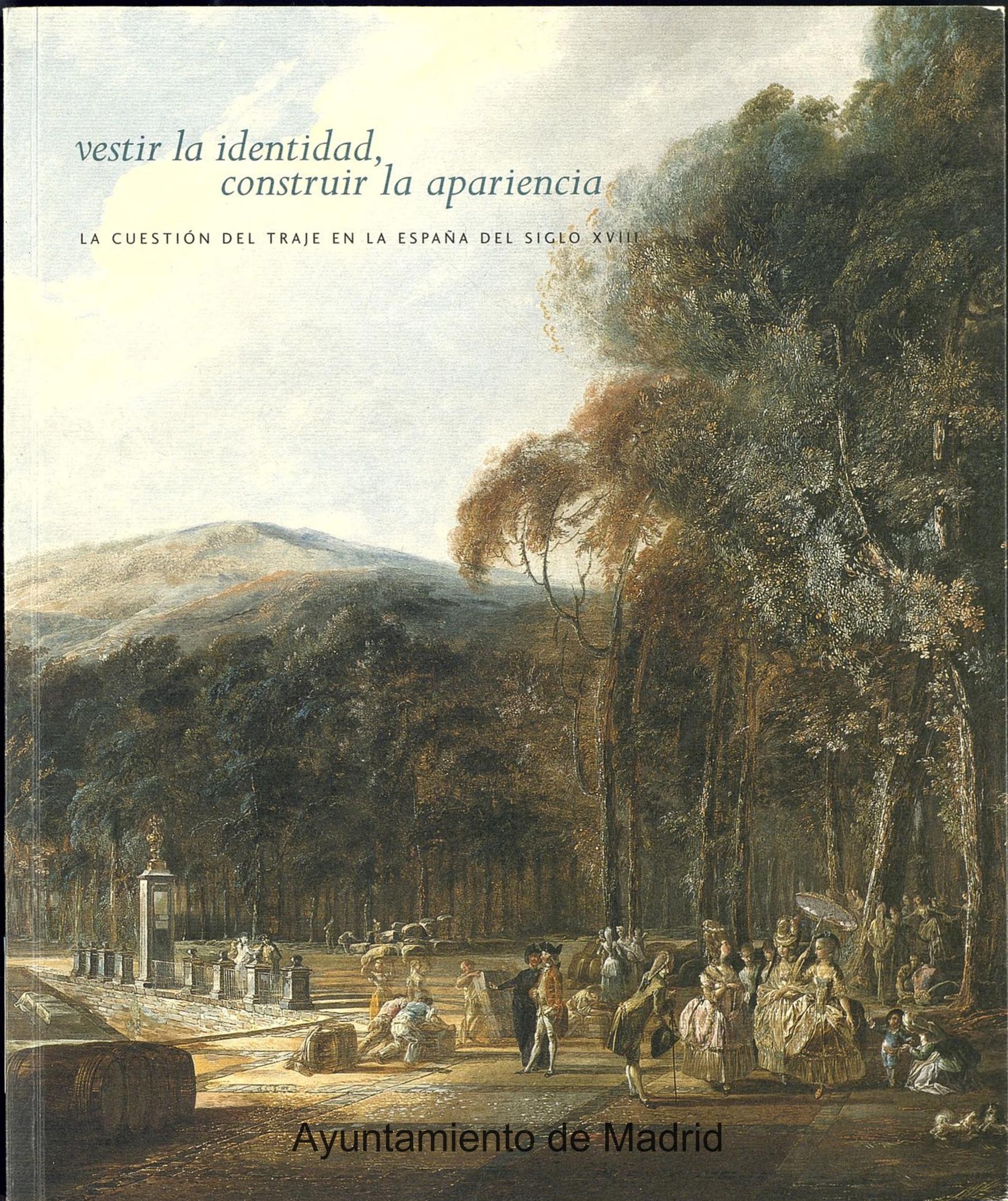


*vestir la identidad,
construir la apariencia*

LA CUESTIÓN DEL TRAJE EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII



Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

MA
9306

VESTIR LA IDENTIDAD, CONSTRUIR LA APARIENCIA

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

*vestir la identidad,
construir la apariencia*

LA CUESTIÓN DEL TRAJE EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

Álvaro Molina y Jesusa Vega

AYUNTAMIENTO DE MADRID
ÁREA DE GOBIERNO DE LAS ARTES

MADRID, 2004

Ayuntamiento de Madrid



Ayuntamiento de Madrid ^{R/4} 131.288

Ayuntamiento de Madrid

INTRODUCCIÓN

1. Ya en su *Discurso sobre la educación popular* (1775) Campomanes hacía una explicación historicista de la decadencia española, tema que ha centrado el interés de los investigadores desde hace tiempo (recuérdese *La evolución sobre la decadencia española* de P. Sainz Rodríguez, de 1962, o el artículo de W. Krauss, "Sobre el concepto de decadencia en el siglo ilustrado", publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1967). Efectivamente es un tema que surge de inmediato cuando se trata del cambio dinástico y la situación del país en 1700, época sobre la que tenemos también importantes publicaciones: desde los estudios de Kamen (1974 y 1981), autor que Domínguez Ortiz (1982: III) define como "laborioso y meritorio investigador de un período ingrato", en la introducción que publicó al testamento de Carlos II, hasta la síntesis reciente de García Cárcel y Alabrús Iglesias (2001). Por otro lado, en los últimos años la figura de Felipe V ha sido merecedora de especial atención, como refleja la bibliografía reciente: baste citar las biografías de Kamen (2000), la de Martínez Shaw y Alfonso Mola (2001), o el estudio sobre la sociedad y economía bajo su reinado de González Enciso (2003). Igualmente es importante la revisión historiográfica sobre la construcción de la imagen del rey y los españoles, así como la gestación de una nueva identidad de España que fructificará en el siglo XIX (García Cárcel 2003), tema este último que ocupó anteriormente a Fusi (2000: capítulo III). Finalmente, sobre las artes durante el reinado de Felipe V, además de la obra pionera de Bottineau (1986) y la tesis doctoral de Morán Turina (1990), recientemente se han organizado dos importantes exposiciones: *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey (Real Sitio 2000)*, y *El arte en la corte de Felipe V (Arte en la Corte 2003)*.

Los cambios de siglo se viven con temor y esperanza, el temor a lo desconocido que puede alterar nuestra manera de vivir, la esperanza de que el cambio sea para mejor. Es fácil imaginarse la situación vivida en España en el cambio del siglo XVII al XVIII. Entonces esa incertidumbre natural se vio absolutamente desbordada por una guerra de sucesión cuyas consecuencias serían la construcción de una nueva forma de Estado y, por extensión, de una nueva forma de vida. Cuando se busca entre los documentos de las épocas anteriores a esa contienda y se leen sus testimonios, se percibe la inquietud del desastre, el desánimo de lo inevitable. Esta sensación se había larvado desde hacía tiempo, pues, como explica Caro Baroja en su reflexión sobre el "carácter nacional", la idea de que desde el final del reinado de Felipe II andaban mal las cosas de España no era sólo de los extranjeros sino también de los españoles. Así, explica el estudioso, "a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII se habla fuera de la decadencia de España y dentro hay españoles que se sienten decadentes" (Caro Baroja 1970: 91).¹

Desde que Felipe V asume la corona de España el gran reto de los Borbones será borrar la realidad e imagen de decadencia del país y sustituirla por la de la modernización, y por ello su política de Estado estará determinada por la incorporación del país al progreso y a la "civilización". Por su procedencia y linaje, para llevar a cabo esta transformación Felipe V tomará la corte francesa como referente. Además de en España, la influencia francesa se dejó sentir en toda Europa, ya que la política de Luis XIV había convertido Francia en la potencia hegemónica europea y el gusto que se gestó durante su reinado será el que finalmente se imponga, con mayor o menor presteza, en el continente. No obstante, lo que en España había constituido una suave y lenta penetración durante el reinado de Carlos II pasó a ser, con el definitivo triunfo del duque de Anjou sobre el archiduque Carlos de Austria, un proceso acelerado en el que la cuestión del traje jugó un papel fundamental. La transformación de la indumentaria de los españoles es un reflejo de los cambios que su mentalidad y sus formas de vida estaban experimentando, pues la indumentaria, ese escaparate aparentemente superficial, es en realidad la vitrina donde se manifiestan esos profundos cambios, tanto en los comportamientos

individuales como en los colectivos, es decir, en el desarrollo de la política de Estado y en el de la psicología individual. Como Roche (1996: 5) ha puesto de manifiesto en su investigación sobre la cultura de la apariencia en el Antiguo Régimen, desde el siglo XVII el vestido es motivo de debate moral y económico y en él se centran los discursos acerca de la riqueza y la pobreza, el exceso y la necesidad, lo superfluo y lo imprescindible, el lujo y la austeridad. Si en el discurso religioso, católico y protestante, la indumentaria es un campo en el que se miden las costumbres y se intentan fijar las normas del decoro social, en el de los economistas aparecerá una y otra vez en relación con su utilidad como motor de la economía al dinamizar el consumo, y en el de los intelectuales como excelente vehículo para recorrer el camino del bienestar y mejorar la vida y la sociedad. En conclusión, y sirviéndonos de las palabras de este estudioso, "la historia del vestido nos habla mucho de las civilizaciones y nos revela sus códigos". Por ello creemos que la cuestión del traje en el siglo XVIII se refiere en igual medida a algo tan externo como la apariencia y tan profundo como la identidad en España, expresiones de una nueva y moderna sociedad que será asumida plenamente en el siglo XIX, a lo largo del cual nacerá un nuevo concepto de cultura popular y se dará forma a la tradición.

El escenario de todo este proceso es el de la "civilización". Desde comienzos del siglo XVIII la modernización y progreso de las ciudades españolas trajo consigo el refinamiento de las costumbres a un ritmo creciente. Es en los centros urbanos donde a lo largo de toda la centuria se desarrollan los nuevos procesos de sociabilidad, donde las clases sociales altas y la incipiente burguesía comienzan a participar de los usos, costumbres, modos y modas extranjeros, fundamentalmente de París. Esto lleva a la creación de espacios adecuados para la vida moderna, verdaderos escenarios donde la imagen y la apariencia de los individuos va cobrando tal importancia que marca el debate de todo el siglo. La cuestión de la apariencia en lo masculino y lo femenino, la pérdida de equivalencia entre el ser y el parecer que trajo consigo la asimilación de las novedades afectó a ambos sexos por igual y se reflejó expresamente en el vestido, aunque en momentos distintos. Primero, y como es lógico en una sociedad jerarquizada según un estricto modelo patriarcal, afectó a los hombres: durante la primera mitad del siglo XVIII la asimilación del traje a la militar creó tal confusión que el debate se refirió tanto a la identidad de clase como a la de género, debido a la alarma generada por la feminización del vestido y de los comportamientos. Durante la segunda mitad del siglo, el debate, establecido en los mismos términos, se centró en las mujeres por su incipiente participación en la vida pública y su presencia en los nuevos escenarios, lo cual, en última instancia, llevó a proponer uniformar a las damas y señoras de las ciudades con un traje nacional.

Por otro lado, la confluencia en el caso español de la nueva dinastía con esa preeminencia francesa provocó que, en palabras de Alexandre Jardine, los españoles parecieran una "copia demasiado fiel de los franceses", pues los nuevos modos de vida, en un principio limitados a pequeños colectivos urbanos, se extendieron por emulación a todo el país a medida que avanzaban las comunicaciones. En consecuencia, estudiar la recepción y asimilación de los elementos culturales de la vida moderna por parte del sector social que se mueve en los nuevos espacios, adopta nuevos usos y costumbres, sigue la moda en toda su actividad diaria y, evidentemente, en la manera de vestirse, permite asistir al proceso de aculturación de unos colectivos cuya conducta marcará la pauta para el resto de la población.

Estas cuestiones son las que hemos tratado en las dos primeras partes del libro. La búsqueda de una identidad colectiva llevó a intentar dar forma visual al caballero español en una imagen atemporal que trascendiera su deshonroso pasado, permitiera proyectar un presente acorde con los tiempos y una nueva imagen hacia el futuro. No sólo no se logró este objetivo sino que se aceleró el descrédito del anticuado vestido español, cuyo elemento más característico era la golilla. A medida que se desterraba esta prenda penetraba la "civilización" y, con ella, la necesaria construcción de la imagen pública individual donde el lujo y la moda eran fundamentales. La nueva manera en que las mujeres aparecían en público produjo la pérdida de los códigos de interpretación tradicionales y una confusión social tal que alentó el debate sobre la necesidad de poner límites, es decir, de regular las apariencias, siendo su máxima expresión el proyecto de un traje nacional para las señoras. Los que adoptaron estos nuevos modos de vida construyeron su apariencia y lograron crear y definir una identidad propia, bien por ellos mismos, bien por la crítica que convirtió las excentricidades y excesos en objeto de mofa como descrédito.

Pero la "civilización" puso de manifiesto, aún en mayor medida que en épocas anteriores, el contraste entre los que participaban de ella y los que se mantenían al margen. Durante la segunda mitad del siglo XVIII la mentalidad ilustrada hará verdaderos esfuerzos por incorporar a ese sector de la población (la gran mayoría de los súbditos de la corona española) al proyecto de transformación que significaba el progreso, pues su incorporación al proyecto no sólo era el fundamento sobre el que se asentaba el ideal ilustrado de integración, basado en la valoración positiva del trabajo, sino que también era parte esencial del cambio de la imagen exterior de España. Por ello será necesario construir una imagen donde el vulgo harapiento y atrasado se transforme en un pueblo pulcro y laborioso, con señas de identidad propias, cuya riqueza y diversidad contribuyan al esplendor de la monarquía; una imagen, en suma, donde ellos puedan mirarse y aceptar su lugar dentro de la rígida jerarquía de clase del Antiguo Régimen y, a la vez,

en la que los extranjeros vean reflejada la nueva España. Esta imagen será –por oposición a los sectores civilizados cosmopolitas, igualmente necesarios en la construcción de esa nueva España– la expresión de lo nacional, algo que, además, estaba en la base misma del sentimiento patriótico del ciudadano ilustrado.

De esta manera, y particularmente en la cuestión del traje en cuanto apariencia e identidad, asistimos a la creación de sistemas de identidad de carácter gregario a través de la indumentaria: en el caso de los “sectores civilizados”, por el lujo y la moda extranjeros; en el del “pueblo”, con la dignificación de los modos de vestirse propios de las provincias y reinos de España, es decir, con el nacimiento de los trajes regionales, seña de identidad de lo nacional y la tradición. Entre ambos existe una población que mantiene la interdependencia, cuyo vestido también habrá que definir y sobre el cual habrá que legislar. Este es el tema fundamental que se desarrolla en la tercera parte del presente estudio, en el cual se trata de situar la alta producción de estampas y pinturas de tipos en el marco político, económico y social de la España de la segunda mitad del siglo XVIII. El origen de los modelos de los trajes regionales se encuentra en este contexto así como su definición visual. A partir de ellos se construirá definitivamente una parte esencial de la cultura popular que encontrará su lugar definitivo en un nuevo escaparate –un escaparate alejado tanto en el tiempo como en el espacio de la sociedad que lo vio nacer y convertido en memoria a través de la vitrina del museo–.

Nuestro objetivo ha sido introducirnos en esa vitrina de la memoria y, ayudados de imágenes y textos, tratar, quizá con mentalidad ilustrada, de dar orden y claridad a un tema que ha ocupado a muchos estudiosos de la literatura, la antropología, la historia y el arte. Somos conscientes de que en el siglo XVIII se encuentra la cuna de la España contemporánea en la que la complejidad y sofisticación de la moda, su sistema de signos, identidad y pertenencia, es un fenómeno sociocultural de alcance. Pero, además, como escribe Carmen Bernárdez (2004:41), “para la historia del arte o de los estudios culturales la indumentaria, en todas sus prolongaciones a objetos complementarios (sombreros, bolsos, guantes, etc.) no sólo es objeto de estudio de pleno derecho en sí mismo, sino que proporciona una importante perspectiva sobre el periodo histórico de que se trate”.

Sin las aportaciones de los investigadores que nos han precedido no hubiera sido posible nuestra reflexión desde la cultura visual. Éstas, junto con pinturas, estampas, dibujos, descripciones, documentos de archivo, textos legislativos, tratados, memoriales, ficciones literarias, teatro, diversiones, etc., son las piezas del puzzle que supone afrontar la cuestión del traje en el setecientos español. Con nuestra investigación, desarrollada en el marco del proyecto “Cultura visual: La construcción de la memoria y la identidad en la España Contemporánea” (BHA 2001-0219), pretendemos encajar

alguna de esas piezas para contribuir al conocimiento de nuestro pasado y entender mejor nuestro presente en el que la cuestión del traje, con otras implicaciones, sigue estando de actualidad como seña de identidad cultural y social.

Una de las grandes desventajas que tiene dedicarse a la historia del arte es que nunca te harás millonario, pero le superan con mucho las ventajas, entre ellas estas ocasiones en las que puedes desarrollar una investigación de forma conjunta. Por eso, a la hora de los agradecimientos, quizás lo primero que deseamos poner por escrito, es que no estamos de acuerdo con los criterios de primar la prelación cuando se firma un libro: esto sólo puede destruir el espíritu de colaboración que debe existir en los equipos de trabajo y, por ese motivo, defendemos el orden alfabético, dado que, como no hacemos cine, no podemos poner un reparto según el orden de aparición en escena. En su momento pensamos servirnos de este orden para enumerar a los familiares y amigos que cordialmente han soportado desde el principio nuestro empeño, pero nos encontramos que preferían vernos más y figurar menos en el libro. A pesar de todo deseamos agradecer expresamente las sugerencias de Carmen Bernárdez, Nigel Glendinning, Concha Herrero y Javier Portús que han resultado ser inestimables, así como la ayuda que en todo momento hemos tenido de Joaquín Álvarez Barrientos, Mabel Balsinde, Valeriano Bozal, Valeria Camporesi, Andrés Carretero, Jesús Carrillo, Antonio Cea, Luis Fernández Colorado, Ernesto Ferrer, Eduardo García Agustín, Concha García Saíz, Manuel García, Rebecca Haidt, María Jesús Herrero, Ronda Kasl, Carmen Lafuente, Irene Laviña, Alisa Luxenberg, José Manuel de la Mano, Álvaro Martínez Novillo, Eva Pol e Isabel Tuda. Por último, agradecemos a Manuel Arroyo su amabilidad al poner a nuestra disposición su ejemplar facsímil de la *Colección de trajes* de Juan de la Cruz, a Rosario Díez de Corral y M^a del Prado Dégano Alejo, al Ayuntamiento de Madrid, y en particular a Juan Carrete, haber apoyado la publicación, y a Adela Morán, Montserrat Gómez y Emilia García-Romeu el interés y cuidado que han puesto en su edición.

CAROLVS III PP BO TANICES INSTAVRA
CIVIVMSALVTI ET OBLECTAMENTO
ANNO MDCC LXXXI



Ayuntamiento de Madrid

PRIMERA PARTE

LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD VISUAL

LA CUESTIÓN DEL TRAJE ESPAÑOL EN EL CAMBIO DE SIGLO

Ayuntamiento de Madrid

CAPÍTULO 1

La cuestión del traje y el cambio dinástico

Ayuntamiento de Madrid

Uno de los problemas que tuvieron que afrontar primero Felipe V y sus ministros y luego nuestros ilustrados fue el desprestigio de España en Europa. Se invirtieron grandes esfuerzos en cambiar la fama –o mejor dicho la *mala fama*– larvada durante más de un siglo de guerras, vinculada directamente a la personalidad de Felipe II y reiterada continuamente. Recordemos el impacto y la reacción que tuvo la publicación del artículo de Nicolás Masson en 1782 en la *Encyclopédie Methodique* (Mestre 1984; García Cárcel 1998: 158-163; Álvarez Barrientos 2001). A la fama que tenían los españoles –país holgazán, atrasado, fanático y supersticioso–¹ se sumaba la del carácter del caballero español, miembro de la nobleza y representante del monarca ante las diferentes cortes europeas, cuya soberbia y arrogancia eran proverbiales. Los clisés acabaron por fijarse,² como escribe Caro Baroja (1970: 81-82), y “entre la figura que cada nación beligerante se hace de sí misma y la que hacen los enemigos hay enormes diferencias de intención. No tantas en el fondo o meollo [...] Dice Gracián que la *soberbia* reinó en España [...] Ahora bien, si leemos algún testimonio anterior o de la época respecto a cómo eran los españoles según gentes hostiles, nos encontramos con que éste de la soberbia se presenta como rasgo típico. En Francia el español es el hombre dado a la *rodomontade*, el *matamore*, el símbolo de la *grandeur*, un poco en caricatura; también de la *morgue*”.

El desconocimiento casi total de la realidad de España durante el siglo XVII hizo que su imagen se fuera anquilosando a partir de lo conocido, incorporando un sesgo claro de continua decadencia con la progresiva pérdida de esplendor de la dinastía de los Hasburgo (y hay que tener en cuenta, como afirma el mismo estudioso (*idem*: 86), que el problema de “la caracterización general del ‘español’ comienza a complicarse más cuando se notan ya los síntomas de la decadencia política”). Tanto la literatura como las imágenes que eran accesibles a los extranjeros venían a reafirmar esa visión de España. En cuanto a la literatura, la producción local era una de las fuentes principales que reforzaban su “veracidad”: los romances, la novela picaresca traducida desde temprano a otras lenguas –siendo *El Lazarillo de Tormes* la obra por excelencia–, y otros títulos concretos como *La Celestina* de Fernando de Rojas, *El Buscón* de Quevedo y, cómo no, *El*

1. No debió ayudar mucho a cambiar esta imagen el tratamiento final que se dio a la enfermedad de Carlos II (Tuero Bertrand 1998).
2. La gestación de la mala fama de los españoles, que se remonta al siglo XIII, y su desarrollo creó una imagen exterior que tuvo gran alcance en el interior, hecho que contribuyó a consolidarla; en este contexto, tanto los comportamientos como la indumentaria ocupan un lugar fundamental (García Cárcel 1998).

Ayuntamiento de Madrid

Quijote de Cervantes.³ A la literatura española se fue sumando la de producción extranjera sobre la historia de España y la ficción ambientada en España (podemos recordar los populares libros de Alain-René Lesage, *Le diable boiteux*, basado en el original del español Luis Vélez de Guevara, y *Gil Blas*). En definitiva, a pesar del espíritu científico y curioso del siglo XVIII, la imagen pícaro y truculenta de España y sus moradores no se ponía en cuestión ni ofrecía, en general y al contrario de lo que ocurrirá en la centuria siguiente, el suficiente atractivo para los viajeros. En 1783 John Fielding, editor de una colección de viajes, escribía: "Nada excepto la necesidad puede inducir a alguien a viajar por España: debe ser idiota si hace el *tour* de este país por mera curiosidad, a menos que pretenda publicar las memorias de la extravagancia de la naturaleza humana. En este caso, no puede hacer mejor, porque en todos sitios encontrará orgullo, bajeza, pobreza, ignorancia, fanatismo, superstición y ridículas ceremonias" (Freixa 1993: 24). Y de la misma opinión era, en el fondo, Christian August Fischer (1799), para quien viajar a España era viajar al fin del mundo —cuando no al otro mundo—, pues, de hecho, en ella existía un lugar llamado Finisterre.⁴ En conclusión, como resume Caro Baroja, "durante el siglo XVIII los extranjeros, sobre todo, verán que en España siguen fuertes los sentimientos religiosos, los ideales monárquicos, cierta generosidad básica (de modo preferente en el pueblo). Pero ven las clases superiores como clases decaídas, sin fuerza moral y sin inteligencia. Hablar de España como de nación decadente es el tópico. Pero el tópico no es lo mejor de cada época, claro es" (Caro Baroja 1970: 91).

Esta visión también se transmitía a través de las imágenes. Sobre las fuentes visuales de origen español sólo cabe decir que siempre fueron escasas debido, a pesar de los esfuerzos, a la carencia de grabadores y de estampas que difundieran los monumentos y una visión positiva de las gentes y costumbres del país (Carrete 1989; Bozal 1989).

Ante la falta de una producción local, fue a través de las estampas extranjeras como se dio a conocer España. Hubo colecciones importantes, por ejemplo la de Louis Meunier (1665) o la de Pieter van de Berge (1701), donde se recogían vistas del país. Mención aparte merecen las obras de Juan Álvarez de Colmenar y, entre ellas, *Les delices de l'Espagne et du Portugal* (1707), profusamente ilustrada. Uno de los méritos de esta obra, disparatada en opinión de Ponz (1947: 501), es que las estampas calcográficas mostraban los dibujos del autor insertos en escenarios naturales, subrayando de este modo la veracidad de la información. Entre las estampas dedicadas a España encontramos cuatro referidas a la Inquisición, que sin duda espantarían al lector/espectador, pues no sólo mostraban un "Auto de fe" sino también algunas de las torturas que sufrían los acusados del malhadado tribunal.

A esa España de imagen bastante distorsionada cuando no inventada vino a reinar Felipe V.⁵ Con este monarca comenzaron a cambiar las costumbres del país en un proceso que culminaría en la segunda mitad del siglo XVIII con las iniciativas ilustradas de

3. Si aún en el siglo XIX Richard Ford consideraba a Cervantes la mejor guía para viajar por España, creemos que el libro de Carmen Bernis (2001) sería hoy el mejor compañero de viaje "en el tiempo" para conocer la manera de vestir del país que recorrió Don Quijote.
4. Quizás sólo cabe añadir que, en el fondo, esa fue la imagen que perduró hasta bien entrado el siglo XIX; por ejemplo, el 20 de octubre de 1838 el marqués de Astolphe de Custine escribía a una amiga comunicándole que Chopin se iba "a Valencia de España, es decir, al otro mundo" (Planas 2000: 14).
5. Téngase presente que la historiografía del siglo XVIII contribuyó eficazmente a mostrar la desastrosa situación del país en 1700, especialmente la del reinado de Carlos III (García Cárcel 2003: 207-230).

6. El interés de la literatura de viajes ha dado lugar a un número creciente de estudios, traducciones y reediciones; los repertorios clásicos de A. Farinelli y J. García Mercadal se han ido completando con posterioridad con obras de carácter general o local. Entre ellos, nos ha sido muy útil la exhaustiva bibliografía de Ortas Durand (1999: 341-395).
7. Debido a las circunstancias políticas de Europa y al tipo de obra, profusamente ilustrada, la publicación completa, que vio la luz en París, se dilató mucho en el tiempo.
8. Eso no quita para que pronto se identificara el negro como propio de la indumentaria española. Joly a principios del siglo XVII escribía: "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, 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 en 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" (Díez Borque 1975: 77).
9. No deja de ser curiosa la observación del autor del *Discurso contra malos trajes y adornos lascivos*: tras ponderar la importancia que tiene procurar que la vestidura sea "expedita y ligera, para poder andar de prisa, correr, saltar, tirar, hacer fuerza, doblar e inclinar el cuerpo", considera que esto se ha logrado en "el feliz reinado de V. Majestad [Felipe IV]; porque vemos justamente desterrado el uso de las calzas atacadas, con que los hombres andaban embarazados y tiesos, como almidonados [...]. Y esperamos [...] cesará, y se corregirá el embarazo, que causan los hombrillos de las ropillas, que ya conforme al uso corriente tienen su asiento en igual distancia del codo al hombro; y asimismo el mal uso de sus bocamangas y las de los jubones sobre las manos. Y también el de la máquina desproporcionada de las alas de los sombreros (imitadores de los de la Francia) acusada de sus mismas vueltas" (*Discurso* 1636: 5-6).

Carlos III y su sucesor Carlos IV. Aunque a los ojos de algunos europeos España siguió siendo la misma y para muchos no pasó de ser un apéndice provinciano de la corona francesa, hubo un grupo creciente de extranjeros que, según avanzaba el siglo, se interesaron por el país y fueron dejando sus opiniones e impresiones por escrito, dando cuenta, normalmente, de los esfuerzos por progresar y de los positivos cambios e innovaciones que se iban introduciendo.⁶ Entre los primeros viajeros ilustrados que llegaron a España destaca, en nuestra opinión, Baretti, quien en un momento dado de su viaje, a principios de la década de los sesenta, escribe:

Estoy seguro de que el placer me compensaría del cansancio porque en estos reinos sólo de la civilización morisca hay numerosísimos restos dignos de ser vistos, examinados y descritos. Es verdad que España está muy cerca de los italianos, de los franceses y de los ingleses, pero conocemos tan poco de ella nosotros los extranjeros que es una vergüenza y menos aún saben los nativos, lo cual es una requetevergüenza (Baretti 2002: 280).

Desde esos años la mentalidad se va transformando lentamente y convergiendo los intereses —nacional y extranjero— por conocer España. Quizás podríamos decir que la culminación de este proceso fue la magna empresa del *Voyage pittoresque* llevada a cabo por Alexander-Louis-Joseph Laborde (1806-1820), cuyo propósito, según se lee en la introducción, era descubrir a los franceses un país al que había llegado el momento de conocer: "España, desde hace tanto tiempo extraña a nuestros intereses políticos, a nuestras relaciones comerciales, incluso a nuestra curiosidad, va a dejar de serlo bajo todos estos aspectos, cuando forme parte del mismo sistema y adopte las costumbres europeas y los viajes sean en ella menos penosos" (Pardo 1989: 28); esta empresa contó con el patrocinio de Carlos IV, razón por la cual comenzó a publicarse en España. El espíritu que la animaba era precisamente mostrar la nueva imagen del país, pero todo se malogró con motivo de la Guerra de la Independencia.⁷

Como decíamos al principio, además de textos e imágenes existía un elemento que daba vida a esa imagen anquilosada de España entre los círculos más altos de la política, la de los embajadores de la monarquía, de los cuales, lo primero que saltaba a la vista era su forma de vestir. Según avanzaba el siglo XVII y se modernizaba la indumentaria en las distintas cortes al gusto pujante del rey de Francia —modernización que llegó, como veremos, también a la corte madrileña—, el atuendo de los representantes del rey hispano iba significándose más, no sólo por su forma y color (algo que en el fondo habían compartido en el pasado todas las cortes europeas que se preciaran),⁸ sino también, y esto es lo más importante, por los condicionantes que imprimía al movimiento de quien lo llevaba.⁹ Su rigidez y artificialidad —"envarado" y "altivo" son los calificativos que emplea Brunel hacia 1655 (Díez Borque 1975: 80)— se asimilaron como

elementos exclusivos y fundamentales del ceremonial español, aunque en su momento todas las monarquías lo habían compartido:

La moda de la Golilla, decía el Cardenal Alberoni, que conoció muy a fondo nuestra nación, tiene un influjo muy general en España. Símbolo de la *gravedad*, compasa hasta los menores movimientos del cuerpo (Sempere y Guarinos 1788: II, 141).

Las nefastas consecuencias que tuvo la querencia de los españoles a esta manera de vestir fueron asumidas por nuestros mismos ilustrados, quienes consideraban que entre las causas que alimentaban la fama de España estaban la *gravedad* y el traje. Sin embargo, la *gravedad* era un atractivo para los viajeros, a pesar de que para algunos era aparente —de esa opinión era Bertaut que viajó a España a mediados del siglo XVII (Díez Borque 1975: 78)—, hasta el punto que hubo quienes lamentaron su desaparición: “Habiendo leído tantas cosas sobre la habitual *gravedad* y altivez de los españoles —escribe Baretto hacia 1768 (1970: I, 373-74)—, yo esperaba un tratamiento algo estrambótico y ridículo, pero para mi disgusto se comportaron muy bien”.¹⁰ El modo de comportarse del español era una de las características antropológicas que le definían, razón por la que ocupa un lugar principal en la construcción del estereotipo. Uno de los escritos que más fortuna tuvo durante todo el siglo XVII fue el de Carlos García titulado *Oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la Tierra*,¹¹ quien dedica el capítulo XII a “la contrariedad que tienen los Españoles y Franceses en el vestir”, el XIV a la “antipatía del andar” y el siguiente al modo de hablar. De esta confrontación entre galos e hispanos se ha ocupado E. Temprano (1990: 55 y ss.). En cuanto al vestido, la imagen dada por Carlos García apenas aporta novedades con respecto a las descripciones de los viajeros —quizás sorprende que vista al español con capa muy larga, cuando, según los testimonios textuales y visuales que conservamos, no era así—; sobre el andar subraya que “caminan con tanta flema, sosiego y reposo, que quien les viera por la calle, pensará que salen de una grave enfermedad, o que están cuartenarios” (García 1622: 363), hasta el punto que, si debe saludar, su comportamiento es justo lo opuesto a sus vecinos: “el francés cuando en la calle topa algún conocido suyo, le hace reverencia con todo el cuerpo, humillando la cabeza, bajando las manos, y retirando los pies, y en esto estará una media hora reiterando las mismas acciones, el español tiene el cuerpo y cabeza más derecho que un huso de guardar rama, y con sólo quitarse el sombrero, hace pago a la prolija cortesía y ceremonias” (*idem*: 367).

Conocemos algún caso señero de lo asimilado y aprendido que tenían el papel ciertos españoles cuando vestían de golilla, como el marqués de Villafranca. Este noble decidió vestir, como el resto de los miembros de la grandeza española, según la moda francesa para recibir a Felipe V de su regreso de Italia en 1703, pero no le resultó fácil según un cronista del evento:

10. La *gravedad* se contará entre los valores por recuperar según los patrones de identidad de Capmany: “Con esta guerra [contra Napoleón] volveremos a ser españoles rancios, a pesar de la insensata currutaquería, esto es, volveremos a ser valientes, formales y graves” (1808: 17-18).

11. Las ediciones de la obra de Carlos García fueron múltiples. La primera vio la luz en castellano, en París, en 1617; ese mismo año se publicó en francés y a partir de ahí conoce cuatro ediciones hasta 1645 (no se vuelve a publicar hasta el siglo XIX, 1838 en francés y 1877 castellano); en italiano se publicó en 1636 y conoce hasta diez ediciones entre esta fecha y 1702; en inglés se publicó en 1641, 1642 y 1704; y en alemán en 1645 y 1646.

El Señor marqués de Villafranca, que mandaba las galeras de España en la batalla de Candía con la golilla puesta, la quitará esta vez; pero le cuesta dos o tres horas por día estudiar el nuevo personaje que va a representar 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 una pluma (Bottineau 1986: 326).

Esta anécdota da pie para recordar lo íntimamente relacionado que está el lenguaje del cuerpo con el vestido. A veces, como explica Squicciarino (1990: 29), si el modo de conducirse está debidamente codificado puede ser un eficaz sustituto del lenguaje verbal. Y tal era el caso en la época que tratamos, que poseía un lenguaje gestual muy elaborado y preciso fundamentado en gestos convencionales cuyo significado era compartido por los miembros del mismo ámbito cultural. Este lenguaje gestual dependía del movimiento coordinado de brazos, manos, cabeza y pies, movimiento que, con la introducción de la nueva indumentaria, significaba, como demuestra el marqués de Villafranca, un completo aprendizaje pues no debía gustarle en exceso la inseguridad intrínseca a una alteración sustancial de ese lenguaje que le era familiar y en el que sabía moverse sin problemas, además de las posturas que debía adoptar.¹² Debieron ser muchas las situaciones donde este contraste entre lo antiguo y lo nuevo se puso en evidencia y, de hecho, no escapó a los ojos de los pintores.

Entre las obras que conservamos de esta época existe una *Vista del palacio de Aranjuez desde mediodía* (fig. 1) pintada entre 1720 y 1724 por Michel Ange Houasse, artista francés al servicio de Felipe V, en la que encontramos casi una plasmación visual de lo expuesto. En el centro, al fondo, vemos la elegante y moderna fábrica del palacio, tema principal de la composición; pero inmediatamente después llama nuestra atención el primer plano, donde aparecen flanqueándola dos personajes singulares: a la izquierda un hombre ágil, vestido de color y a la francesa, jugueteando con un perrillo en una postura resuelta pero segura y, tras él, una frondosa y tupida superficie arbórea (algo lleno de vida); a la derecha, por el contrario, se yergue andando con anquilosada parsimonia una angulosa silueta masculina vestida de negro, cuya artificiosa solemnidad se ve reforzada por las austeras y desnudas construcciones que le sirven de fondo (una realidad muerta). Su traje se ajusta perfectamente a la descripción dada por Jouvin en 1672:

Van bien vestidos, calzados delicadamente y no llevan tacones en sus zapatos para mostrar más gracia al andar; sus trajes son de tafetán negro, estrechos y ajustados a sus cuerpos, con una pequeña capa, que recogen por bajo del brazo izquierdo, llevando una larga espada al mismo lado y el puñal al otro, del que se sirven muy diestramente; su faltriquera, llena de tabaco en polvo, que guardan en una cajita de plata (Díez Borque 1975: 74).

12. Sobre este tema véase Squicciarino (1990: 29). Las reflexiones de este autor pueden dar una idea de la transformación de la imagen del español a los ojos de las culturas del norte de Europa en los dos últimos siglos, especialmente en la anglosajona. Si nos fijamos sólo en lo que se refiere a gestos y movimientos se nos considera representativos de las culturas mediterráneas, caracterizadas precisamente por su gesticulación y por ser "exuberante, pasional y decididamente excesiva por parte de las civilizaciones del norte de Europa, sobre todo por la angloamericana, que sigue las normas de reserva y compostura".

Fig. 1. Michel Ange Houasse, *Vista del palacio de Aranjuez desde mediodía*, h. 1720-1724.



Y sus ademanes son la visualización de lo que escribiera Carlos García:

Van derechos, reposados y graves sin hablar palabra, ni hacer otros meneos ni acciones, que las que pide la modestia y prudencia (García 1622: 367).

Conocemos otra comparación elocuente entre las dos formas de conducirse en lo que se refiere a la retórica del movimiento y a la manera de comportarse masculina, algo considerado fundamental en esta época, pues, como dice su autor, Luis Francisco Calderón Altamirano (1707: 648-49), "no hizo Dios al hombre como Estatua de nicho, que no se le conoce tenga movimiento". Al tratar de la "modestia en las costumbres", refiriéndose a los hombres, escribe lo siguiente:

Es la modestia en las costumbres una virtud, que modera en lo serio todos los movimientos de la parte exterior.

Deseo tus acciones como hombre de juicio que las guarnezca lo grave y decoroso.

El inmodesto se parece títere, que con sus gestos se risa la Corte.

El afectado es como danzarín, cuyo artificio depende del compás.

El modesto ejecuta sus acciones naturalmente porque no le gustan las afectaciones del arte.

El inmodesto en sus acciones es todo descuido.

El afectado en sus movimientos será todo artificio.

El modesto, pondrá en ellas cuidado, pero no artificioso.

En una palabra: serán sus acciones compuestas naturalmente; porque la compostura no pasará a ser arte [...]

Es pues la afectación un cuidado, que se pasa de raya, pretendiendo hacer arte de natural.

Su pintura es también el retrato del Hipócrita, porque son muy hermanas la afectación, y la hipocresía.

Tiene pelo de llaneza postiza, la frente elevación, los ojos de ceguedad, las cejas de misterio, las narices de luto, las mejillas de vergüenza, aposta la boca de fruncimiento, la voz de remilgo, el cuello ladeado, las manos cruzadas, los pies de puntillas, el talle de filigrana y el corazón de encina.

13. Una de las cuestiones principales de debate fue el referido a la costumbre y las condiciones temporales que se han de dar para que ésta sea legitimada (Galiendo, 1678: 52; Ezcaray 1691:196; Belluga 1722: 757); como afirma Belluga, "es principio sentado que la costumbre es el mejor intérprete de la ley (consuetudo est optima legum interpres)" (p. 764).

14. Carlos García define al francés como ligero, alegre y regocijado, que habla mucho y rápido y "cuando van por la calle, caminan con tanta presteza y aceleramiento, que parece que la justicia les va siguiendo" (García 1622: 363). Esta crítica sobre el afrancesamiento de las costumbres también alentarán la literatura panfletaria de Capmany: "Pero hoy, que con la inundación de libros, estilos, y modas francesas se ha afeminado aquella severidad española, llevando por otra senda sus costumbres, con un género de aversión al orden de vida de sus padres; hoy que ni se leen nuestras historias, ni nuestras comedias, ni nuestros romances y jácaras, tratándolo todo de barbarie e ignorancia hoy que es moda, gala y buena crianza celebrar todo lo que viene del otro lado de los Pirineos" (1808: 72).

15. Según los testimonios de los viajeros, los españoles optaron por los colores más vivos (Morel-Fatio 1894: 141). Para la situación de la industria textil en 1700, véase García Cárcel y Alabráz Iglesias (2001: 21-25).

Existían otros dos aspectos en los que se diferenciaba sustancialmente la manera de conducirse y que iban asociados a la manera de vestir: de un lado la entonación de la voz que debía ser más viva y probablemente melódica, motivo por el que Calderón Altamirano escribía al referirse a las nuevas costumbres: "Hombre que afecta de tal suerte la voz, explica que tiene su alma de mujer" (*idem*, 650);¹³ y de otro, una mayor diligencia en la forma de andar, con paso más rápido y posiblemente más ligero, motivo de crítica por parte del autor, para quien "también es desorden andar presuroso, en que se manifiesta lo móvil del espíritu" (*idem*, 659).¹⁴ El afrancesamiento de las costumbres es tema que asimismo interesó a Feijoo, quien calificaba a los españoles de graves y a los franceses de festivos, y para quien era evidente el deseo de imitación que existía en cuanto a gestos, movimientos, acciones, formas de reírse y hacer cortesías como forma de alejarse de la rudeza y barbarie que caracterizaba a los españoles (García Cárcel 2003: 177).

Finalmente, aunque la pintura de Houasse no destaca por el colorido (también es cierto que con el tiempo se ha oscurecido debido a los materiales), hay que tener en cuenta la importancia que tuvo la introducción del color en la forma de vestir en una población en la que la oscuridad en la indumentaria había llevado a cierta especialización en la industria textil. En España existía una fabricación de telas negras de diferentes calidades, algunas de ellas, al decir de Uztáriz (1724, 157), bastante buenas, de modo que surtía algunos mercados extranjeros; pero, en contrapartida, los paños de "colores vivos, y sobresalientes y mezclas primorosas" eran todos de importación¹⁵ (es fácil comprender el alcance que tuvo en este sector la introducción de la nueva manera de vestir). Al margen de esta cuestión, lo que más interesa subrayar es el cambio que experimentó algo tan cercano y cotidiano como el vestido y su impacto sobre la visión de conjunto de la ciudad, tanto sobre sus habitantes como sobre los extranjeros que la visitaban. Pero ese contraste tan fuerte entre el colorido y su ausencia en la vida cotidiana del siglo anterior no alcanzó los niveles que podíamos suponer si comparamos, por ejemplo, la anónima *Vista de la Plaza Mayor de Madrid* (fig. 2) y la *Fiesta frente al Jardín*

Fig. 2. Anónimo, Vista de la Plaza Mayor de Madrid, h. 1619.



16. Es sabido que una manera eficaz para cambiar la percepción de la ciudad es alterar su colorido. Quizás merezca la pena recordar una situación reciente también vivida en Madrid: el deseo de marcar una nueva época en la etapa de la Transición tras la Dictadura llevó, entre otras actuaciones, a una dinámica introducción del colorido en la ciudad por parte de las autoridades municipales. De este modo cambiaba sustancialmente su aspecto exterior y por extensión la percepción vital de sus ciudadanos: por ejemplo el color del servicio del taxi paso de negro a blanco y los autobuses de azul oscuro a rojo; precisamente esos años han pasado a la memoria colectiva como "la movida madrileña" y se asocian a un fuerte colorido.

Botánico de Luis Paret (fig. 3). La razón es que, para salir a la calle, la mujer siguió llevando la toca o mantilla, negra o blanca, y la basquiña, siempre negra.¹⁶ De todas formas, la transición fue lenta y confusa, o por lo menos eso cabe deducir de los testimonios que hemos conservado de Madrid y del resto del reino. Por ejemplo, con motivo del anuncio del embarazo de María Luisa de Saboya en 1707, se celebraron en la parroquia y barrio de San Pedro, extramuros de la ciudad de Burgos, unos festejos de "sagrados cultos, fuegos y jocosos trajes" y entre estos últimos los asistentes tuvieron oportunidad de ver "caballeros pedáneos a lo antiguo, con hábitos de patrón gallego que lo es también de las Españas, cabelleras postizas, por agnación descendientes del Abolegno de los difuntos, golillas a la moda, capas largas, vestidos de Requiem como de duelo, almas de la bayeta y con negra fortuna de arriba abajo"; un "Alférez que vistió una gala militar de mucho precio, y llevaba una bandera" pero al que acompañaban "dos gentileshombres a la Española, con sombrero de plumas, espada y daga; tan

Ayuntamiento de Madrid

Fig. 3. Luis Paret y Alcázar, *Fiesta frente al Jardín Botánico*, h. 1790.



17. Este folleto no tiene pie de imprenta y además se encuentra sin paginar. Hemos consultado el ejemplar que se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (III/65464).

18. El título completo es *Visiones y visitas de Torres, con D. Francisco de Quevedo, por la Corte*. La obra consta de tres partes, la primera publicada en 1727, las restantes en 1728. En la portada de la tercera parte figura además en el título *Sueño moral, trasladado desde la fantasía al papel*. Todas se publicaron en Madrid (Antonio Marín); citamos por la excelente edición de Russell P. Sebold. Por otro lado, deseamos advertir que Torres Villarroel (1694-1770) es estrictamente contemporáneo de Sarmiento (1695-1772).

garbosos, que fueron envidiados y podían hacer su papel en el Teatro de los Lindos, y representarle en el coliseo de la Bizarría de Santiago" (*Expresión* 1707).¹⁷ Esta simultaneidad se hace visible también en las procesiones del Corpus madrileño a comienzos de siglo: vestido a la española va el viejo rodrigón que figuró en la de 1701 y el enano que tocaba la cítara en 1706. El carcamal ridículo que salió en 1709 llevaba una golilla acorde con su estrambótica figura y más discreta era la del vejete que portaba el chocolate que recorrió las calles en 1711 (Bernáldez Montalvo 1983: 80, 86, 92 y 98). Pero el mejor ejemplo de la coexistencia y, a la vez, de la diferencia se vio en 1713 (fig. 21), año en que figuraron juntos el hombre antiguo y el moderno, plasmándose en el dibujo los dos verdaderos estereotipos tanto por la edad como por el rostro, el traje y los ademanes.

Sobre cómo evolucionó la situación en la corte el mejor testimonio es, desde luego, el que ha dejado Torres Villarroel en sus paseos oníricos por Madrid:¹⁸

Venimos a dar con nosotros en la esquina de los venerables agonizantes [...] llegó éste a incorporarse con otra tropa de hombres, todos de buena capa, unos vestidos a la chamberga, otros entre golillas y jácaros, y los más en traje militar sobradamente aseados (Torres Villarroel 1966: 212).

Es decir, la población de Madrid en esos momentos vestía indistintamente el traje antiguo y el moderno y no sólo existía una tolerancia total sino también parece que se frenaron los intentos de obligar a introducir la nueva moda. En uno de los "Auxilios para bien gobernar una Monarquía Católica" de Melchor Rafael de Macanaz, escrito hacia 1722 pero publicado en el *Semanario erudito que comprende varias obras inéditas* (vol. V, Madrid, 1787, p. 298) –dos años después se hizo otra edición en Madrid, en la imprenta de A. Espinosa–, se aconsejaba lo siguiente:

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 alguno extranjero. Estas órdenes las recibirá el público como violentas, y terminantes a acabar con el traje Español, que le contempla superior a todos; y alterándose los ánimos pueden motivar muchos sentimientos difíciles de remediarse, si no fuera a costa de perder el Estado muchos miembros y bastante reputación. Cada nación estima aquel personal adorno, que gustaron sus pasados, como superior al de los demás. Querer por la Fuerza que vista otro extraño, es abrir las puertas a gravísimos inconvenientes y debe tenerse presente que una vez perdido el respeto y descubierta la cara para la oposición al precepto, se observan todas las fatalidades que caben en sus espíritus, que ni temen el riesgo ni se esconden del peligro (Caro Baroja 1988: 218).

Esa diversidad de indumentaria a la que se refiere Torres Villarroel también refleja el diferente origen que se le atribuía. Vestir a la chamberga hacía referencia al uniforme que lucía la Guardia Chamberga, nombre por el que se conocía al regimiento formado en Madrid en 1669 por Mariana de Austria durante la minoría de edad de Carlos II, y que consistía en casaca, corbata y sombrero chambergo. Se había adoptado siguiendo el traje que llevaban los soldados del ejército del mariscal Schomberg en las campañas de Portugal a principios de la década de los sesenta del siglo XVII (con motivo del natalicio del príncipe de Asturias, futuro Luis I, se creó "la guardia de niños", a la cual se destinaron los vestidos amarillos que habían servido a la Chamberga en tiempo de Carlos II, pero teñidos de azul, (*Noticias verdaderas* 1707).¹⁹ Vestir de militar era seguir la moda marcada por la corte española a emulación de la francesa en la que Luis XIV incorporó la casaca, prenda militar, al vestido civil de la corte, adoptando y adaptando además otros complementos propios de la milicia, como el espadín, al traje de corte.²⁰ Vestir de golilla era ir según la costumbre española. La mezcla de estas formas de vestir, militar y civil, en un mismo escenario resultaba incongruente en el siglo XVII, por lo menos en opinión de algunos. En *Los dos genios*,

19. Hemos consultado el ejemplar facticio foliado a mano de la Biblioteca Nacional (Madrid, R-60361) al cual antecede una curiosa estampa entre el folio 143-144, donde figura el infante en la cuna flanqueado de los bustos de sus progenitores.

20. No obstante como observa Roche (1996: 223-224) el uniforme militar es un invento relativamente reciente por lo que no es raro que elementos que se consideraban propios de éste pasaran al traje civil; de hecho, uniformar a la milicia fue un medio eficaz para diferenciarla de la población civil y este proceso triunfa entre Luis XIV, el rey guerrero, y Luis XVI. La diferenciación por el traje estará en la base de los futuros debates sobre la nación y el ejército, además de que al uniforme irán ya asociados unos valores y comportamientos.

Fig. 4. Cesare Vecellio, *El católico rey Felipe II*, 1590.



21. El discurso también fue publicado en el *Semanario Erudito*, vol. VI, 1788, p. 265 (Morel-Fatio 1894: 132). El regimiento de Chamberga, conocido en Madrid entre otras cosas por su indisciplina, ha sido estudiado por Gómez-Centurión Jiménez (1986).
22. Como es sabido, el siglo XVI fue la edad de oro de los libros de trajes en Francia e Italia, algo por otro lado lógico si tenemos en cuenta que el vestido se convirtió en uno de los objetos de ostentación donde se desplegaban con liberalidad la riqueza y variedad de telas y adornos; el desarrollo del arte del grabado fue el agente principal de su difusión. Entre las estampas que circularon mostrando la moda española cabe citar *Hispani et Hispaniae in vestitu cultus*, perteneciente a *Variorum gentium ornatus* (h. 1600), obra de Sebastian Vrancx y Peeter de Jode (reproducida en Veliz 2004: fig. 15). Para una introducción a la historia del traje y de la moda, véase Boucher 1967; Köhler 1983; Laver con un apéndice dedicado a España de Albizúa Huarte 1988; Tarrant 1993; y Toussaint-Samat 1994.

discurso christiano político, dedicado a la reina Mariana de Austria se advertía que "la misma disonancia, señora, hace una corbata en Madrid que una golilla en Campaña".²¹ Aunque este autor explica que la adopción de la casaca en el ejército español fue a imitación del ejército del mariscal Schomberg, la documentación consultada por Descalzo (1997: 196) demuestra que el uso de esta prenda por parte de los militares españoles era anterior. Según testimonio de la condesa D'Aulnoy, en los esponsales de Carlos II con María Luisa de Orleans, mientras que esta última iba vestida a la española, "el Rey se había vestido a la Schomberg. Ese es el traje de campo de los españoles, muy semejante al francés" (Corominas y Villalta 1962: II, 105).

Como vemos, la cuestión del traje español fue importante en los últimos años del reinado de Carlos II y los primeros de su sucesor. Hoy está claro que el cambio dinástico no fue el que trajo la moda francesa, aunque tampoco cabe duda que aceleró su introducción y su seguimiento, esto es, su continua puesta al día, y que alteró profundamente las relaciones de los españoles con la indumentaria. Sin embargo, lo que también parece obvio es que esta transformación facilitó que la manera de vestir del siglo anterior se convirtiera definitivamente en un elemento fundamental para la construcción de una imagen común con la cual los españoles del siglo XVIII se identificaron por primera vez como colectivo. En otras palabras, de no haber caído en desuso el traje de corte no habría sido posible este proceso de abstracción, pues habría continuado siendo, simplemente, referente de la monarquía y la nobleza española. Así figuraba en la serie *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, compuesta de cuatrocientas veinte figuras con sus correspondientes comentarios, grabadas en madera por Christoph Chrieger, natural de Nuremberg, según dibujos de Cesare Vecellio (h. 1521-1601), pariente lejano del pintor Tiziano (la primera edición fue publicada por Damian Zenaro en Venecia en 1590). Esta colección de trajes fue la más famosa de la Edad Moderna²², fuente visual de referencia hasta el

Fig. 5. Francisco Rizzi, *Auto de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid*, 1680.

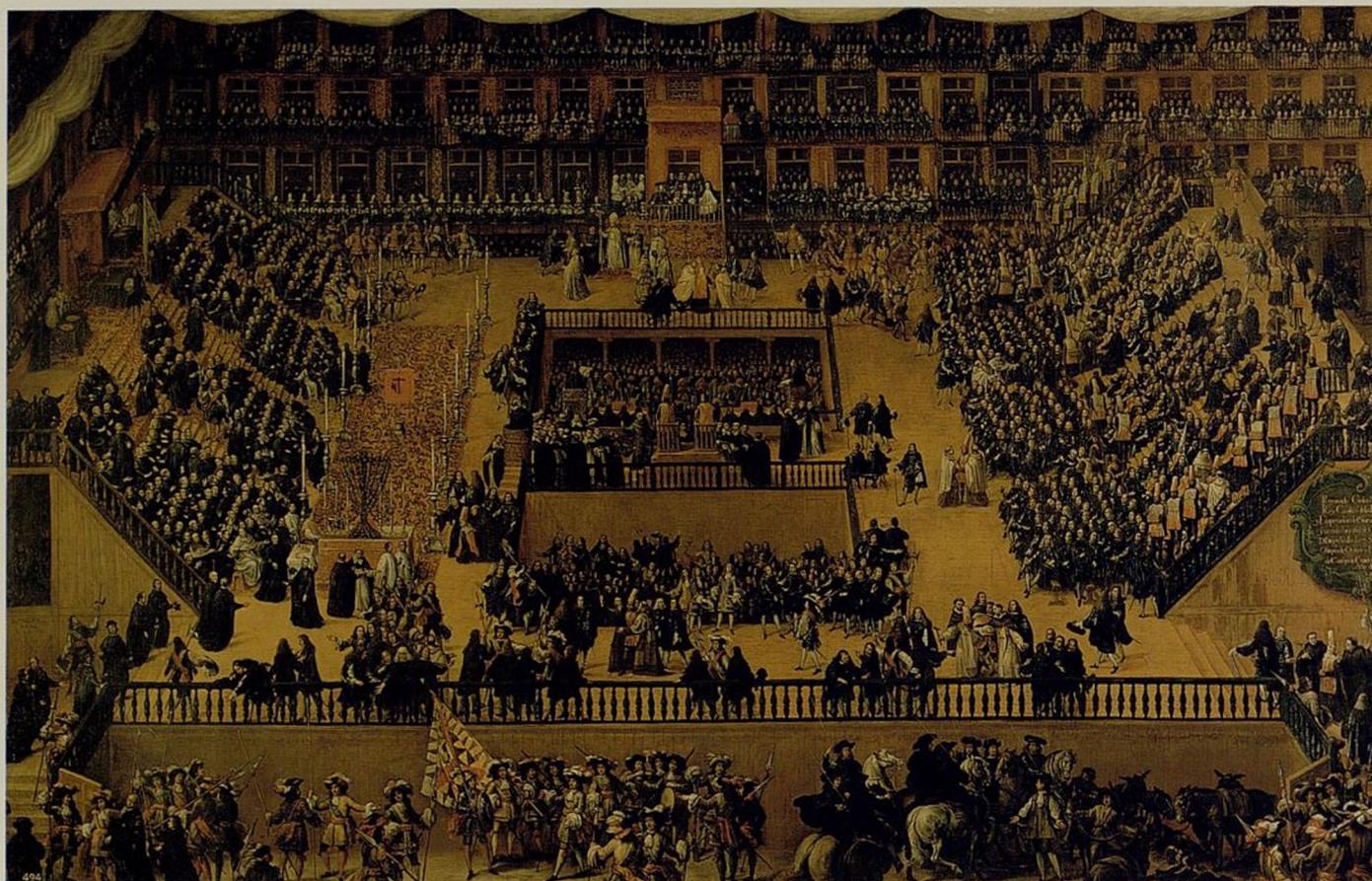
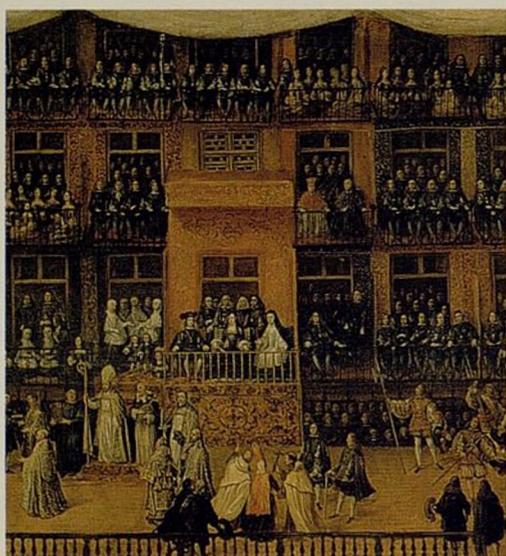


Fig. 6. Francisco Rizzi, *Auto de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid (detalle)*, 1680.



Ayuntamiento de Madrid

23. En opinión de Caro Baroja es un "libro utilísimo para el estudio de los lugares comunes en materia de 'Psicología étnica'" pero en sus miles de fichas no evitan que su pensamiento conservador reflejen "la concepción del mundo de los escritores españoles del siglo XVII, relacionado casi todos ellos con una España oficial", y con ser "obra erudita y abundante, aún podría ampliarse con multitud de referencias más" (Caro Baroja 1970: 85 y nota 34).
24. Galiendo (1678:160) al hablar de las malas costumbres que tenía una parte importante de la población masculina escribe quejoso: "Estos mismos [se refiere a los amancebados en Madrid y casados con hijos en otros lugares del reino] por no estar ociosos tanto tiempo como les sobra, asientan (como dicen) su rancho o tablas de juego, que son el mismo suelo desnudo en las calles públicas, sin tener atención ni respeto a los lugares sagrados [...] la música desconcertada de las maldiciones, juramentos, porfías, y aun blasfemias que suelen acompañar a estos juegos y jugadores, con otros lenguajes feos y sucios introducidos ya aun entre gente de golilla".
25. Entre las observaciones que hace Fernández de Navarrete precisamente para defender que se destierren los cuellos, argumenta que no es propio del traje español en estos términos: "Y a los que dicen que los cuellos eran traje Español, les respondo, que si miran los retratos de sus abuelos, verán que no usaron de esta enfadosa y costosa impertinencia sino es que alguno de los que han fingido retratos pasados, se hayan descuidado en vestirlos a lo moderno, como se han descuidado en llamarles don, no advirtiendo que en sus tiempos no se usaban lo uno, ni se traía lo otro" (1626: 231).
26. Nos referimos, claro está, al grabado calco-gráfico, ya que en la entalladura a las limitaciones del soporte se sumaba la falta de pericia del grabador (artesanos en su mayoría), dando como resultado unas imágenes que se caracterizan por su tosquedad.

siglo XVIII, por lo menos en España, para cualquier reconstrucción, ambientación o caracterización de personajes, tanto para los artistas plásticos como para los escenarios teatrales. Abría la parte dedicada a España Felipe II (fig. 4) ataviado con toda su realeza y la tercera figura mostraba el traje de corte del noble español.

Existía una construcción literaria del español fundada en una abstracción, epítome de las virtudes y valores que se habían consolidado en el siglo XVII, de la que da cuenta Herrero García (1966: 58-103).²³ A esa abstracción tenía acceso buena parte de la población, bien a través de los textos impresos, bien de las representaciones en fiestas o en teatros, y con ella se podían identificar. Pero no ocurría lo mismo en el campo visual, ni en pintura ni en grabado. La razón es relativamente fácil de entender. Cuando aparecen colectivos de personas en las pinturas van ataviados según el decoro y categoría de los representados. Un ejemplo representativo es, como observa Matilda Anderson (1966:11), el *Auto de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid* pintado por Francisco Rizzi (fig. 5). La mayoría de las figuras civiles, empezando por el rey, visten de golilla siendo mínima la presencia de las corbatas a la francesa (fig. 6) —los bufones, algunos guardias y posiblemente los embajadores extranjeros—; si tenemos en cuenta que en ese año circuló un informe según el cual se consideraba que el traje de golilla debía prohibirse a los comerciantes, entre otras cosas porque a él debían asociarse determinados comportamientos, no es difícil interpretar la calidad del público que asistía al acto. En principio, sólo los de su clase se podían reconocer.²⁴ En cuanto a las pinturas de figuras individuales, en su mayoría se trataba de retratos, es decir, de personajes concretos que vestían según su condición y voluntad o la de sus descendientes,²⁵ que además podían afrontar el gasto; si era exclusivo hacerse retratar en pintura, todavía lo era más en grabado, ya que suponía aún mayor inversión económica, pues hablamos de una producción de calidad, algo, por otro lado, bastante escaso en España durante todo el siglo XVII.²⁶

CAPÍTULO 2

*Vestir al caballero español:
cuestión de Estado y seña de identidad*

Ayuntamiento de Madrid

Será en el siglo XVIII cuando se dé un proceso de búsqueda de una imagen que identifique "al español" representante de la nación española como un ser distinto a la representación de "España" en figura de matrona que pervivirá hasta el siglo XIX. Durante la primera mitad del siglo XVIII asistimos, por tanto, a la definitiva cristalización del español en la figura masculina vestida según la moda del siglo XVII. Hablar de vestir a la antigua española como seña de identidad de lo español será hablar del traje de golilla, aunque no todos estarán de acuerdo y tratarán, siempre que tengan oportunidad, de rebatir esta idea. El ejemplo más claro es el de Cadalso en sus *Cartas marruecas*, quien afronta la cuestión de manera directa y rotunda en la Carta XXI. El ilustrado asume que "cada nación es como cada hombre, que tiene sus buenas y malas propiedades peculiares a su alma y cuerpo" y considera que el proverbio *genio y figura hasta la sepultura*, aun refiriéndose a los hombres, es más verdadero si se refiere a "las naciones", porque en su opinión éstas "no son otra cosa más que una junta de hombres, en cuyo número se ven las cualidades de cada individuo". Pero al buscar esas cualidades características opina "que se deben distinguir las verdaderas prendas nacionales de las que no lo son" (Cadalso 1996: 207) y el primer ejemplo que se le ocurre se refiere precisamente al traje:

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 cabeza, sin abrigo; y todo esto, que no es bueno ni español, es celebrado generalmente porque dicen que es español y bueno (*idem*: 207).

La transformación y la fortuna del "traje español" en el siglo XVIII es un tema fundamental en la construcción de la identidad moderna de España y, como cabría esperar, en esta cuestión no hubo unanimidad ni en su consideración ni en la forma que adoptó,

Fig. 7. Anónimo, *Vista de la Plaza Mayor de Madrid* (detalle), h. 1619.



1. Parece que hubo una tendencia a integrar el negro como color del vestido. Por ejemplo, los militares que vestían de color hacia 1580 también comenzaron a vestirse de negro. En el momento del cambio a unos se les llamaba sacristanes y a otros papagayos (Ruiz-Gálvez Priego 2002: 467). El comentario que hace Jerónimo de Uztáriz (1724: 157) a la pragmática del 15 de noviembre de 1723 dice: "En el Artículo quinto se ordena, entre otras cosas, que todos los ministros superiores, subalternos, e inferiores de los Tribunales de Madrid, y de los de fuera, incluso Corregidores, Jueces y Regidores, se vistan de negro, de que resulta también beneficio a los Paños, y otros géneros de España, adonde siendo negros se fabrican de bastante buena calidad en muchas partes".
2. Entre los estudios recientes véase Bandrés Oro (2002) referido al vestido en la pintura de Velázquez. Sus retratos fueron fuente de inspiración en el siglo XVIII, principalmente para Goya: por ejemplo, la muchedumbre que rodea a san Bernardino en el cuadro de la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid está compuesta exclusivamente por hombres con valona, cuyo modelo se encuentra en los retratos reales de caza de Velázquez.
3. Ya en 1537, Alejo Venegas en su *Agonía del tránsito de la muerte*, de cuyo éxito hablan las cinco ediciones que hizo en quince años el impresor toledano Juan de Ayala (Vega 1983: 51), denuncia, entre los vicios de los españoles, los excesos de los trajes.

incluso en lo que se refiere a la golilla, pieza que parece definirlo prácticamente desde el principio, ya que el negro vino por añadidura.¹ En este sentido, hay que recordar que ese negro tan característico no siempre fue considerado lúgubre y severo: por el contrario, éstas son asociaciones dieciochescas; evidentemente, el colorido que se introduce en las telas de vestir durante esta centuria subrayaba su ausencia en el traje a la española. Como explica Cage (1993: 155-6), la preferencia por la ropa negra entre los individuos de clase pudiente del siglo XVII llevó a que retratistas como Frans Hals en Holanda o Nicholas de Largillière en Francia se vieran obligados a desarrollar sus capacidades perceptivas y una técnica refinada para plasmar distintos tonos que tradujeran las calidades y efectos de las telas, hasta el punto que Van Gogh llegó a diferenciar "por lo menos veintisiete negros distintos" en la obra de Hals.

Existen diversos estudios sobre el origen y la evolución de la golilla española,² pero el de Anderson (1969) ha sido especialmente importante para nuestro trabajo, ya que se fundamenta tanto en documentos textuales como visuales de la época. Dejando de lado la cuestión del lujo y la extravagancia, que prácticamente desde la exhuberancia renacentista ha estado unida a la literatura sobre el vestido,³ se puede concluir que el nacimiento de la golilla fue fruto del deseo de austeridad que cíclicamente expresaban los gobernantes y que generaba un cuerpo de prohibiciones cuya efectividad era prácticamente nula.⁴ Posiblemente estemos ante uno de los escasísimos ejemplos en los que la norma fue eficaz, aunque para ello hubo dos factores determinantes: la invención de la golilla y la circunstancia de que fuera el rey el primero en llevarla.

La historia es bien conocida, por lo que tampoco vamos a extendernos. A comienzos del reinado de Felipe IV los cuellos de lechuguilla⁵ eran el símbolo del derroche frente a la valona, considerada austera por oposición. Como señala Anderson, según Covarrubias la valona comenzó a vestirse a principios del siglo XVII, aunque a finales de la década de 1620 su uso no era muy común. Ejemplo de ello es *La vista de la Plaza*

4. Lo que se permitía y prohibía en las prendas de vestir tenía siempre relación con las clases sociales y las profesiones. La cuestión del traje ha dejado un rico corpus legislativo en la España del Antiguo Régimen, véase Pérez Martín (2001).
5. Comúnmente desde el siglo XVIII se ha conocido como gorguera, de este modo la denomina Sarmiento y nosotros hemos optado por este término, aunque históricamente no fuera así y la palabra gorguera se empleara exclusivamente para el adorno femenino (Bernis 2001: 258).
6. Entre los textos más elocuentes se cuenta el de Fernández de Navarrete (1626: 231): "Y porque veo a muchos hombres tan afeeminados, que sienten y aun lloran la reformación de los cuellos, diciendo, que se les quitó una varonil majestad y que se destruyó el antiguo traje de España, digo, que dejando aparte el ser hábito costosísimo y que en muchas personas excedía el gasto de la comida y sustento, es cosa cierta, que si se mira sin pasión, se juzgará, que esta que llamaban gala, no sólo no lo era, antes parecía un feo impedimento de todas las acciones varoniles [...] sucediendo en esto lo que cada día se experimenta en los trajes y usos femeniles, que los que ayer por usarse eran inexcusables, son hoy ridículos por no usados y desechados".
7. Considera Lemoine-Luccioni (2003: 69) que cuando miramos a una persona vestida, generalmente lo hacemos de abajo hacia arriba y la mirada se detiene en el cuello, tanto si es prominente, pequeño o no existe en favor del escote, considerándolo en su interpretación psicoanalítica un anticipo de la desnudez.
8. Recogido por Anderson (1969). Uno de los motivos del apego a la gorguera era el disgusto de dejar al descubierto la nuez y a este efecto se diseñó la golilla para uso del monarca, quien en cumplimiento de la legislación, debía abandonar la gorguera. En cualquier caso, golas, valonas y gorgueras estaban unidas a las falsas apariencias (Cea 2002: 120-121).
9. Existe un excelente repertorio en la Biblioteca Nacional de Madrid (Páez 1966: II, núm. 29-48).
10. En castellano en el original.
11. Obsérvese que se asimila claramente la costumbre de la corte con la idea del

Mayor de Madrid (fig. 2), donde parece llevarla sólo un personaje (fig. 7). La introducción general de la valona en el vestido fue consecuencia de la pragmática de 11 de febrero de 1623. Es interesante señalar que al principio fue recibida por algunos como un elemento extraño,⁶ por lo menos eso reflejan las palabras que en voz alta dijo Fernando Contreras al pasar por delante de la puerta de la casa del embajador del rey de Francia. Según los testimonios conservados, el citado, además de lamentarse del final de los cuellos al uso,⁷ se quejaba de tener que llevar valonas "pareciendo gavachos".⁸ Pero el rey, en cumplimiento de lo que él mismo había ordenado, no se puso la valona sin más, sino que ex-profeso mandó diseñar para su uso un cuello alto, rígido y plano, con una estructura de cartón hecha de papeles reutilizados engomados sobre la que se disponía la valona lisa y austera. Evidentemente la adopción de la golilla por parte del rey hizo que su uso se extendiera por todo el reino con cierta rapidez: hay que tener presente que en los retratos oficiales el monarca siempre aparece con ella y que esta imagen se multiplicó a través del grabado, tanto español como extranjero.⁹

El uso de la golilla, según los testimonios, era un verdadero sufrimiento. De tormento lo califica Juan de Zabaleta en 1654, y de "horrible traje de hombres españoles" Lope de Vega en su *Guzmán el Bravo*. Entre otras cosas, limitaba e imprimía una rigidez de movimientos a la cabeza que condicionaba totalmente la manera de conducirse a quien la vestía; en contrapartida, como hemos visto, una vez que se aprendía a llevarla daba un aire de gravedad y de una digna elegancia que subrayaban la diferencia con la gente común. Sabemos que todo aquel que deseara hacer negocio en Madrid o ser recibido por el rey debía asumir esa manera de vestir: "Aquellos que vienen de negocios o esperan estar aquí por algún tiempo —escribía el holandés Nils Brahe que estuvo en la ciudad en 1655— se visten inmediatamente a la manera del país. Nosotros siempre hemos llevado ropas de viaje, pero si estamos aquí *para pretensiones*¹⁰ debemos ponernos la golilla y todo el arnés castellano" (Anderson 1969:11).¹¹ Según el testimonio dejado por el cardenal Alberoni, la gran mayoría de la población masculina española, o por lo menos todo aquel que deseara pasar por caballero, asumía la golilla en su vida diaria y, de este modo, la gravedad como seña de identidad del español cobró una mayor dimensión al tener una visualización constante y generalizada dentro y fuera del reino. Así se explica que intelectuales dieciochescos como Sempere y Guarinos considerasen la gravedad y la golilla causantes de la desidia española:

Si la *gravedad* se hubiera contenido en ciertos límites, podía no haber sido perjudicial al Estado, como sucede con los ingleses. Mas, la de los Españoles, por cierta combinación de causas, se acompañó con la idea de la incompatibilidad del trabajo con el honor, de lo cual resultó el desprecio de las artes, y la inclinación a la ociosidad y a la poltronería.

La forma del vestido contribuye mucho para extender o corregir ciertas ideas: y el que usaron los

castellano algo que, por otro lado, era común en la literatura, como ya puso de manifiesto Herrero García (1966: 107).

12. Las críticas a este tipo de vestido son constantes entre los extranjeros; algunos de ellos, como la condesa D'Aulnoy, además de subrayar la incomodidad, inutilidad e inconveniencia, añaden la manera negativa en la que desfigura a quien lo lleva; en su opinión los españoles: "Son muy flacos, pequeños, de estrecha cintura, hermosa la cabeza, las facciones regulares, hermosos los ojos, los dientes bastante bien alineados, la tez pálida y morena. Suelen andar ligeros, tienen la pierna gruesa y el pie pequeño, que llevan calzado sin tacón, y no usan polvos; separan los cabellos con una raya a un lado de la cabeza, y los llevan cortados por igual y recogidos detrás de las orejas, con un gran sombrero forrado de seda negra, una golilla más fea y más incomoda que una gola, un traje siempre negro, en lugar de camisa, mangas de seda o de tabí negro, una espada extrañamente larga, una capa de pañete negro por encima, calzas muy estrechas, mangas colgando y un puñal. Es verdad que todo eso deslució a tal punto a un hombre, por muy bien formado que por otra parte sea, que parece que han procurado el traje menos agradable de todos, al que los ojos no puede acostumbrarse". (Diez Borque 1975). Hay que recordar que la moda tiene mucho de remodelar o reinventar la silueta del cuerpo (Bernárdez 2004).
13. Queremos llamar la atención sobre el hecho de que se publicaran en el *Semanario Erudito* de 1788 y 1789 escritos donde se habla de la cuestión del traje, como los ya citados con anterioridad, es decir, en unos años en los que estaba candente toda la cuestión relacionada con el lujo y la propuesta de un traje nacional para las mujeres (véanse los capítulos 6 y 7).

Españoles particularmente desde el reinado de Felipe II, era el más apto para fomentar la pereza y la desidia. Las lechuguillas y la golilla introducidas en su lugar, hacían el cuerpo muy tieso y lo mantenían en disposición poco apta para las labores del campo y para los oficios (Sempere y Guarinos 1788, 141-142).

Aunque Sempere y Guarinos establece una línea de continuidad clara en el vestido de los siglos XVI y XVII —desde Felipe II a Carlos II— en la que parece que la indumentaria no sufrió alteración alguna, ya hemos visto que la novedad introducida por Felipe IV es la que precisamente va a singularizar a los españoles con respecto al resto de las cortes occidentales, afianzando la idea del español de la que el autor era heredero. Ahora bien, como es lógico, con el paso del tiempo la golilla fue evolucionando: se fue haciendo más geométrica y rígida hasta llegar a adquirir la forma cuadrada y sobresaliente que luce Carlos II en sus retratos y que, precisamente, se adoptará oficialmente en el siglo XVIII. A partir de ese momento prácticamente no sufrió variaciones, al dejar de ser pieza de uso común y transformarse en prenda de uniforme (compárese con los alguaciles que aparecen en la serie de *Los caprichos* de Goya publicados en 1799, figs. 14 y 15). En este sentido podemos hablar, por tanto, de dos maneras diferentes de vestir a la antigua española: la que pervivió con carácter representativo y la que pasó a ser aceptada por el común de los españoles; aquella fue la que asumió el duque de Anjou cuando vino a España como rey y la que se trató de establecer como seña de identidad del español, mientras que la última fue la que tuvo éxito tanto en el teatro como en la pintura y el grabado. Es decir, aunque los españoles no llegaron a identificarse con el traje "oficial", sí llegaron a reconocerse, como veremos a continuación, con el que podríamos calificar de "oficioso" que tanto se lució en las ceremonias.

La cuestión del traje durante la época del cambio dinástico tuvo tal trascendencia que si hacemos una lectura superficial de los retratos de Felipe V, el nuevo rey de España, podemos pensar que la llegada de la nueva dinastía se interpretó como un retroceso. Justo antes de abandonar París para asumir la corona española, el nuevo monarca se hizo retratar por Hyacinthe Rigaud (fig. 8) no a la moda francesa de corbata, como lógicamente era su costumbre hasta ese momento, sino de golilla siguiendo el modelo que oficialmente (y para su disgusto) había vestido Carlos II durante su reinado.¹² Sobre el rechazo del último de los Austrias a esta forma de vestir han quedado múltiples testimonios recogidos, entre otros por Alfred Morel-Fatio, a quien debemos un temprano y excelente estudio sobre "El traje de golilla y el traje militar" (1894), donde explica y relata con documentada amenidad cómo fueron atormentados esos años para el enfermizo rey de España, también desde el punto de vista del vestido. Parece que Carlos II fue obligado por su madre, Mariana de Austria,¹³ a dejar el traje militar que tanto le gustaba —siendo niño retrasaba ir a la cama por seguir llevándolo— por la golilla.

Fig. 8. Hyacinthe Rigaud, *Retrato de Felipe V vestido a la española*, 1700.



14. Publicado este testimonio por primera vez en la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* (tomo LXVII, p. 90), se ha recogido con posterioridad por diferentes autores, entre ellos Morel-Fatio (1894: 133); Descalzo (1997: 193), y Gómez-Centurión y Descalzo (1998: 161). Según estos autores en el Guardarropa de Carlos II se refleja el gusto por traje militar (Archivo General de Palacio, Sec. Administrativa, leg. 913).
15. Un siglo después también se denominaba Carolina, “para memoria del glorioso reinado en que se establecieron”, a uno de los trajes femeninos que se propuso como traje nacional para erradicar el que estaba al uso.
16. Esta simultaneidad de formas de vestir se puede ver como expresión clara de los cambios que estaban teniendo lugar en la vida social de finales del siglo XVII y el pronto éxito que tuvo la introducción de la nueva indumentaria ya que, como afirma Halbwachs, “la moda es solamente la expresión exagerada y superficial de una transformación profunda de la vida social”; y según S. Kracauer “el análisis de las manifestaciones superficiales de una época ayuda a determinar el lugar que ésta asume en el proceso histórico con más seguridad que los juicios que haya emitido sobre sí misma [...] las manifestaciones de la superficie [...] al no estar esclarecidas por la conciencia, garantizan un acceso inmediato al contenido de lo existente” (Squicciarino 1990: 171). El traje que llega a España y coexiste con la golilla durante el reinado de Carlos II es el que Luis XIV comenzó a llevar a partir de 1670 (Descalzo 2003: 98).

En este sentido, no nos resistimos a transcribir uno de los pasajes más citados –pero no por ello menos elocuente (y en el fondo entrañable)– del “Diario de noticias” de 1677 en relación al tema:¹⁴

Domingo, 21 de febrero. Fue S. M. a caza 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, como que las casas de S. M. y S. A. fueron sin golillas y de chambergo, con corbatas, y dicen se ha inclinado el Rey tanto a este traje, que se presume se han de desterrar las golillas, y se llama el traje por S. A. la Carlina,¹⁵ y se huelga mucho, porque con la golilla se halla muy mal.

Carlos II se sirvió de los dos atavíos, el militar para las jornadas fuera de Madrid –sabemos que contaba con los servicios del sastre francés Joseph Capret en 1678 encargado de confeccionar trajes de “color a la moda” (Descalzo 1997: 193)– y el español para los actos oficiales en la corte capitalina.¹⁶ 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 (Morel-Fatio 1904: 242). Por otro lado, también se relajó el uso de esta forma de vestir entre los embajadores españoles: cuando el marqués de Castellidosrius fue nombrado embajador ante el rey de Francia, en 1699, se le autorizó vestir de militar por ser traje "con el que se adornan las demás naciones" y, según le comunicaba el secretario Crispín González Botello el 4 de junio de 1699, en las ceremonias oficiales debería aparecer a la española, de negro, pero no necesariamente con golilla:

En lo que toca al traje, el embajador de S. M. va de *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 (Morel-Fatio 1894:135).

Los argumentos que daba el nuevo embajador para abandonar el traje español eran de peso. Por un lado, resultaba ya raro en los ambientes diplomáticos: "será muy reparado—escribía Castellidosrius el 14 de mayo de 1699— por la singularidad y extrañado también como objeto que no han visto tanto tiempo hace, particularmente en el discurso de nueve años que ha durado esta guerra;¹⁷ a más de no ser tan apto para seguir la corte que muy de ordinario sale sin previsión a vanos divertimentos y diversión de caza" (*idem*). Pero, además, resultaba impropio para cumplir una de las misiones fundamentales del cuerpo diplomático, ya que era prácticamente imposible que sus cortesanos recabaran información o noticia de manera discreta vestidos de forma tan particular (Anderson 1969:12). Definitivamente el traje español estaba restringido en su uso a las ceremonias y tenía un carácter representativo.

Esa transición pausada y casi natural hacia el vestido moderno se vio bruscamente interrumpida por la muerte sin sucesor de Carlos II y las aspiraciones al trono español del archiduque Carlos de Austria y el duque de Anjou. Esta historia y su relación con la indumentaria es de sobra conocida: la asunción por parte de Felipe V de la golilla en su imagen oficial aun antes de salir de París,¹⁸ como mencionábamos anteriormente, fue algo que también hizo su opositor, cuya efigie vestido de golilla sobre el título de Carlos III circuló en estampas; incluso parece que se dio una diferenciación visual entre los partidarios de uno y otro a través de la forma de vestir.

Desde luego hubo ocasiones en las que el tema de la indumentaria fue, si no importante, por lo menos simbólico. Entre los momentos más trágicos que vivieron los partidarios del duque de Anjou se encuentra la entrada en la capital de las tropas del archiduque en septiembre de 1710. En el *Diario de lo sucedido en Madrid desde 7 de septiembre de 1710 hasta que volvió su majestad continuado con las noticias que se han tenido de los ejércitos hasta 23*

17. Se refiere a la guerra con Francia que acabó con la Paz de Ryswick en 1697.

18. Así aparece también en la medalla que se acuñó para celebrar la entrada de Felipe V en Madrid, obra de Thomas Bernard y Jan Mauger (1701); se conserva una de estas medallas en The Hispanic Society de Nueva York, reproducida en Anderson (1969: fig. 20).

de diciembre del mismo año, folleto posiblemente publicado en Sevilla, al anotar lo ocurrido los días 22 y 23 de septiembre dice: "Da el General Estanop orden al Corregidor y Regidores de Madrid, mandándoles no asistan al Ayuntamiento sin golillas. Sale con ella el Corregidor este mismo día 23". Y este suceso también figura en la *Exclamación afectuosa y sentida de la monarquía de España contra la alta alianza de Alemania, Inglaterra, Holanda y Portugal* publicado en Sevilla ese mismo año en casa de los herederos de Tomás López de Haro: "El día 23 [de septiembre] dio mucho que reír el orden a los Regidores, que no asistiesen al Ayuntamiento sin golillas. Este fue el principio del prometido alivio de los Vasallos".¹⁹ Fue éste uno de los sucesos más celebrados cuando los partidarios de Anjou tomaron de nuevo la capital. En *La vida es sueño y lo que son los juicios del cielo*, "zarzuela espionosa, historia verdadera" que se representó "en el gran coliseo de la Paciencia de Madrid, en los aciagos días del más violento reinado" (probablemente en los primeros días de 1711),²⁰ la escena, que tiene lugar en un gran salón de Ayuntamiento, ocurría así:

Levantáronse todos [los regidores del Ayuntamiento] para el acompañamiento, y casi en la última ceremonia, volvió la cara Stanope diciendo como al 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 posible, que aún vestigios
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
encartonan desatinos.

REG.— Señor Otro. Señor.

STANOP.— Ea, basta.
Golilla, Obediencia y Trigo.

19. Hemos consultado los ejemplares que se conservan en la Biblioteca Nacional (Madrid), ambos encuadernados en el ejemplar facticio foliado a mano R-60361; comienzan al fol. 182 y 194 respectivamente.

20. Se conserva un ejemplar suelto en la Biblioteca Nacional (Madrid, T-20733) sin pie de imprenta, y otro encuadernado en R-60361 (al fol. 225) donde dice: "En Madrid, véndese en casa de Fernando Monge frente a las gradas de San Felipe".

Entre las dificultades e intrigas que vivió Felipe V en el Alcázar de Madrid la cuestión del traje no fue menor. Además, siempre pesaron sobre él los consejos que al respecto le diera su abuelo Luis XIV, quién escribía en estos términos a su embajador en Madrid:

21. Según el duque de Saint Simon (1953: I, 871-72) nunca llevó la golilla ni el traje español porque no podía sufrirlo; siempre vistió a la francesa. Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena, remitió el 29 de noviembre de 1700 un memorial a Luis XIV recomendado que Felipe V suprimiera la etiqueta borjoña, restaurara el antiguo ceremonial castellano y favoreciera la adopción del traje francés consciente de la renovación que suponía: "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" (Bottineau 1986: 143).
22. Fadrique de Toledo, marqués de Villafranca era mayordomo mayor del Rey y, según el duque de Saint Simon, era "español hasta los dientes, apegado hasta el máximo al traje, las costumbres y la etiqueta de España hasta el último detalle; intrépido, alto, fiero, severo, inflado de honor, de valor, de probidad, de virtud; un personaje a la antigua". Podemos imaginar lo que le supuso decidir vestir a la francesa para recibir al rey, cuando, además, según Charles Auguste d'Allonville, marqués de Louville (autor de las *Mémoires secrets sur l'établissement de la maison de Bourbon en Espagne*, publicadas en París en 1818), para él era una misma cosa "arrancarle el corazón o aconsejar al Rey que se quite la golilla o coma en público" (Morel-Fatio 1894: 135).
23. El hijo del duque de Medina Sidonia no disfrutó las prerrogativas de la grandeza por no vestir el traje francés (Anderson 1969: 13).
24. Es posible que tomara este dato del "Epítome de la vida y costumbres, muerte y entierro del católico monarca Don Phelipe Quinto. Estado de los negocios de la Monarquía en su reinado y a la entrada del rey nuestro señor Don Fernando Sexto", Biblioteca Nacional (Madrid, Mss. 10818/30), donde se cuenta que Felipe V "en el principio de su Reinado quiso traducir la *Historia del padre Mariana*, para imponerse mejor en la lengua española; lo cual empezó, y no le permitieron proseguir las turbaciones de la guerra, pero escribió un discurso sobre la Golilla" (citado por Seco Serrano 1957: xxxii).

Mi opinión 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 (Bottineau 1986: 326).

Los años siguientes se pueden calificar de confusos. En cualquier caso se vivían tiempos turbulentos debido a la Guerra de Sucesión. Encontramos enemigos frontales de la golilla: a su mera presencia, como la princesa de los Ursinos (Anderson 1969: 13) y el marqués de Louville (Gómez-Centurión y Descalzo 1998: 164), o a vestirla, como es el caso del marqués de Villena;²¹ frente a éstos se encontraban los partidarios y defensores de su uso: los que estaban dispuestos a renunciar eventualmente a ella, como el ya citado marqués de Villafranca,²² y los renuentes hasta el final, aunque conllevara un elevado coste, como el duque de Medina Sidonia,²³ también estaban los tolerantes convencidos de que poco a poco caería en desuso, como el marqués de Harcourt, quien remitía este parecer sobre el tema a Luis XIV en 1701:

Los pareceres sobre la Golilla están bastante divididos en Madrid, muchos son de la opinión de reforzarla totalmente, la mía sería 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 (Bottineau 1986: 158).

Finalmente, surgieron los "arrepentidos", o por lo menos esa sensación se desprende de los testimonios conservados del ya mencionado Luis Francisco de Calderón Altamirano en su obra *Opusculos de oro, virtudes morales christianas*, publicada en Madrid en 1707, de la que nos ocuparemos en detalle más adelante. Y en medio de esta situación, según Sempere y Guarinos (1788, II: 144-45), Felipe V escribió por su misma mano (aunque ocultando su nombre) un papel en latín intitulado *Decretum Jovis de gonella* [Decreto de Júpiter sobre la golilla], 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 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.

Según testimonio del erudito, el escrito circuló anónimamente, suponemos que en copias manuscritas, aunque por ahora no hemos localizado ningún ejemplar en la Biblioteca de Palacio.²⁴ Llegado el momento, el rey:

Movió la conversación cierto día, a presencia de muchos Grandes, acerca de la Golilla. Refirió la historia de su introducción, y que no había sido traje español en su primer origen, sino introducido, e inventado en tiempo de Felipe IV, para desterrar el mucho lienzo, y encajes que se gastaban en los cuellos. Que desde entonces se había extendido su uso aun a los Militares, cuyo vestido, en lo antiguo, fue muy diferente. De este modo continuó 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 S. M. les daba ejemplo, al instante la dejarían. Y habiéndola dejado Felipe V la abandonó toda la grandeza, menos el Marqués de Mancera y el Duque de Medinasidonia, y al ejemplo de los primeros, en muy poco tiempo, toda la Corte se vistió a la Francesa.

Es probable que el vestido a la española que se hizo Felipe V en 1706 para la festividad de la Virgen de la Purificación fuera el último, ya que se puede decir que al año siguiente, tras la victoria del ejército de Felipe V en Almansa el 25 de abril de 1707, la golilla estaba sentenciada en la corte hasta tal punto que "el sastre de Cámara de golilla" fue suprimido (Gómez-Centurión y Descalzo 1998: 163-164). El embajador de Francia en España daba así cuenta de la situación a Luis XIV:

Toda la gente de noble condición, Consejeros de los tribunales que no son togados, Oficiales empleados en las secretarías y en la hacienda, Negociantes y Burgueses, así como todos los Sirvientes de los Grandes Señores, han renunciado absolutamente a la vestimenta española, sin que se haya testimoniado a nadie la menor cosa por parte del Rey vuestro nieto para procurar este cambio (Bottineau 1986: 326-27).

Es importante recordar que 1707 es el año en que comienzan a publicarse los conocidos como "Decretos de Nueva Planta", que han tendido a interpretarse como una castellanización de todo el reino, siguiendo el modelo francés, en aras de la centralización. No obstante, lo ocurrido con el traje pone en evidencia que la política de uniformar las costumbres comenzó precisamente en Madrid y, por extensión, en el antiguo reino de Castilla donde el crecimiento de la capital, desde comienzos del siglo XVII, había eclipsado a cualquier otro centro financiero; es decir, avalaría la hipótesis de B. González Alonso, apoyada por García Cárcel (2003: 142), de que en realidad "la Nueva Planta uniformizó más que castellanizó" las costumbres.

En 1717, según opinión atribuida al duque de Luynes (Morel-Fatio 1894: 138), el uso de la golilla era cada vez menor y sin solución de continuidad aunque, todavía en 1724, Miguel Ochoa, nombrado alcalde mayor de la Corte y Real Sitio de San Ildefonso, preguntaba a sus superiores si debía asistir con el traje de golilla o de militar (Descalzo 2003: 210). En el *Diccionario de Autoridades*, publicado en 1734, se afirma que sólo la vestían "los ministros togados, abogados, alguaciles y alguna gente particular". En todos

estos casos, el modelo que se siguió fue el del reinado de Carlos II, que había asumido a su vez Felipe V y que siempre gozó de respeto, prestigio y reconocimiento entre los ideólogos y asesores de este monarca. El ejemplo más señero que ilustra lo dicho es el proyecto que redactó para el adorno del Palacio Real de Madrid el benedictino Martín Sarmiento, quien, al tratar de las esculturas de los reyes de la fachada, consideraba que Felipe I debía tener "su cara original", a partir de Felipe II "su cara y traje original", pero la de Carlos II debía mostrar su cara original y "el traje de golilla de última moda. El cabello largo y tendido.", mientras que Felipe V debía ser "su cara original. Peluca".

Quedó memoria de la cuestión del traje a lo largo de todo el siglo XVIII. A veces fue en términos de verdadera liberación: así Feijoo en su escrito sobre las modas recuerda cómo "los extranjeros tentaron a librar de esta molesta estrechez [la golilla] del vestido a los españoles, y lo llevaron estos tan mal, como si al tiempo que les redimían el cuerpo de aquellas prisiones, les pusiesen el alma en cadenas" (1952: 70); Cadalso, por su parte, al fechar su "Calendario manual y guía de forasteros en Chipre" escribe: "este año es el de 68 de la libertad y expulsión de las Golillas" (Glendinning 1982: 11). En otras ocasiones la memoria de la golilla debía conservarse por respeto al rigor histórico. En este caso cabe recordar que cuando el erudito Martín Sarmiento presentó en 1752 la "distribución de las más famosas acciones del Rey Padre [Felipe V] para que se puedan representar en tapicerías o en cuadros", con el fin de que "pudiesen adornar las paredes de los principales salones del nuevo Real Palacio", hacía la siguiente advertencia:

Habiendo de ser todas las representaciones de hechos y cosas que acaecieron en este siglo y de personajes cuyos rostros originales se conservan, es preciso que, así en los cuadros como en los tapices, se retraten a lo natural todos los que tuvieren retrato o verdadera efigie, haciendo antes las diligencias de hallarlos que no será muy dificultoso. Y siendo constante que muchos retratos originales del Rey Padre se conservan aun en cuadros, láminas, monedas, etc., según los diferentes años de su edad, es indispensable que los dibujantes se arreglen, para dibujar el rostro del Rey Padre, el retrato correspondiente al año del suceso que se ha de representar en el tapiz. Lo mismo digo del vestido, y así en los primeros tapices se debe representar de golilla (Álvarez Barrientos y Herrero Carretero 2002: 288).

El otro testimonio es de finales del siglo XVIII y se lo debemos a Juan Agustín Ceán Bermúdez quien, al tratar la biografía del pintor Ignacio Ruiz de la Iglesia, en su célebre *Diccionario* publicado en 1800 escribe:

Estaba nombrado pintor de Cámara cuando murió Carlos II y con motivo de la Guerra de Sucesión tuvo que vencer muchas dificultades para poner corriente el título, pero lo consiguió en el reinado de Felipe V y la plaza de ayudante de furriera. Retrató en varias ocasiones a este

soberano de golilla, traje que usó recién venido a España, por acomodarse al estilo del reino, bien que Carlos II había usado de la corbata y casaca a la francesa, como está pintado en el lienzo de la santa forma de Coello en El Escorial (Ceán 1800: IV, 288).

Esta memoria de los hechos explica que, cuando se precisó elegir un traje para vestir la figura imaginaria del español en la que se reconocieran tanto el entendido como el lego —se había roto definitivamente la identificación del español con la figura de un monarca vestido a la francesa—,²⁵ el modelo que se propuso, como veremos a continuación, fue el que vistió Carlos II, aunque su figura como gobernante estuviera profundamente desprestigiada y representara una etiqueta y una dinastía cuya imagen era preciso erradicar.²⁶

25. Hay que subrayar que la identificación entre la nación y la figura del reinante la consideraba Sarmiento válida para la representación de los otros países pero no para el propio: "Las naciones [del mundo] se podrán colocar y pintar tan solamente de medio cuerpo [...] Han de llevar en la cabeza su propio adorno y el traje debe ser el respectivo de cada nación [...] He pensado que cada nación lleve en una mano aquella planta más selecta y útil de su país y a su espalda, como que le hace sombra, una rama con fruto de aquel árbol específico del terreno, del cual abunda más [...] Creo que en cuanto al traje será elección prudente si se escoge el traje o vestido con que en los libros se representa el emperador, rey, príncipe o cabeza de la nación, y no sin congruencia, pues representa a toda la nación cualquiera de ellos" (Álvarez Barrientos y Herrero Carretero 2002: 406-407).

26. Desde luego se da una ambivalencia en la relación de los Borbones con respecto a la dinastía anterior: por un lado, se ven precisados a afirmar la continuidad dinástica como expresión de su derecho al trono; por otro, precisan distanciarse de la España que ellos mismos rechazaban. Esto explica iniciativas como la de la Academia de San Fernando que, tan pronto como hubo posibilidad, dio comienzo a una empresa deseada por la Secretaría de Estado: grabar los retratos de las Casas de Austria y Borbón desde Felipe y Juana de Castilla a Fernando VI. Este trabajo se llevó a cabo entre 1760 y 1763 (Calcografía Nacional 1987: núms. 704-710).

Uno de los más tristes y afortunados sucesos ocurridos durante el reinado de Felipe V fue el incendio del Alcázar madrileño en 1734. Triste, como es sabido, por las pérdidas, pero afortunado, sobre todo para la nueva dinastía reinante, porque sobre sus ruinas, y en ese solar simbólico, se comenzó a trabajar inmediatamente en el que sería conocido como Palacio Nuevo, monumento que plasmaría la continuidad de la monarquía pero rechazaría el legado de los Austrias, primero, y, luego, durante el reinado de Carlos III, el del mismo Felipe V. Para el tema que nos ocupa no interesan las cuestiones relativas a la fábrica sino al adorno de la misma aunque, como señalan Álvarez Barrientos y Herrero Carretero (2002: 33), una de las cuestiones fundamentales del "debate estético, tanto arquitectónico como de los adornos, tuvo que ver con las dificultades para armonizar el nuevo gusto clasicista con la nacionalización que se pretendía". Este deseo de nacionalizar fue el que hizo que se rechazara el programa escultórico ideado para la fachada por Sacchetti y Olivieri en mayo de 1743 —en él habían venido trabajando conjuntamente desde octubre de 1742—, tras el informe emitido por Martín Sarmiento. Este mismo deseo de nacionalizar sería el que provocaría años después que Tiepolo introdujera cambios sensibles en algunas figuras al trasladar el boceto que había pintado en Italia en 1762 a la bóveda del Salón del Trono del palacio madrileño, fechada en 1764.

En la nota que conservamos donde se inquieren las razones por las cuales se solicitó al benedictino el dictamen sobre el proyecto escultórico se hace la siguiente aclaración:

Olivieri propuso varios juegos de estatuas y, por haber parecido que, aunque las ideas fuesen buenas, quedaban muy universales, porque eran objetos que, igualmente, hacían al Palacio de España que al de otro cualquiera príncipe, se mandó al P. Maestro Sarmiento que discurriese (Álvarez Barrientos y Herrero Carretero 2002: 36).

A partir de este momento Sarmiento comienza una labor ingente. Tras el programa para el adorno exterior vendrá el interior de tapicería y pintura, además de escultura, y le ten-

Fig. 9. Phillibert Bouttats, *Retrato de Carlos II*, 1684.



27. En los adornos que deben llevar los reyes de España indica que se empleen las monedas y medallas antiguas como fuentes; planeó todo lo referente al cabello y el tocado, los adornos de las manos, las armas y sus tipos, y el vestido subrayando las diferentes épocas por el cambio de éstos (*idem*: 191, 244, 250, 260).

28. Como afirman Álvarez Barrientos y Herrero Carretero (2002: 86), "en su proyecto, Sarmiento, hizo equilibrios entre el peso de la representación de los símbolos e historia de la monarquía borbónica y el de los hechos y representación de la historia de los españoles, procurando dar así a su Sistema una verdadera dimensión nacional".

drán ocupado desde 1747 hasta 1759. Aunque estos dos últimos programas no se llevaron a cabo y el primero no sólo quedara sin terminar, sino que, para dolor del autor, se dismantelara con la llegada de Carlos III, interesa el planteamiento, pues en él se hace una construcción institucional del "español" en la que los súbditos del monarca se pudieran reconocer visualmente. En este sentido, hay que subrayar que Sarmiento siempre tuvo la aprobación del rey: hay que admitir que su visión era compartida tanto por éste como por el resto de los consejeros y responsables de los asuntos de Estado. Finalmente, debemos insistir en que la introducción de la figura "del español" en un "Sistema de adornos" —tal y como lo llamaba su autor— tenía como objetivo renovar la imagen de España sobre la sólida base de una nueva Historia para una nueva época. El palacio, en el pensamiento de Sarmiento, sería el libro en el que podrían aprender todos los españoles, incluida la plebe más ruda, porque en su planteamiento el ideólogo tuvo en cuenta al público presente y futuro, nacional y extranjero, de ahí la trascendencia que debemos darle.

En la idea de Sarmiento se ve la importancia que tenía el decoro de la representación, es decir, la propiedad de lo que se mostraba pasado por el filtro de la veracidad: veracidad en los rostros, indumentarias y escenarios, siendo nulo el espacio dejado a la imaginación porque, allí donde no hubiera fuentes, se trataría de dar forma al pasado buscando la mayor credibilidad histórica.²⁷ En la obra de arte, según la mentalidad del benedictino, debía primar la significación documental y no la creatividad del artista porque se estaban estableciendo los modelos de referencia, los prototipos, las fuentes iconográficas para una nueva época en la cual había que buscar, en lo que se refiere al criterio de representación, la fácil comprensión por parte de las generaciones presentes y futuras. Y en este contexto ideológico, lo mismo que fabricó la imagen de la dinastía borbónica identificándola con los hitos del pasado civiles y religiosos y legitimó su presencia en España desde el punto de vista bélico, político y cultural (Álvarez Barrientos y Herrero Carretero 2002: 84), Sarmiento creó el retrato del español "nacionalizando" el cielo: eleva su figura aun por encima de la del propio monarca y lo hace depositario del misterio divino, algo impensable en el siglo precedente.²⁸ Para ello introduce al español en el ámbito celestial de la "Gloria" haciéndole partícipe de su eternidad y dotando a las virtudes y valores que representa de la inmortalidad frente al resto del mundo que, al estar representado por los monarcas reinantes, entran en la temporalidad de la historia. El español, expresión de la identidad nacional, se muestra como permanente y fiel a sí mismo, representante de la continuidad inalterable del presente con respecto al

pasado y proyectado hacia el futuro, algo fundamental en el pensamiento de Sarmiento al margen de los cambios dinásticos.²⁹ Su figura sería de este porte:

29. En este planteamiento de Sarmiento vemos a su vez la herencia literaria del siglo anterior, sirva de ejemplo *La España defendida* de Quevedo (Vivar 2002: especialmente el capítulo "El mito de España: la nación cultural").

30. Páez 1966: I, núm. 1710-16. La inscripción que figura en la parte inferior del retrato es como sigue: "Phi: Bouttats iunior fecit. ex tabulario Reginae Franciae". Son tres los grabadores que responden a este nombre, uno, maestro de la Hermandad de Amberes en 1660; otro en 1682; y un tercero que se casó el 2 de julio de 1768, a los veintitrés años, en Amsterdam.

31. Es evidente que Sarmiento tuvo en cuenta el deterioro físico sufrido por Carlos II a raíz de la enfermedad de 1693. El embajador austriaco Lobkowitz explica que había perdido mucho pelo y pensaba ponerse una peluca, y el médico alemán Geleen comentaba en 1699 que parecía un anciano de sesenta años, sin vigor ni alegría, pálido y caquético (García Cárcel y 2007: 49-50). Moralmente estaba muy mal visto que los hombres se tiñeran los cabellos o llevaran peluca: "También es antiquísimo el maldito abuso de teñir y desmentir las canas, privando la más feliz edad del hombre [...] y es asimismo muy antiguo el uso de las cabelleras postizas para cubrir el defecto de las calvas [...]. Los mozos que cuando empieza la frente a caminar por lo alto de la cabeza, la acompañan con cabelleras cumplidas, confesando aun mucha mayor cantidad de calvicie de la que en efecto padecen, y esto con gran pena y molestia, y a veces con riesgo de la vida causado de que estos emplastos aplicados a parte que no padece violenta lesión suelen ocasionar enfermedades [...]. Es también muy poca importancia el cuidado de los que con notoria violencia, encaminan el cabello (que inclina a la parte posterior de la cabeza) hacia la frente, poniendo gran afán, estudio y fatiga [...] porque este cabello (sacado de su natural curso) solamente sirve de índice que está manifestando la calva" (Discurso 1636: 28v/29v).

El tal español se debe representar con una cara venerable y muy devota, y en edad ya avanzada. Ha de tener pelo propio que tire a cano y sea bien largo, pero de modo que a una frente despejada se siga algo de calva agraciada. Vamos al traje. No ha de ir vestido de militar, pues ese no ha sido traje español, o se debe pintar con gorguera o con golilla, y soy de dictamen que se pinte vestido de golilla, con sombrero de dos alas como el de los eclesiásticos, pero debajo del brazo izquierdo. También ha de llevar capa que adorne y no impida, y las mangas han de ser muy anchas y con algunos encajes y flores. El retrato del señor rey Carlos II que trae el padre Papebroquio en las Actas de San Fernando (fig. 9) es el más propio para darme a entender por lo que toca al cabello rostro y golilla, y si estuviese de rodillas rezando el rosario, delante de un altar, estaba representado el español con casi todo lo que llevo dicho (*idem*: 410).

El modelo que da Sarmiento es el grabado de Phillibert Bouttats³⁰ que figura en la obra *Acta Vitae S. Ferdinandis Regis, Castellae et Legionis eius nominis tertii cum postuma illius gloria et historia S. Crucis Caravacanae*, obra del jesuita Jesús Daniel van Papenbroeck y publicada en Amberes en 1684.³¹ Este Carlos II transfigurado en español debía llevar a su espalda "una rama de cepa o parra, con algunas hojas y dos o tres racimos colgando, y en la mano izquierda un manojito de espigas de trigo, tres de las cuales formen una cruz curiosa" (*idem*), y el conjunto se debía articular de la forma siguiente:

El modo de que no se embaracen los objetos del lado izquierdo es el siguiente. La capa de golilla dejará descubierta gran parte de la manga izquierda, ésta dejará descubierta medio sombrero de dos alas, como que está debajo del brazo, y la misma manga, por la parte de abajo, ha de hacer lugar para que allí se vea la cruz y guarnición y un poco de la espada larga que está asida a la pretina; y en la mano, toda descubierta, se ha de ver la cruz de las espigas de trigo y las haldillas [diminutivo de haldas, faldilla o túnica] de la ropilla han de ser cortas para que se distingan las dos rodillas. Debajo de éstas ha de estar el rótulo: Hispanus o Español. Y enfrente de la cara estas cuatro letras: Dios, como que le salen de la boca. La positura del rosario podrá llevar una misteriosa circunstancia. Ésta es que el dicho español devoto tenga el dedo entre el pulgar y el índice una de las cuentas mayores, que llaman dieces, en la cual, para hablar a Dios trino y uno se reza o se canta: Gloria Patri et Filio et Spiritu Santo, etc. y es la misma que para pedir a Dios nuestro alimento, rezamos la oración que el mismo Cristo nos ha enseñado, diciendo, *Pater noster, qui es in caelis, santificetur nomen tuum (Jehováh) etc. Panem nostrum quotidianum da nobis hodie, etc.*

Y siendo cierto que el pan y el vino son el principal alimento corporal del hombre y que en ellos se representa su espiritual alimento de la Eucaristía, paréceme que no he podido discurrir mejores vegetales que el trigo y el vino para símbolo de la nación española, ya por su catolicismo y especial y

característica devoción al Santísimo Sacramento, en cuanto a lo espiritual; ya porque, en cuanto a lo corporal, sólo los vinos de España, por muchos y muy exquisitos, se apetecen, se buscan y se aprecian a *solis ortu usque ad occasum*, y desde un polo al otro polo, y así mismo porque los romanos, como es vulgar, representaban a la España con un manojito de espigas de trigo en la mano (*idem*: 410-411).

El español figura en otras composiciones ideadas por Sarmiento en el ámbito civil, como el tercer paño de la serie de tapices con el tema de "La muerte de Carlos II" y el siguiente donde se mostraba la "Aclamación de Felipe V que sucedió en Versalles"; en este último debían aparecer "muchos caballeros con caras y vestidos españoles". Pero es en el programa de la capilla donde cobra todo su significado y visualiza esos atributos que, como decíamos anteriormente, tenían cuerpo literario pero no plástico. No obstante, la llegada de Carlos III impidió que se hiciera realidad y el traje de golilla nunca recuperó su dignidad pues, como veremos, aunque reservado a magistrados y representantes de la autoridad, era expresión de lo antiguo y caduco cuando no motivo de mofa. Lo expuesto no significa que desapareciera el traje a la antigua sino más bien todo lo contrario. Fue un atuendo que gozó del favor del público, entre otras razones porque su presencia en el escenario teatral era aconsejable si se quería tener éxito o, por lo menos, así lo pensaba Cadalso quien, tras el alegato contra la españolidad del traje que citábamos anteriormente, añadía:

Y en tanto grado aplaudido [el traje a la española antigua], que una comedia cuyos personajes se vistan de este modo, tendrá, por mala que sea, más entradas que otra alguna, por bien compuesta que esté, si le falta este ornamento (Cadalso 1996, 208).

No obstante, fue el vestido con gorguera —es decir, el que en su día publicó Vecellio— el que reinó con verdadera aceptación del público no sólo en los escenarios sino también entre pintores y grabadores, aunque desprovisto en gran medida de esos valores que le había dado Sarmiento. Una de las representaciones más tempranas y espectaculares de este español antiguo dieciochesco es la que figura en la bóveda del salón del trono del Palacio Real de Madrid, pintado por Tiepolo (fig. 10), y basta compararla con la descripción dada por Sarmiento para comprender la diferencia: vestido de encarnado, erguido, enérgico, con cabello corto y prominente cuello. Desde luego se adecuaba más al gusto y espíritu que Carlos III imprimió a la España de la segunda mitad del XVIII, al tiempo que el color obviaba la referencia al "terrible" Felipe II y sus lúgubres sucesores:

Este príncipe [Felipe II] —escribe Cadalso— fue tan ambicioso y político como su padre, pero menos afortunado, de modo que, siguiendo los proyectos de Carlos, no pudo hallar los mismos sucesos aun a costa de ejércitos, armadas y caudales gastados en propagar las ideas de su ambición. Murió

Ayuntamiento de Madrid

Fig. 10. Giambattista Tiepolo, *Bóveda del salón del trono del Palacio Real de Madrid* (detalle), 1764.



Fig. 11. José Camarón, *Traje que usaban los Reyes Católicos [Felipe II]* (detalle), 1794.



dejando su pueblo extenuado con las guerras, afeminado con el oro y plata de América, disminuido con la población de un nuevo mundo, disgustado con tantas desgracias y deseoso de descanso. Pasó el cetro por las manos de tres príncipes poco aptos para manejar tan grande monarquía, y en la muerte de Carlos II no era España sino el esqueleto de un gigante (Cadalso 2000: 160).

Hay que añadir que esta reconstrucción visual de la historia fue eficaz porque, cuando por primera vez se publicó en España en 1794 la *Colección de trajes que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XV* (versión local de la colección de Vecellio a la que nos referíamos en páginas anteriores),³² hubo un cambio sustancial en el texto bajo la que sigue siendo, sin decirse, la efigie del Felipe II: en lugar de "Rey de España (Felipe II)" leemos "Los Reyes Católicos usaban la vestidura y manto Real de tela de oro, adornado con piedras preciosas y perlas de mucho valor" (fig. 11).

Pero, como decíamos, esa imagen trascendía los salones regios, necesariamente de acceso restringido, para ocupar lugares menos privilegiados pero más al alcance del resto de los españoles, como las ilustraciones de los libros. En este caso hay un ejemplo señero que también podemos traer a colación, la edición del *Quijote* del impresor Joaquín Ibarra donde, como se sabe, se puso verdadero cuidado en la parte correspondiente al grabado, aunque la visualización de la ficción literaria no resultara al final muy convincente. Al margen de esta cuestión, lo primero que salta a la vista es, además de

32. A iniciativa del discreto grabador valenciano José Juan Camarón y Meliá (Carrete Parrondo 1999). Las láminas de cobre se conservan en la Calcografía Nacional de Madrid (Calcografía Nacional 1987: núms. 1134-1208).

Fig. 12. Antonio Carnicero, *Comida de Sancho Panza en la Ínsula Barataria*, h. 1780.



que el español antiguo no vista la golilla, la rotunda presencia de la gorguera. Por ejemplo, en la escena de la "Comida de Sancho Panza en la Ínsula Barataria", de la que conservamos también el dibujo para grabar (fig. 12), obra de Antonio Carnicero (h. 1780), varios de los personajes llevan gorguera. También se aprecian valonas e incluso uno de ellos lleva un lazo a modo de corbata; ni una sola golilla sale a escena.

Similares a los trajes que lucen los personajes cervantinos debían ser los que usaban los actores en el escenario y de cuya presencia hablaba quejosamente Cadalso, al que no podemos menos que creer, pues la importancia de esta indumentaria en el contexto de las compañías de actores se refleja claramente en la pintura de Luis Paret *Ensayo de una comedia* (h. 1772-73; fig. 13). La pareja de españoles a la antigua se sitúa en primer plano a la izquierda, justo frente a la que va vestida a la moderna, relegando a un segundo plano la pareja de majos que también gozaba del favor popular. Ni el color ni la forma ni los elementos del traje recuerdan al grave caballero español de negro y con golilla. Ahora bien, en estos espacios era donde más había que marcar la diferencia, ya que la autoridad encargada de mantener el orden —presente a través de un alcalde, un escribano y dos alguaciles— va vestida precisamente de esa forma.

33. La tan perseguida ilusión escénica era prácticamente imposible en el teatro español del siglo XVIII si creemos lo que se dice en las "Reflexiones sobre el Estado de la Representación o Declamación en los Teatros de esta Corte", publicadas en el *Memorial Literario* del 9 de marzo de 1784 (pp. 117-127). Desde luego hubo muchas críticas por este motivo y es muy posible que Goya esté figurando una de esas representaciones teatrales, tan carentes de decoro en el vestuario, en el cuadro *Hércules y Onfala*, por otro lado una de las obras menos afortunadas del pintor.

34. Una de las críticas del cardenal Belluga (1722: 361) se refiere precisamente a la pérdida de la costumbre de reutilizar los trajes, aunque los ejemplos que elige son femeninos: "En las familias siempre hay muchos usos, en que poder consumir aquellos mismos vestidos, que se desbaratan, como en nuestros tiempos lo hemos

En lo que respecta al teatro cabe una observación más. Si tenemos presente que uno de los elementos que singularizaba las representaciones españolas era la nefasta caracterización de los personajes debido, entre otros motivos, a la falta de adecuación, de decoro, del vestuario (griegos y romanos se presentaban vestidos a la militar),³³ podemos dar la verdadera dimensión a las palabras de Cadalso: en cualquier momento podía aparecer un actor vestido a la española que, sin que lo exigiera la trama de la obra, *asegurara* el éxito. Lo que significa que no debemos limitarnos a pensar que la caracterización a la española figuró sólo en aquellas obras en que lo exigía el guión; esto debía estar bastante generalizado: por ejemplo, entre la muchedumbre que puebla la cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida —de la que siempre se ha significado el realismo con que trata al pueblo de Madrid—, Goya dejó en segundo plano una figura que parece lucir la gorguera, pieza que había pintado con anterioridad.

Finalmente debemos mencionar las representaciones que tenían lugar fuera de los escenarios y que formaban parte de las fiestas y celebraciones en los diferentes lugares del reino. En ellas también salía a la calle el traje español antiguo. No debemos pensar que para ello se empleaban los trajes caídos en desuso³⁴. Muy al contrario, debían ser

Fig. 13. Luis Paret y Alcázar, *Ensayo de una comedia*, h. 1772-73.



conocido, que las madres aquellos vestidos con que se desposaron, y no pocos de ellos heredados de abuelas a nietas, y estos de la moderación que sabemos, los gastaba o en vestir imágenes (y no a la moda como hoy en algunas partes se usa) o en hacer vestidos a los hijos, y hijas pequeñas”.

³⁵ Se dio noticia de estas celebraciones en la *Gaceta de Madrid* del 27 de octubre de 1789.

³⁶ Se dio noticia de esta celebración en el *Memorial Literario*, octubre de 1789, p. 165.

hechos ex-profeso, aunque sólo fuera porque aquellos eran negros y el colorido era uno de los factores principales de la vistosidad de estas cabalgatas o mascaradas. Por ejemplo, en el desfile que se hizo en Cáceres con motivo de la proclamación de Carlos IV el 25 de agosto de 1789, “los tratantes de curtidos formaron parejas con caballos bien enjaezados, y ellos vestidos a la Española antigua con variedad de colores”. Los susodichos, después de hacer toda la carrera por la ciudad y parar ante las casas más nobles, “se retiraron a repartir públicamente 30 fanegas de pan a los pobres”, una expresión quizá de las virtudes que se asociaban al personaje.³⁵ En las fiestas que se celebraron con el mismo motivo en la ciudad de San Cristóbal de la Laguna los gremios de Obra Prima, herreros y herradores organizaron un carro donde se representaban las cuatro partes del mundo y allí figuraba un español con su cuadrilla correspondiente imitando su traje.³⁶

CAPÍTULO 3

*El descrédito de la golilla
y el éxito del traje antiguo español*

Ayuntamiento de Madrid

La golilla fue progresivamente cayendo en desuso, pero no su presencia pues formaba parte del traje que vestía la autoridad. En Madrid, según los testimonios que conservamos, el proceso fue bastante rápido si lo comparamos con el de otras ciudades, en parte porque el nuevo modelo de vestir y conducirse había surgido en la corte y por tanto su presión política y social era mayor en la capital. Motivo especial de escarnio fueron los "golillas" y "golilleras" en la ya citada zarzuela *La vida es sueño*,¹ representada para celebrar la salida de los partidarios del archiduque de la capital: terminaba la obra cuando abandonaban Madrid "con pedantesca fatiga" entre los irónicos cánticos de los mirones:

Bueno va mi Don Lesmes
con Doña Guinda
volverán media en agua
con dos golillas.

Desde entonces el descrédito fue progresivo y debemos suponer que Torres Villarroel refleja escenas vividas en Madrid por aquellos años en los relatos de sus *Visiones y visitas con don Francisco de Quevedo por la corte*, publicadas entre 1726 y 1727. En estos términos se dirige a Quevedo cuando se dispone a salir por la ciudad en su paseo onírico:

Yo no quisiera salir por la Corte contigo en ese traje, porque nos esperan los chiflidos y la grita de los que nos vean, porque ya sólo en los entremeses se ven las golillas; y así por ahora ponte uno de mis vestidos, cortándole con esto los motivos a la irrisión que nos amenaza (Torres Villarroel 1966: 23).

No resulta menos elocuente el *Piscator de Salamanca* en la descripción que dejó escrita de la visión y visita a los pobres del hospicio:

1. Véase cap. 2, nota 20.

Y a pocos pasos descubrimos uno muy arremangado de toga, con unos calzones charlatanes, que

2. La quema del Judas, un muñeco de paja, se hacía habitualmente el Sábado de Gloria y estaba extendida por las dos Castillas y Navarra (Caro Baroja 1965: 131-132).
3. Sin duda enfatiza el porte ridículo y anticuado con esta referencia a los bigotes. Feijoo (1952: 70) se refería a ellos en éstos términos: "¿A propósito (pongo por ejemplo) traernos a la memoria con dolor los antiguos bigotes españoles, como si hubiéramos perdido tres o cuatro provincias en dejar los mostachos? ¿Que conexión tiene, ni con la honra, ni con la religión, ni con la conveniencia, el bigote al ojo, de quien no pueden acordarse, sin dar un gran gemido, algunos ancianos de este tiempo, como si estuviese pendiente toda nuestra fortuna de aquella deformidad?" No deja de ser curioso que apenas hubiera pasado un siglo entre esta opinión y la que se formulara en el *Discurso* (1636: 28) quejándose precisamente de los bigotes: "Ni menos ignoraron los antiguos el uso de los mostachos crecido y abultados (que ahora se benefician con los parches que llaman vigoteras) [...] Bien que los bosques o montones de pelo con que ahora muchos para su mayor penalidad y cuidado acompañan los mostachos por la parte inferior (persuadidos de su mayor ornato, a como las rodajas en los frenos de caballo o mulas) es uso moderno, que ahora produjo el ocio de los cortesanos, haciendo gala de cosa superflua y escrementosa". Entre las opiniones que denunciaron la pérdida del bigote es elocuente la de Ezcaray (1691: 22): "con tanta vileza de la nación española, y de su nativo valor se han quitado los bigotes y el pelo, poniéndose cabelleras postizas, que cuestan muchos reales, y parecen más mujeres que hombres provocando con los rizos de la cabellera postiza a las mujeres [...] En otros tiempos (no ha mucho) la nación española, con dejarse ver, se hacía temer, y respetar: le daba un hombre una vuelta con el bigote a la oreja, y se ataba el extremo de la barba en la pretina y más miedo causaba con echar la mano a la barba que hoy con sacar la espada [...] Desde que hay chocolate en España se afeminaron los hombres, se deslizaron las mujeres [...] ha llegado a tan exorbitante extremo la compostura de los hombres que yo se, que visitando un médico a un enfermo, le hallo con tantas cintas y compostura en la cama que juzgó era mujer".

nos iban hablando poco a poco la carnadura de los muslos. A mi me pareció que quería el buen colegial vaciar todo el cuerpo por la bragueta.

— Este —dije a Quevedo— buscaba el comer a fabricar los cepos del traje que ya pudre, las golillas digo. Tuvo cuatro reales en aquel tiempo; echose este uso al desván de las antiguallas, con que se quedó el pobre capón de oficio y rapado de tienda.

Aquí acudió Quevedo, y me dijo:

— ¿Es posible que se acabó aquel traje tan propio de la gravedad española?

— Sí —le respondí—, y de tal manera, que para representar a Judas² muy ridículo el Jueves Santo le cuelgan en algunas partes vestido de golilla (*idem*, 66).

Son varias las referencias que hace Torres Villarroel a la golilla y siempre en términos despectivos o irrisorios. "Lechuzas con golilla" llama a los ministros de justicia y abogados (*idem*, 196), a los que trata sistemáticamente de forma despiadada en relación con el atuendo, reforzando así no sólo una seña de identidad sino también el contenido negativo de la golilla:

Conocimos ser letrado; porque tenía su argolla de engrudo a los gañotes, y estaba arrebujaado en una capa talar que solamente dejaba reconocer los pies, que eran tan disformes, que creímos que pisaba con dos congrios (*idem*: 144).

También se "ahorcan de una golilla" o "llevan el cepo de los cartones" los pasantes, los abogados de los estrados cuando debían "abogar en galeras", todos aquellos que al venir a la corte, a medida que se ajustaban la golilla, "ensanchaban la conciencia" arrastrando "la capa y la codicia" (*idem*: 47, 48, 50). Finalmente en la visión de los soplones, escribientes y ministros Torres escribe:

Venía detrás de nosotros un hombrecillo entre persona y títere, mona con golilla, ratón con capa y renacuajo con bigotes³ [...] una capa de bayeta, más descolorida que el temor y más rasa que soldado, cuya circunferencia se iba derritiendo en diez mil hilachos; no era de mejor fortuna el sombrero, cuyo forro se miraba colicuado en hebras, y todo él era un chisgarabís cercado de arrapiezos (*idem*, 168-169).

Según avanzó el siglo XVIII el traje se fue haciendo cada vez más incómodo para los que se veían obligados a vestirlo, tanto desde el acto físico de llevarlo —además, probablemente la única actualización que se hizo fue incorporar la peluca propia del traje militar siguiendo la pauta marcada por Felipe V—, como desde el punto de vista social, ya que debieron verse ridículos y, como es el caso de los magistrados, expuestos a ser tomados continuamente por alguaciles, es decir, oficiales de rango bastante inferior.



Fig. 14. Francisco de Goya, "Cual la descañonan",
Los caprichos, 1799.

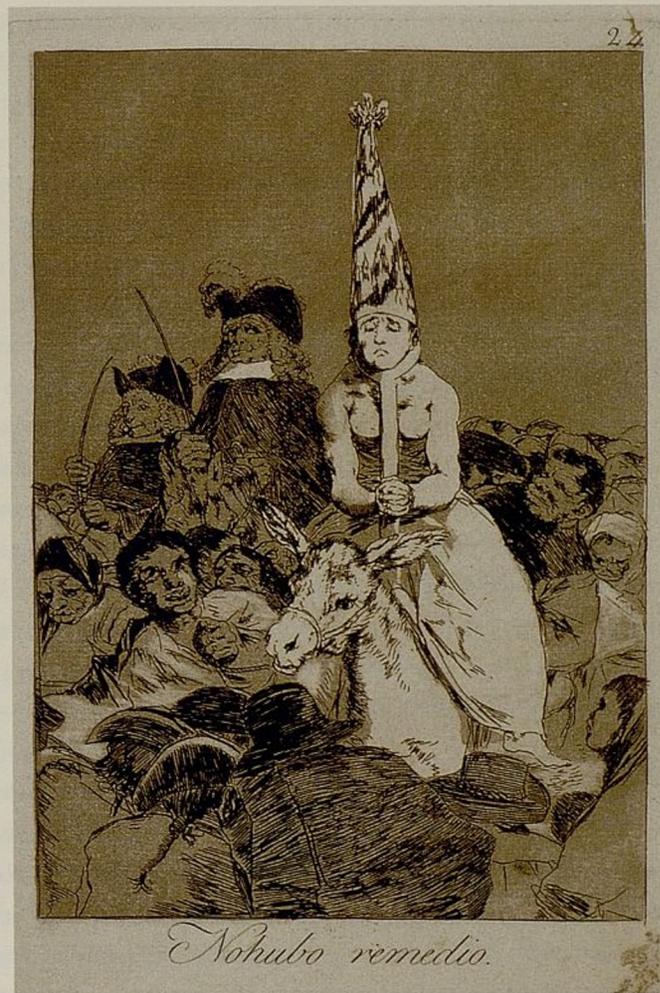


Fig. 15. Francisco de Goya, "No hubo remedio",
Los caprichos, 1799.

Como constata Anderson (1969: 17), Tomás de Iriarte en su relato "El retrato de golilla", publicado en sus *Fábulas literarias* (Madrid, 1782, p. 86), ilustra a lo vivo la cuestión cuando el comitente, con consternación, exclama ante su efigie al pintor:

Pardiez! (dijo el otro) ¿no me habéis pintado
En traje que un tiempo fue muy señoril
Y ahora le viste sólo un Alguacil?

Por su lado Goya lo visualizó con ironía en el *capricho* 41 "Ni más ni menos", donde un mono ultima un retrato vestido de esa guisa; y, como ya dijimos, en otras estampas de la serie también muestra la efigie de los alguaciles en escenas sórdidas (figs. 14 y 15).⁴ Debemos tratar un último tema relacionado con la adopción del traje militar: el cambio que introdujo en las costumbres de los españoles y la dificultad que encontraron algunos para adaptarse, no desde el punto de vista político, como veíamos anteriormente, sino desde el económico y, en consecuencia, desde el social. La misma lentitud con la que cambió el traje durante todo el siglo XVII da una idea de los recursos que implicaba vestirlo: "En cuanto a sus vestidos –escribe Gramont a mediados del siglo XVII (Díez Borque 1975: 74)– se les puede dar el elogio de que el lujo no ha penetrado hasta ellos; porque el gasto del más grande señor no excede de cien escudos por año, y dos, tres golillas, que podrán valer dos reales cada una".

A partir de ese momento el elemento que más evolucionó fue la golilla, que era la pieza que mayor desgaste sufría. No obstante, según parece, el que su forma fuera evolucionando tampoco era mayor problema, pues la valona no tenía porqué ajustarse necesariamente al cartón, aunque pueda parecer lo contrario si vemos estampas y pinturas (Anderson 1969: 1 y 8). Vestir a la francesa significaba precisamente lo opuesto, las novedades que se introducían eran tan frecuentes que había que tener una disponibilidad económica que no estaba al alcance de muchos, desde luego no de todos aquellos que vestían de golilla si creemos al cardenal Alberoni:

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 (Sempere y Guarinos 1788: II, 142).

En resumen, hay que suponer que la mayoría de la población masculina española asumió la golilla en su vida diaria y una de las ventajas que tenía su uso, quizás el único a tenor de lo que vamos viendo, es que resultaba muy económica: si dos o tres al año eran suficientes para los elegantes, el resto podían usarla hasta que literalmente se cayera a

4. Por su lado a los extranjeros también debía sorprenderles, sobre todo a los que habían visto indumentarias similares en circunstancias claramente jocosas. Por ejemplo, cuando Baretto (2002: 236) llegó a Estremoz, el 20 de septiembre de 1760, al mirar desde la ventana donde se hospedaba cuenta que vio máscaras por todas partes "y ¡qué máscaras! Uno iba vestido de oso, otro de mono, quien tenía los cuernos sobre la cabeza como un buey, quien una cola de caballo pegada al culo, quien llevaba una capita ceñida en la cintura a modo de faldilla femenina y quien tenía las calzas de dos colores. Muchos tenían la gola a la española".

trozos. En el *État présent d'Espagne* de 1717 se recogía la opinión atribuida al duque de Luynes, donde afirmaba:

Sólo por necesidad o miseria continúan ciertas gentes en llevar golilla, porque el tal traje es de mucho menor gasto que otro, pero que se quitará y desaparecerá poco a poco, sobre todo si dura la paz algunos años (Morel-Fatio 1894: 138).

Como explican Gómez-Centurión y Descalzo (1998: 167), "durante todo el siglo XVIII, el traje masculino se realizó con los mismo tejidos, colores y bordados empleados en el vestuario femenino, experimentando incluso, comparativamente, un mayor desarrollo en cuanto a ampulosidad y elegancia, no difiriendo sus costes por tanto, de los alcanzados en el guardarropa de las mujeres. Esta suntuosidad en el vestido masculino se impondrá plenamente en la corte madrileña desde comienzos del reinado de Felipe V, fiel seguidor de los patrones sentados en la corte de Versalles por su abuelo". El gasto de guardarropa del rey que estudian estos autores es suficientemente elocuente para calcular el coste que suponía estar al día, y ya hemos visto que el monarca era el ejemplo seguido por los nobles. Éstos, a su vez, eran imitados por todos aquellos que pretendían ascender en la escala social y que, por tanto, debían asumir el estipendio que comportaba el traje.

El cambio en la manera de vestir alteró profundamente las costumbres y los comportamientos desde algo tan insignificante como la manera de moverse y hablar que veíamos líneas más arriba, hasta algo tan trascendental como la forma de relacionarse las diferentes clases sociales y la alteración del orden establecido, cuestión que tendrá su máximo debate en la segunda mitad del siglo XVIII, pero cuyo origen hay que establecer en este momento, aunque —y esa es la diferencia— durante la primera parte del siglo el debate se centró en la órbita masculina y, durante la segunda en la femenina. De la confusión y la mezcla que reinaba en la corte madrileña, donde parece que la apariencia era la que abría todas las puertas, ha dejado testimonio el duque de Saint-Simon:

No considerar ya las diversas llaves más que en las casacas adornadas, y la mayor parte de todos los cargos como hombres vanos y emolumentos mediocres, desprovistos de toda función y de todo privilegio; comprender que los pocos que no lo han perdido todo son sólo la sombra de lo que fueron antes: Grandes, Virreyes, cargos principales, Ministros de primera clase, Prelados preeminentes, Embajadores, y la gente común y de escalera abajo, pajes y oficiales, todos están mezclados, sin orden, en los mismos lugares, sin distinción, y en mayor confusión aún que a la que hemos llegado en Francia (Saint-Simon 1933: 23).

Una de las críticas más ácidas en este sentido la hizo Melchor Macanaz (s.a.: 14) quien

denunciaba que el único mérito que debía reunir un hombre para ser nombrado ministro con título de secretario de Estado es que cumpliera "los requisitos de corte y moda"; y en cuanto a los ascensos de los militares las máximas que debían observarse, en sentido irónico, eran:

que se entiendan como servicios particulares las campañas de la corte, y presentes de protección, por cuyos méritos se hará la promoción de oficiales generales. Los regimientos de infantería se darán a los que, hallándose con estos mismos méritos añadiesen el de petimetres relamidos, vestidos al gusto del día, zapato ajustado, peluca enclavada que parezca pelo propio y bien perfumado de olores. Para coroneles de caballería serán a propósito los que uniesen a estas circunstancias el Don Arbitrio para beneficiar los cuartillos de cebada en favor suyo y de los inspectores. En lo que mira a los ascensos de los subalternos, se observarán los méritos de protección y moda, y los que no fuesen así, no serán promovidos (*idem*: 19-20).

Por último, de esta manera exponía la cuestión Calderón Altamirano:

Aunque el hábito dice, no constituya Religiosos: mas son muestra de lo interior los vestidos extrínsecos.

Conviene, pues, que siempre los traigan honestos, los que han de ser espejo de la vida de otros.

El porte nos dice quien es el sujeto: razón es que se distingan Secular y Eclesiástico.

Que clérigos son estos, se lamentaba San Bernardo que no distinguimos si son soldados, o clérigos.

Si miramos su traje, los tendremos por Militares: si atendemos sus obras, no hallamos cosa alguna de fuertes.

En que orden han de resucitar el día del juicio, los que ofrecen ambiguo su orden en el mundo.

¡Gran desorden! Pero ¿dónde se ha de ordenar?

Recelo, dice el Santo, que en el lugar de la Eterna confusión.

Los Príncipes tienen licencia de más ostentación porque se necesita vestir con dignidad [...]

Príncipe que se derrama en ostentaciones, malas señales tiene de redimir sus gentes [...]

Aunque también en los grandes haya su distinción, ha de ser en los términos que da la honestidad [...]

La grandeza no se debe gloriarse en el vestido, pues lo mismo registramos en un palo compuesto [...]

Los Caballeros bien es que se distingan de los Plebeyos, como se conserve la razón en los hábitos (Calderón Altamirano 1707: 703-5).

Esta idea de la necesidad de guardar un orden social en el vestido viene de atrás, es constante en la literatura del siglo XVII, referente claro en la obra de este autor:

5. Debemos entender que la moral de la obra de Calderón Altamirano tiene como fin el aleccionar en la línea de Hernando de Talavera (Jiménez 1638) o Galiendo (1678), y no mostrar los usos y costumbres. Como explica Álvarez Barrientos (1995: 41): "Desde luego, se repara en que hay que ensalzar las buenas y hacer desagradables las malas, en una reiteración tópica que intenta justificar lo que los censores criticaban con razón: que se hacía más hincapié en la descripción de vicios y de conductas permisivas que en la de aquellas consideradas 'buenas costumbres'", éste sería el caso de Torres Villarroel. Para el cambio de concepto de moral, véase Escobar 1973.

6. No obstante estos temas también tienen tradición. Fernández de Navarrete (1626: 246), además de quejarse del exceso de los trajes, se lamenta de los "mil impertinentes adornos, con que la astuta prudencia de los extranjeros va afeminando el valor de los Españoles y sacando juntamente toda la riqueza de España. No ha muchos años, que en todas las casas de los nobles se acostumbraba a tener cantidad de arneses, picas y arcabuces, con que en ellos y en sus hijos se despertaban los espíritus militares heredados de sus pasados. Ya todo este varonil aparato ha cesado con las costosas alhajas de que se adornan, o por mejor decir se afean las casas." Por su parte Quevedo (1916: 84) escribía: "Y lo que más es de sentir, es de la manera que los hombres las imitan en las galas y lo afeminado, pues es de suerte, que no es un hombre ahora más apetecible a una mujer, que una mujer a otra. Y esto de suerte, que las galas en algunos parecen arrepentimiento de haber nacido hombres, y otros pretenden enseñar a la naturaleza como sepa hacer de un hombre mujer. Al fin hacen dudoso el sexo, lo cual ha dado ocasión a nuevas premáticas, por haber introducido vicios desconocidos de naturaleza." Feijoo ante la feminización exclamaría: "Oh escándalo! Oh abominación! Oh bajeza! Fatales son los españoles. De todos modos perdemos en el comercio con los extranjeros; pero sobre todo en el tráfico de costumbres. Tomamos de ellos las malas y dejamos las buenas" (1952: 70).

"Conforme a los troncos dio la naturaleza las hojas de los árboles midiéndolos la gala de sus tejidos verdes", escribe, "bien es que el grande se vista como grande, no pasando al extremo de lo sobresaliente" y "el Caballero como Caballero, y el pobre como pobre, arreglando a todos lo justo y lo razonable". Y concluye: "Trae el vestido decente, sin hacer caudal de las puntualidades de la Corte" (*idem*: 712-13). En definitiva, aconseja un equilibrio entre el aliño y el desaliño que no desmerezca al estado de cada cual ni por exceso ni por defecto:

No quisiera que tu vestido excediese por lo precioso
 No que le faltase decencia a tu estado
 Mida tu gala la vara de lo justo, y honesto
 Ni tan prolijo, que hagas vanidad el aseo
 Ni tan tosco que afectes al desaliño
 En una palabra, tenga tu vestido la mezcla del descuido y el cuidado [...]
 El que se halla constituido de dignidad la agravia usando de indecencia exterior (*idem*: 698).

En su crítica hay dos cuestiones, al margen de las morales,⁵ que abiertamente reprueba y de las que culpa al monarca que alentó la transformación en el vestido y las costumbres: el elevado gasto y la feminización del hombre.⁶ En este sentido debemos añadir, antes de transcribir su argumentación, que este autor y su obra debieron ser bastante conocidos durante el siglo XVIII, ya que es precisamente a quien cita textualmente Sempere y Guarinos, aunque omitiendo, precisamente, aquellas frases en las que se ponen de manifiesto estas reprobaciones. Por esta razón, hemos optado por diferenciar la parte publicada por el erudito dieciochesco en cursiva. Por nuestra parte, hemos actualizado la ortografía y suprimido las partes innecesarias para la comprensión del texto, que dice así:

Mas quien puede dudar, que está el mundo ridículo, si se individualiza su adorno.
Unas cabelleras postizas, pesados morriones, que abollan la cabeza
Qué mayor desorden, despreciar el adorno que les dio el Cielo, para coronarse de rizados de difunto.
Decid: no es tener lesa imaginación ponerse un copete de tan gran magnitud.
 Si fuera natural le juzgáramos monstruo de la naturaleza; luego postizo es monstruosidad elegida
 [...]
 El ornato de pelo, para las mujeres es gloria, pero en los hombres se acredita ignominia.
 Sin embargo es tan ciega su codicia de pelo, que como las mujeres lo guardan en el bolsillo.
Unas casacas a la moda, con pompa tan grande, ¿cómo puede juzgarse por hábito decente?
Hácense con ocho varas de tela, pudiéndose con cuatro, y así compendian las definiciones de lo superfluo.
 Lo que en las mujeres nos parece de más, ¿cómo en los hombres puede parecer bien?

Mandaba el Deuteronomio, que no usase el hombre vestidos de mujer, que era abominación delante de Dios.

Pues ¿qué diremos de los que traen saldas, por no saltar a la observación de las modas?

Abiertamente dice Tertuliano, profesan esto la mujereidad, degenerando de su sexo viril.

Pues ¿qué de la casaca sobre la chupa? Pleonasma de telas, o carga sobre carga.

¿Qué de unos botones de tan gigante bulto, que vuelven niños los del papel del bobo?

¿Qué de unos tacones, que por enanos desprecian los chapines?

Yo por mis pecados he experimentado este uso, y confieso que son el mayor desdoro del sexo.

Impiden al movimiento la agilidad, sirviéndole de grillos al más veloz.

Más miserables son estos, que los ajusticiados; pues aquellos desean verse libres, y estos aman los grillos.

Cómo ha de esgrimirse la espada en la ocasión, sobre unas basas expuestas a caer.

Si hoy me lo dieran por penitencia yo pidiera conmutación, porque es un trabajo que no se puede decir.⁷

Ello es que siempre camina el pie cuesta abajo, rozándole con la dureza de un áspero cuero [...]

Unas capas de color sangre de toro, que vuelven los hombres amapolas del prado.

Lo peor es que su mismo color muestra la injusticia con la que se suelen traer.

Y a partir de aquí el alegato continúa:

Ay del vestido que se mezcla con sangre, que tendrá en el fuego su paradero triste.

No puede lavarse con toda agua corriente vestido que se tiñe con la sangre del pobre.

Son tales vestidos los arreos del demonio, porque se cortan sin medida de lo justo.

Sobre todo las novedades de trajes, que induce la insolencia, que no traen limpieza sino para la bolsa.

Por esto llamo Vocalino a los Italianos Simios de las Naciones, porque cada día contrahacen sus trajes.

Esta inconstancia ridícula exterior indica su interior mutabilidad.

El corazón del necio, dice el Sabio, es como la rueda de un carro, cuyo movimiento no tiene punto fijo [...]

Tuvieron la mudanza de trajes por agüero los Persas, pronosticando la mutación de sus Provincias.

Notad que a esta insolencia la llaman moda; en el mismo nombres se explica la inconstancia.

No es modo, sino moda, porque lo afeminado pide alocución femenina.⁸

No es modo sino moda, y aun se llama con sobrada decencia.

Si por vestirte así, decía Epicteto, un día, dejas de comer un año, qué juicio quieres hagamos de tu juicio [...]

El que estudia el arte de semejantes modas, precisamente olvida las interiores galas.

Estos son los que habitan en los Palacios, donde la soberbia tiene su trono.

7. Sempere y Guarinos sustituye "decir" por "llevar". En este autor se encuentra el texto en las páginas 146-147; en la edición de Calderón Altamirano en las páginas 705-706.

8. Recuérdese que el cambio que tuvo lugar en la manera de vestir en Francia en el siglo XVII se llamó vestir *à la mode*, y se hizo para diferenciarse del austero atuendo de la corte española todavía dominante. Desde entonces la palabra moda es la que se ha venido empleando en Occidente para referirse a los continuos cambios que se verifican en el campo del vestido. Por otro lado una de las diferencias sustanciales entre las dos maneras de dominio social a través del vestido es el derroche visualmente contenido de la española y el derroche visualmente ostentoso de la francesa (sobre este tema véase Lurie 1994).

Si eres varón, decía Satyrico, dónde está la virtud, porque si fuerzas no pareces varón.
No eres varón, sino ponzoña del pueblo, cuando a sus jóvenes pegas lo afeminado.
Cómo no te avergüenzas de ser Hermafrodita, confundiendo los sexos con la mujeril gala.
Deja la espada, y toma la rueca y huso que aparece más propio a semejante ornato
(*idem*, 706-707).

Como comentábamos anteriormente, por los estudios de Gómez-Centurión y Descalzo (1998) conocemos que los gastos de guardarropa del "soberbio" que habitaba el palacio de Madrid eran altísimos: los ricos y vistosos trajes de gala de brillante colorido y complicados bordados que llevaba en las solemnidades "estaban concebidos para impresionar y provocar admiración en los espectadores, brindando una imagen maravillosa y magnífica de la majestad real"; pero los de diario "apenas diferían en su confección respecto los de gala más que en el tipo de telas empleadas –de acuerdo con la funcionalidad de la prenda– y en la riqueza y complicación de los ornamentos". A ello se sumaban las pelucas que el barbero de corps, Henri Vazet, hacía traer de París y los zapatos de tacón y ricas hebillas, incluidas piedras preciosas, muchas veces también de importación; añádanse guantes, sombreros, espadines, etc.

Aunque el libro de Calderón Altamirano se fecha en 1707, es decir, en plena transformación de la forma de vestir, lo cierto es que en España siempre quedó memoria del origen del nuevo traje masculino: la expresión "vestir a lo militar" o "de militar" significaba vestir de casaca, chupa, calzón y sombrero de tres picos, es decir, "vestir a la francesa" o, con el tiempo, "vestir a la moda", expresiones que están implícitas ya en las críticas del autor y que luego fueron habituales.⁹ Como vimos, la razón de esta denominación se encuentra en el origen de la indumentaria, pues fue adoptada por el ejército. Sin embargo, lo más importante, y eso explica en parte la reacción tan temprana y frontal de Calderón Altamirano, es que la generalización de su uso entre los jóvenes españoles fue muy rápida, ya que, movilizados por la guerra, muchos debieron ponerse el uniforme y abandonar el traje tradicional español. Acabada la contienda y de regreso a la vida civil, la mayoría no volvió a vestir el traje tradicional. En este medio, el atuendo conservó el espadín y se complementó con la peluca, lo que hizo adaptar el sombrero para llevarlo en el brazo. Por una nota aclaratoria del sumiller de corps de 1742 en relación con el reparto de vestidos y ropa blanca del rey entre los criados de cámara, sabemos que el traje completo se concebía no sólo con lo estrictamente referido al vestido (casaca, chupa y calzón) sino también "camisa, corbata, espadín, sombrero y medias", complementos que suponían gastos considerables.¹⁰

Ni la cuestión del aspecto afeminado, ni las pelucas y tacones, ni el contoneo en los andares escaparon a la crítica de Torres Villarroel. A él debemos el mejor retrato satírico del nuevo españolito, pues ilustra con todo lujo de detalles su vestimenta y

9. Sobre las piezas del vestido y su evolución véanse los estudios de Descalzo (1997 y 2003).

10. Hasta el punto que los beneficiados de los trajes del rey protestaron pidiendo que se les entregara completo, Archivo General de Palacio, Felipe V. leg. 318 (Gómez-Centurión y Descalzo 1998: 173). Existía un activo mercado de segunda mano, algo fundamental en lo que se refiere a la economía del vestido y la difusión de la moda: si en España se diferenció entre el ropero de viejo y el ropero de nuevo (Descalzo 2003: 429), en Francia existían los *fripiers* y *revendeurs* (Roche 1996: 344-363).

comportamiento.¹¹ Es importante ver cómo afronta el escritor estas cuestiones por la trascendencia que tendrá su caracterización taxonómica de los nuevos tipos urbanos —algunos como ya hemos podido comprobar aparecen de forma recurrente—, que localiza en escenarios concretos y reviste así de veracidad, lo cual hará posible poco después su transposición visual, es decir, que cobren vida o realidad a través del teatro o las artes plásticas. “Sólo el que sea práctico en los sueños podrá creer y pintar la viveza de los colores y la grandeza de los bultos con que sabe el docto natural de las especies iluminar la oficina del cerebro para persuadir como verdaderas las aéreas impresiones, que no tienen más esencia que ser un vapor”, escribe Torres Villarroel (1966: 81) en su visita al corral de comedias donde se asomaron por vez primera estos personajes para luego encontrar su camino en las pinturas y estampas de Manuel y Juan de la Cruz, Luis Paret, los Bayeu y, cómo no, Francisco de Goya.

Torres proyecta su convicción de la importancia del traje como caracterización del personaje que socialmente representamos durante nuestra vida.¹² Recordemos que, como escribe Sebold, “los contrastes entre lo mundano y lo ascético, entre las desvergonzadas burlas y las flagelaciones del propio orgullo, son una constante del vivir de Torres Villarroel” (Torres Villarroel 1966: xi). Así, este elegante clérigo aristocratizante, según lo define el hispanista, asume sus diferentes papeles acomodándose a sus correspondientes trajes —“profesé de jácaro y me hice al traje”, escribe en su autobiografía—, ya sea de abate en los salones más selectos de la nobleza madrileña¹³ o en su vida en el palacio de Monterrey, propiedad de los duques de Alba en Salamanca, ya de retiro en una austera celda de un convento de capuchinos de esta ciudad. En su oración fúnebre, fray Cayetano Antonio de Fayalde González¹⁴ comenta que en casa del marqués de la Ensenada cenó más de cuarenta y cuatro veces el “señor abate con abundancia de vestidos y el mayor aseo”; por su parte cuando se autorretrata a los cuarenta y seis años, se describe en estos términos:

El vestido es negro y medianamente costoso, de manera que ni pica en la profanidad escandalosa, ni se mete en la estrechez de la hipocresía puerca y refinada (*idem*: xiii).

La dedicatoria a Juan de Salazar de la primera edición de sus *Visiones*, fechada el 1 de agosto de 1728, es una pieza literaria en cuya primera parte despliega su audacia entretejiendo las cuestiones morales con la mudanza de traje, es decir, de apariencia, pues probablemente la indumentaria era el escaparate más elocuente donde se mostraba el espíritu confuso del momento. Dice así:

Yo había cambiado en la tienda del juicio, señor don Juan, mi señor, los groseros retales de mis chanzas por un envoltorio de tristezas, con firme deliberación de que mi fantasía no vistiese otra

11. Insistimos en la importancia que tiene la indumentaria en sus *Sueños morales* desde el principio: en la dedicatoria del autor a Juan de Salazar se manifiesta claramente lo candente de la cuestión en relación con los personajes masculinos a los que critica no solo por su indumentaria sino también por las nuevas costumbres que a ella van asociadas
12. Entre algunos estudiosos, como R. E. Park (*Race and Culture*, Glencoe, Ill., Free Press, 1950) y E. Goffman (*La vida cotidiana como rappresentazione*, Bolonia, Il Mulino, 1969) el hombre personifica, representa, siempre un papel y asume su propia corporalidad a través de la imagen histórica culturalmente condicionada por el vestido, y es en estos papeles en los que se conocen unos y los otros, y a sí mismos (Squicciarino 1990: 186).
13. Entre los nobles y aristócratas cuyo trato frecuentó, además de los Alba, se encuentran el primer ministro José de Carvajal y Lancáster y su hermano Nicolás, el marqués de la Ensenada, las duquesas de Osuna, Miranda y Fuensalida, los duques de Huéscar, el marqués de Coria, el conde de Miranda, el marqués de Villena...
14. *Oración fúnebre a las solemnes honras, que a la tierna memoria del Dr. d. Diego de Torres Villarroel, catedrático de la Universidad de Salamanca consagró ésta*, Salamanca, 1774, p. 54, citado por Sebold (Torres Villarroel 1966: xv).

gala que el reverendo luto de las moralidades; porque como ya pasa de pueril el temperamento, está desacreditada la modestia con las gaiterías de mis aprehensiones. En este propósito estuvo tan de asiento, que ya tenía tela cortada para mudar el traje a mis ideas. Pero las permisiones de Dios me dejaron tan desnudo, que en un mismo día se halló mi cuerpo y mi espíritu sin una hilacha con que cubrirse; pues del sayo que me abrigaba los miembros me desarropó el demonio en un mesón camino de la Corte; y creo que se está acabando de destrozar en la estatura de un ventero, y mis camisas se han transformado en valonas, pañuelos y gregorillos para celebrar los días clásicos del almanac. El vestido de mi espíritu se malogró en el cambio, pues no es tela la de la melancolía que parece bien a los ojos de este siglo, conque yo estoy con la animalidad en cueros y el alma en carnes. Últimamente, no teniendo paciencia para vivir escondido y desnudo, recogí unos trapajos jocosos que se habían olvidado en la memoria; y con los retales éticos que troqué en la tienda del desengaño, me he vuelto a vestir, y salgo a la plaza del mundo centauro mixto de pata galana¹⁵ y religioso, ya moral, ya desenfadado, ya místico y ya burlón. Por ahora no parece otra providencia, conque me es preciso sufrir la condición de esta fortuna. Este traje es el que visten estas Visiones...

Otra cuestión digna de mencionar se refiere a las pocas líneas que en general dedica en su conjunto al sexo femenino, y en particular al traje:

Repara antes de que se pierda de vista, en el ropaje que lleva esa muchacha [le dice Torres].

— Ya le vi —acudió Quevedo—, y me hubiera parecido aseado y decente, si los briales tocaran más en el zapato. ¡Siempre han de descubrir la caca! En mi tiempo nos enseñaban los hombros y ahora las canillas, pero como te he dicho, viven hoy más decentes y menos reclamadoras de apetitos, porque ahora ya se visten todas, y entonces andaban medio desnudas. Y debo advertirte que éste no es reparo considerable, y que es locura presumir que es la disposición de sus arreos la que despierta los apetitos; pues aunque se vista de sayales y esteras, siempre agradarán al hombre y él a ellas, porque así está dispuesto por Dios; y este daño no está en su ropa, sino es en su carne y en la nuestra (Torres Villarroel 1966: 165).

15. Sebold hace la siguiente anotación: *pata galana*, "El hombre disfrazado y vestido ridículamente, como de matachín, que suele ir en las procesiones del Santísimo, apartando la gente u otros estorbos" (Diccionario de Autoridades). Sejournant dice que el pata galana suele llevar "un masque qui représente la figure d'un chien ou du diable".

16. También es cierto que había una larga tradición sobre este tema, dado el control que siempre ha ejercido el regidor masculino sobre la indumentaria femenina, véase como ejemplo Fortes Ruiz (2002: 249-258).

En este sentido sus intereses coinciden con los de Calderón Altamirano quien, como veíamos, se explayaba en la cuestión de la modestia en los varones siendo bastante conciso cuando habla de las mujeres.¹⁶ Les critica el excesivo uso de pinturas y afeites sin apenas tratar el atuendo:

Reduce esta virtud [la modestia] a dos oficios, según que modera dos notables excesos.

El primero, cercena los adornos de lo precioso. El segundo los melindres de lo prolijo.

Cierto es que no se puede cortar vestido a todos por una medida, conforme al sujeto se ajusta la tijera.

La modestia se deriva del modo: y al modo de la persona debe ser el vestido
(Calderón Altamirano 1707: 711).

Y es que, en el fondo, por oposición a la alarma que les crea la feminización de las costumbres del varón,¹⁷ convienen en ser tolerantes con las féminas al considerar esos cuidados de la apariencia propios de su sexo. "Por Dios no me hables con voz afeminada, degenerando de tu sexo", escribe en un momento determinado Calderón Altamirano casi con exasperación (1707: 660); y Torres ante la pregunta del difunto, como le gusta nombrar a Quevedo, "¿qué mozo es éste y otros mil vagabundos que he visto rodar por esa Corte?", responde:

A estos los crían sus padres para secretarios del Rey [...] gastan tocador y aceite de sucino porque padecen males de madre; gastan polvos, lazos, lunares y brazaletes y todos los disimulados afeites de una dama. Son machos, desnudos; y hembras, vestidos [...] después de bien bañados en la desenvoltura que has visto en este mentecato, marchan por las calles de la Corte a chamuscar doncellas y encender casadas.

17. La larga tradición que existía contra la posibilidad de que los hombres se vistieran de mujeres la recoge de forma prolija f. 111-112; Ezcaray (1691) también se hace eco de ella, tratando incluso las mujeres que toman el disfraz de hombre. En los carnavales estaba prohibido disfrazarse del sexo contrario. También es cierto que no será hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando la mujer pretenda ser reconocida en la sociedad por sí misma y esta nueva situación alimentará también las críticas que encontrarán, en las cuestiones referentes al vestido, un buen campo de actuación.

18. "Los europeos del siglo presente están insufribles con las alabanzas que amontonan sobre la era en que han nacido. Si los creyeras, dirías que la naturaleza humana hizo una prodigiosa e increíble crisis precisamente a los mil y setecientos años cabales de su nueva cronología" (Cadalso 1996: 161).

19. Dado que el vestido ha sido siempre considerado como una de las fórmulas más infalibles de expresión del gusto individual (Rivière 1992: 82), como es lógico esta fórmula se transfiere cuando surge ese yo colectivo que precisa marcar la diferencia con los grupos dirigentes que tienen una construcción propia de su yo, de ahí también la importancia del traje en este momento histórico en que tiene lugar este proceso.

Previamente había descrito al mozo en este retrato:

Con su maleta de tafetán a las ancas del pescuezo, venía por este camino un mozo puta, amolado en hembra, lamido de gambas, muy bruñidas las enaguas de las manos; más soplado que orejas de juez, más limpio que bolsa de poeta, más almidonado que roquete de sacristán de monjas y más enharinado que rata de molino; hambriento de bigotes, estofado de barbas, echados en almíbar los mofletes; tan ahorcado del corbatín, que se le asomaba el bazo a la vista, imprimiendo un costurón tan bermejo en los párpados, que los ojos parecían siesos. Era, en fin, un monicaco de estos que crían en la Corte como perros finos con un bizcocho y una almendra repartido en tres comidas. Venía, pues, columpiándose sobre los pulgares como danzarín de maroma, con sus vaivenes de borracho, ofendiendo las narices de cuantos le encontraban con sus untos, aceites e inciensos (Torres Villarroel 1966: 73).

Esta descripción tan ridícula de Torres Villarroel pone sobre la mesa otra cuestión importante: el problema de la adaptación de la sociedad a esas nuevas costumbres reflejadas en la vestimenta que, a su vez, es resultado de una evolución de la manera de reconocerse esa sociedad, de la manera y necesidad de forjarse una identidad.¹⁸ En otras palabras, aquel que vestía a la francesa lo hacía porque, consciente o inconscientemente, tomaba nueva conciencia de su yo, es decir participaba no sólo del gusto novedoso por lo francés sino también se incorporaba al espíritu de una nueva época en el que seguir la moda era la forma más externa de proclamarlo y la más fácil de adaptarse.¹⁹

20. Anteriormente el desarrollo era en anchura, sobre todo en el traje femenino: "Mas todo esto es sombra o remedo de la penalidad con que viven nuestras españolas con el nuevo traje pomposo, ya como a porfía y emulación tan aumentado con nuevos y extraordinarios instrumentos de enaguas almidonadas, polleras, guardainfantes de fuertes y doblados arcos (hasta de hierro o alambre de gruesos hilos) verdugados con verdugos desde su nacimiento, con que andan pesadas como hechas de tierra. Concorre con esto, que a esta anchura exterior descompasada, acompañan gran diversidad de cosas a que se les ha dado nombre de Faldas, o Bajos, con que el demonio (suyo es este nuevo uso) no ha podido inventar traje más atado y penoso [...] sin poder mandarse, como antes, ni acomodarse, sino con dificultad en las Iglesias, y otros concursos y lugares públicos. Siempre cuidadas de no ser tocadas de la chusma [...] el impedimento del nuevo traje, con su gran carga, y sobrecarga, de tal suerte predomina en ellas, que solo el andar, o poder soltarse, como niños de un año, con tanta ropa, y anchuras y más en chapines propios para muñecas" (*Discurso* 1636: 6r/v).

21. Entre la galería de retratos que dejó el pintor, la correspondiente a los años 1792-1805 es desde luego excelente, así como el estudio que ha hecho de la misma Glendinning (1992).

22. "Ocasionalmente un noble podría combinar inapropiadamente una chaqueta de seda bordada con medias de lana o zapatos sucios o una peluca mal peinada" (Morel-Fatio 1904: III, 264). Por su parte, en ocasiones especiales incluso los artesanos adoptaban el vestido a la francesa y entonces no se podía distinguir, para alarma de los economistas, entre un marqués y un mercader, sastre, zapatero remendón o actor. Bourgoing afirma que no era raro ver a un mecánico ordinario de cincuenta años de edad vestido en seda roja o de color cielo (Kany 1932: 177).

Los estudiosos de la moda aseguran que la autoafirmación se apoya con solidez en la extensión del yo y ésta se logra principalmente a través de la manera de vestir. La extensión en la época que tratamos se desarrolla en altura, a través de tacones y altas pelucas.²⁰ Pero para que este artificio sea eficaz no se puede construir de manera arbitraria y desproporcionada, por el contrario "debe crear en el espectador, así como en la persona que lleva una determinada prenda de vestir con esta finalidad, la ilusión de que el cuerpo y el indumento constituyen un todo orgánico y armónico, pues el cuerpo debe tender a una fusión con el objeto que lo prolonga"; es decir, se logran los objetivos cuando se alcanza la unidad de función, "la armónica fusión interior entre los distintos elementos de la indumentaria, las características naturales del individuo y su estado de ánimo", pues de no ser así no resulta convincente (Squicciarino 1990: 107 y 109). Por tanto, el español que cambiaba de forma de vestirse debía coordinar y relacionarse con los distintos y numerosos elementos que constituían la indumentaria a la moda con una fusión armónica de los mismos y sin torpeza de movimientos, de lo contrario la distorsión le mostraba ridículo y blanco de las burlas (de hecho así es como pasó al teatro y las artes plásticas). Quizás sólo añadir que esa serena y confiada armonía de la indumentaria masculina no se alcanzó plenamente hasta la segunda mitad del siglo XVIII, y los mejores ejemplos son los retratos de la nueva clase profesional, liberada ya por pasado de moda de muchos de los aditamentos, que tan magistralmente creó Goya con su pincel para contento de sus retratados y disfrute nuestro.²¹

De todas formas el ridículo se podía hacer también por otros motivos, por la falta de naturalidad —de ese arte que tanto critica Calderón Altamirano—, por combinaciones inadecuadas de las distintas y numerosas prendas que componían el vestido²² y por su desgaste por estar pasados de moda o a causa del uso. Ejemplos de todos ellos se encuentran en las *Visiones y visitas*. Parece oportuno detenerse en otro aspecto importante relacionado con la cuestión de la extensión del yo: la extensión en sentido horizontal que influía enormemente en la distancia establecida entre las personas y, por tanto, en la manera de relacionarse. En el *Testamento de los cuellos*, publicado en Cuenca en 1623, al hablar de la lechuguilla el autor pone en su boca estas palabras:

Abrigaba las orejas
y les servía de muralla
y al fin era yo el primero
el que besaba a las damas (Anderson 1969: nota 15).

La nueva vestimenta a la moda suponía una cercanía entre los sexos hasta entonces desconocida, de ahí que esta cuestión tampoco se escapara a Torres Villarroel, sobre todo en referencia a la mujer: "La honestidad —escribe— consiste en la pureza de las voces y

23. El efecto que causaba el vestido femenino a la española antigua no era negativo, o por lo menos nada comparable al masculino. Por ejemplo la condesa de D'Aulnoy al referirse a la indumentaria que llevó María Luisa de Orleans en su boda con Carlos II dice: "Vestida a la española no me pareció menos bien en ese traje que con el suyo a la francesa"; María Luisa de Saboya también vistió en ocasiones este traje (Kamen 2000: 24), es más, hubo una clara pervivencia del mismo en la corte, por ejemplo véase el vestido que luce la recién proclamada reina María Luisa de Borbón en el primer retrato que le hizo Goya como tal en 1789 (fig. 68). De todas maneras era un tipo de atuendo que tenía cierta aceptación en Europa. En la serie de estampas titulada *A Collection of the Dresses of Different Nations, Ancient and Modern* (1757), fuente de inspiración para trajes de disfraces entre la sociedad inglesa, se incluyen dos estampas con trajes femeninos españoles "Habit of the Infanta of Spain in 1598" y "Habit of Spanish Lady of Quality in 1700". Finalmente, es interesante la contraposición que hace de la moda femenina francesa y española del siglo XVII al estudiar *La dama del abanico* de Velázquez, Veliz (2004: 75-95).

24. El autor sigue: "El Príncipe nuestro Señor y lo Señores Infantes se rindieron luego, sin violencia, al ejemplo de sus Majestades [...] Con estos sólidos y plausibles fundamentos se anticipó y afianzó la reforma general y moderación en los trajes y otras cosas" (Uztáriz 1742: 156). Como explican Gómez-Centurión y Descalzo (1998: 170) el cumplimiento de la pragmática fue breve: "el monarca se haría algún que otro traje de pragmática aquel año y los siguientes, pero pronto se olvidaron las prohibiciones. El Guardarropa real, encargado de surtir los géneros para lo vestidos del monarca, continuó marcando en la corte las más caprichosas y extravagantes modas que llegaban de París, e importando masivamente productos suntuarios de la capital francesa."

25. Aún siendo evidente la sensibilidad de Torres Villarroel por la cuestión de la indumentaria, quisiéramos recordar que también Quevedo se hizo eco de estos temas; cuando se introdujeron las valonas compuso el poema "Acúsanse de sus culpas los cuellos" (Blecuá 1996: 827-29).

la medida de los movimientos; no estriba en que el vestido sea colorado o pajizo, talar o rabón" (Torres Villarroel 1966: 166).

Durante la primera mitad de la centuria, como decíamos, la preocupación principal no será el lujo del traje femenino²³ —o por lo menos no atraerá una atención comparable al masculino—, a pesar de que era un tema recurrente que se convertirá en protagonista en la segunda mitad de siglo. Es cierto que la pragmática del 15 de noviembre de 1723 "sobre el traje y otras cosas" lleva a Uztáriz al año siguiente a hacerse eco de la determinación de la reina, quien con "gustosa prontitud apartó de sí los adornos comunes con oro y plata",²⁴ pero el comentario de Torres Villarroel cuando se hace eco de la nueva legislación se queda en lo que se refiere estrictamente al mundo masculino:

Ya se acabó esa felicísima escuela, especialmente desde el principio de este siglo, que empezaron los españoles a gastar cabelleras, pliegues y tacones, y con la elección del traje bebieron la lengua y las costumbres a los malos franceses; y habiendo venido a Castilla lo mejor de Francia, escogieron para su imitación las relajaciones, y arrinconaron la discreta política de aquel reino (Torres Villarroel 1966: 217).

En conclusión, a pesar de ser tan distintos, tanto Calderón Altamirano como Torres Villarroel²⁵ fueron sensibles sobre todo a los cambios que introdujo la falta de barreras de la nueva moda dentro de las relaciones entre los sexos y que, obviamente, pronto llegaron al estrado:

Apenas toqué la alfombra [del estrado] —escribe Torres (1966: 92)— hincado de hinojos, besé con las voces que me ha enseñado la práctica de las cortesanas y el envión de los apetitos los pies a las señoras mujeres que florecían el estrado. Sentéme en uno de los taburetillos, en donde estaban ya hombres y damas.

Y en boca de Quevedo describe el cambio sustancial que había tenido lugar:

No, amigo Torres, a las chispas de esta lumbre es preciso encenderse la yesca de la sensualidad. [...] Nada de cuanto he visto me ha enojado más que esta confusión, mezcla, libertad y desenvoltura. En mi siglo, la cierta señal de correspondencia para el que había de ser marido, era permitirle pisar el borde de la alfombra. Éste era ya el penúltimo favor que recibía el que dentro de un cuarto de hora se había de desposar. Y es lástima el que estas señoras malogren el buen ejemplo de sus honestos trajes con las ensanchas que dan a su honestidad. Bien parecen ahora las damas, viven limpias, adornadas y cubiertas; que en mi tiempo a todas se les registraban los cuatro costados, y la más noble se preciaba de pechera. Todo es malo.

El desorden que denunciaba Calderón Altamirano y que satiriza Torres Villarroel fue a más. Pronto los hombres se apercibieron de las ventajas que proporcionaba vestirse de militar si se deseaba encubrir el oficio, pudiendo dar a entender o aparentar lo que no se era. De nuevo nos servimos del último para exponer la situación a través del diálogo con Quevedo sobre la apariencia de un hombre con quien toparon al doblar la esquina del postigo de San Martín:

El bestia era de tan horrible aspecto, que hedía su semblante a cuantos le miraban. Cierto que juzgué que cuando le formó su Artífice, estaba a obscuras, o que al tiempo de su fábrica estuvo borracha la naturaleza. Su traje era militar, y quería persuadir que lo era su empleo un bastón con su puño de plata, que más le iba sirviendo de autoridad a la persona que de estribo a su estatura. Encontrose, pues, conmigo, y al hacerlo me desemballestó un olor a toda especia, enjerto en un regüeldo. No dejó el sabio difunto de advertir el amago de mi alteración, ni menos quién era el que la producía, y tomando de aquí asa para proseguir nuestro coloquio, le dije:

— Este camello, que inconsideradamente camina y me ha atropellado, ofrece una novedad que no debe huir de tu consideración. Aquí conocerás el desorden y desconcierto de este siglo ¿Quién te parece que es ese que viste?

— Oficial me ha parecido —respondió el discreto— estando a los informes del traje y del bastón que lleva.

— En eso colegirás —acudí yo— la confusión en que vivimos y la mescolanza que se continúa con reprehensible tolerancia de la política. Ese que juzgas miembro honroso de la república militar es maestro de capilla de la gula, cuyo empleo es poner los manjares en solfa de sabrosos. Es lisonjero de apetitos y adulator de vientres, sastre de guisados y, en fin, piloto de cocina.

— ¿Qué es lo que afirmas? —acudió con gesto de admirado el difunto— ¿Que es cocinero ese que acabamos de ver con hábito e insignias de soldado? [...] Todos o los más llevan sus espadines o bastones con empuñaduras de plata, confundándose con los militares; permisión indigna, pues lo que es distinción honrosa de un capitán o de un coronel y premio de sus generosas acciones, lo lleva un hombre despreciable y casi de los excrementos de la república. Estos, en lugar de espadines, debieran llevar los asadores [...] Y así como el maestro de segar gargantas lleva en el sombrero la escalera, que es uno de los instrumentos de su oficio, los cocineros, a imitación de su importante política, debieran también llevar su calza, trayendo en el sombrero representados los asadores y sartenes (121-122).

Ya hemos hecho alguna referencia a la pragmática del 15 de noviembre de 1723 "sobre el traje y otras cosas" por la cual se establecían una serie de prohibiciones, según Jerónimo de Uztáriz, para "corregir los abusos introducidos en los trajes, y otros gastos superfluos, que no solamente incomodaban a sus vasallos, sino que perjudicaban a nuestras manufacturas y comercio favoreciendo en el mismo tiempo, al de los extranjeros,

por las grandes cantidades de dinero, que nos sacaban con géneros que servían, más a la vana ostentación, que a las necesidades y decencia". Uztáriz, admirador de Luis XIV y de su ministro Colbert, fue uno de los grandes reformadores del reinado de Felipe V y autor de la *Theorica y practica de comercio y de marina*, cuya primera edición vio la luz en Madrid en 1724. Desde luego no vamos a dudar que los motivos fundamentales que movieron a prescribir la reforma de los trajes fueron "no solamente asegurar la modestia, y menos gasto en los vestidos, y en otras cosas, para beneficio de los Reinos en general, y de las familias e individuos en particular, sino también a fomentar, y favorecer las manufacturas y comercio de los propios vasallos",²⁶ pero la lectura detenida del texto legislativo pone en evidencia otras preocupaciones que llevaron a que, basándose en la conformidad de la ley I, título 12 de la *Recopilación de Leyes*, se mandase:

Que los oficiales, y menestrales de manos, barberos, sastres, zapateros, carpinteros, ebanistas, maestros y oficiales de coches, herreros, tejedores, pellejeros, fontaneros, fundidores, curtidores, herradores, zurradores, esparteros, especieros, y de otros cualesquiera oficios semejantes a estos o más bajos; y obreros, labradores y jornaleros, no puedan usar vestido de seda, ni de otra cosa mezclada con ella, sino solamente de paño, jerguilla, raja o bayeta, o de otro cualquier género de lana, a excepción de las mangas y vueltas de las mangas de las casacas y las medias, en las cuales se permite el uso de la seda.

Por extensión se entendía que las mujeres de los citados no podían tampoco usar sedas, pero de nuevo vemos que la preocupación se encuentra ante todo en el ámbito masculino; de hecho, en una de las enmiendas que se hizo a la pragmática se mandaba que el capítulo citado no se entendiera para las mujeres de los menestrales,²⁷ es decir, en el caso de Madrid se está refiriendo a las majas pues, como explica Caro Baroja (1975: 295), el majo pertenece al cuerpo de menestrales; y, si creemos a Torres, la apariencia engañosa amenazaba en estos momentos más la seguridad femenina que la masculina en cuestión de matrimonio:

Engañan con aquellos aparatos de adorno y de riqueza a una familia en donde se está criando devotamente una señora joven (Torres Villarroel 1966: 78).

En fin, no vamos a caracterizar a toda la galería masculina que va presentando Torres Villarroel vestidos de militar: aguardenteros, relojeros, espejeros, danzarines, músicos, etc. Algunos sobresalieron y pasaron a ser personajes destacados en las comedias, como sastres, peluqueros, zapateros, abates, otros a duras penas pudieron soportar el gasto y ocultaron sus vergüenzas bajo una capa.²⁸ En todo caso desde entonces fue imposible regresar al pasado, cuando vivía Quevedo, época en que "con dos vestidos al año te

26. Con estos planteamientos hace todo el comentario Uztáriz (1724: capítulo LXI, 156-159). Existe edición facsímil de la segunda publicada en Madrid en 1742 (Madrid, Aguilar, 1968).

27. "No puedo callar –escribe Galiendo (1678: 100-101)–, lo que a este propósito de boca de un religioso anciano y muy fidedigno haberle sucedido estos días y fue (dijo) que concurriendo él en una visita de una gran señora de esta Corte, con una mujer, que en su traje, y galas le pareció no menos señora que la de la casa, después de haberse ido, pregunto a la señora por curiosidad quien era aquella mujer tan bizarra. Al cual sonriendo, respondió: Sepa V. Paternidad que es mujer de un oficial mecánico, con quien ha poco tiempo se casó, y admirado dicho Religioso del traje tan superfluo y profano que traía le dijo la Señora, pues no ha reparado V. Paternidad bien en todo; porque ha de saber que trae sobre su persona largos cuatro mil ducados con las joyas; y que su pobre marido está por esta causa empeñado en más de la mitad."

28. De todas formas Carlos García ya hacía una referencia en este sentido: si la necesidad apretaba a los españoles estos procedían, al contrario que los franceses, a vender la camisa, el sayo, la espada y, cuando ya no había más remedio, la capa.

contabas con la bienaventuranza natural de los Reyes, y éstos no gastaban entonces más que uno de terciopelo en el invierno y otro de tafetán en el verano. Hoy es costumbre y moda que llaman tener hacinados una docena" (*idem*: 213). No cabe duda, la cuestión del traje demuestra que España había abierto la puerta a la "civilización", y esa puerta es la que nos disponemos a traspasar.



SEGUNDA PARTE

LA "CIVILIZACIÓN" Y LA NUEVA SOCIABILIDAD

LA CUESTIÓN DEL TRAJE NACIONAL PARA LAS ESPAÑOLAS

Ayuntamiento de Madrid

CAPÍTULO 4

La civilización y los nuevos espacios de la sociabilidad

Ayuntamiento de Madrid

La adopción del traje a la militar por parte de los hombres españoles en la primera mitad del siglo XVIII revela ya la importancia de la indumentaria en la búsqueda de una identidad colectiva en la que se pudiera reconocer a la persona. Este hecho se correspondía en el fondo con un conjunto de actitudes personales que comprendían maneras refinadas de comportarse de cara a los demás, en el marco del proceso civilizador que comenzó a darse en España a partir de la segunda mitad de la centuria. El acto de civilizar consistía, desde un plano político y filosófico, en la labor de llevar a cabo aquellas reformas necesarias para el progreso de la nación. En el caso de los ilustrados españoles, el objetivo del Estado era alcanzar la felicidad pública, es decir, el desarrollo y el progreso de la nación (Maravall 1991: 168), que debían ser acometidos por gobernantes doctos, capaces de indagar y conocer las necesidades del pueblo y de buscar los medios apropiados para llevar a cabo dicho progreso, tal y como apuntaba el conde de Cabarrús en 1783: "si se instruyese una generación entera, ¿no llegaría la época en que los que gobiernan serían justos y consecuentes porque serían ilustrados?" (Cabarrús 1973: 73). Es decir, se entendería el concepto de civilizar como sinónimo de educación, cultura y progreso. No hay que olvidar que la educación del pueblo fue el medio por el cual los ilustrados españoles trataron de llevar a cabo sus reformas para superar el atraso del país (Álvarez Miranda 1992: 408; Anes 1988: 86; Sarrailh 1974: 168).¹

Sin embargo, en el tema que nos ocupa el significado que tenía el concepto de civilización en España se ajusta más a la acepción que le dio Ramón de la Cruz en 1763 en un sainete titulado con el mismo nombre, donde se relacionó con la asimilación de nuevas modas y costumbres adquiridas en España a imitación de países extranjeros, fundamentalmente de Francia, en un momento en que, además, se debatía si España estaba o no pendiente de civilizar y si ello era o no deseable (Álvarez Miranda 1992: 398 y ss.; Sarrailh 1974: 379). En el sainete de Cruz, el marqués de Ayala hereda unos terrenos y su primera impresión al llegar a la aldea es su atraso:

GALBÁN.— Si es defecto universal [la civilización],
(según dicen malas lenguas

1. Sobre el término "civilización" como sinónimo de cultura, véase Elías (1987). En cuanto a la idea de un mundo civilizado respecto a las nuevas costumbres y sensibilidades sociales, véase Deacon (1996).

de toda España) porque
extrañas que en una Aldea
falte?

AYALA.— Por esa razón:
decidme, si hay quien se atreva
a decir en sus bigotes
a una corte tan excelsa,
como Madrid, (que es un tesoro
del respeto, y la grandeza)
que aún esté en paños menores
de educación y ciencias,
¿qué no diría, si viese
mi estado?

La idea de Ayala será entonces "civilizar" a los habitantes de la aldea, para lo cual se ayuda de personajes que parodian los nuevos hábitos de vida, como el abate o la petimetra. Civilizados eran, por tanto, los hábitos adquiridos tanto en la corte como en otras grandes ciudades, donde sus habitantes comenzaron a llevar a cabo nuevas actividades y a crear costumbres. El proceso de civilización no implica aquí el valor positivo de los ideales ilustrados, sino que se convierte en representación y asimilación de una cultura social y unas costumbres nuevas que, necesariamente, chocaban con los sectores más tradicionales.

Los ideales del proceso civilizador trajeron consigo numerosos problemas, resquebrajando lo que se había entendido hasta entonces como las formas de actuación correctas del español.² Para Álvarez Barrientos la civilización amenazaba lo castizo y tradicional, de ahí su rechazo por amplios sectores que veremos luego, ya que "los hechos sociales y culturales que conlleva se impusieron como forma histórica, como tiempo. Frente a un Antiguo Régimen estático o de ritmo lento en la mayoría de sus valores y formas de vida, la civilización propone aceleración, movimiento, opinión, duda, variedad, debate, todo lo cual cuestiona o altera lo que se entendía como *genio nacional*" (2001: 148).

En todo caso, ambas acepciones parecen ser válidas en la mentalidad del periodo. Así, lo encontramos en el viajero Alexandre Jardine, quien mantuvo una fluida y enriquecedora correspondencia con Jovellanos, cuando habla del sentido de civilización como progreso cultural y asimilación de nuevos usos cotidianos. Al referirse al desarrollo urbano y al funcionamiento de la ciudad moderna, comenta: "Ha costado un esfuerzo y una oposición enormes el que el pueblo de Madrid admita las últimas mejoras en la higiene y servicios de su ciudad, así como impedir que ensucien las calles con el libertinaje y las

2. Véase un acercamiento a la idea del comportamiento y los estereotipos del español y sus diferencias con otros pueblos, como el francés o el inglés, en Temprano (1990).

malas costumbres, dada su aversión generalizada a la limpieza" (Jardine 2001: 235); pero al tiempo admite: "las costumbres de las sociedades más refinadas y las clases más altas de este país resultan ya una copia demasiado fiel de las francesas, las cuales, como se sabe, no son ni delicadas ni sentimentales por naturaleza, sino que lo son artificialmente y por imperativos de la moda" (*idem*: 275).

En este debate sobre si estaba o no civilizado el país cobra importancia el comentario de Jardine, para el cual "es probable que la libertad de trato entre los sexos llegue más lejos aquí que en los países más refinados, al haber adquirido sus vicios sin pasar por los mismos 'cauces', grados de civilización y artes suntuarias. El vicio, en sus formas diversas, parece ya crecer por aquí solo y descarnado, sin los hábitos y refinamientos que le acompañan en otras partes" (*idem*: 274-275). Es decir, si la civilización no iba acompañada de la educación se convertía entonces en un mal para la sociedad. Asimismo, pese a que en España se podía creer que se había llegado a un grado de civilización (en las costumbres) mayor que en otros países, otros extranjeros notaban cómo esto no era así. Por ejemplo, Bourgoing escribía en 1788:

Quizás falta a los españoles cierta urbanidad, que da lo que nosotros llamamos una educación refinada, pero que sirve muy frecuentemente de envoltura a la falsedad y al desprecio. Ellos lo suplen por esta franqueza poco rebuscada, por esta bondad que anuncia la confianza y que la inspira (1788: 253).

Fuera cual fuera el grado de civilización alcanzado, lo cierto es que sectores como el religioso manifestaron en todo momento su dura crítica contra las nuevas costumbres traídas de Francia. En este sentido, un testimonio destacable es el de Rafael Vélez, obispo de Cuenca, quien en plena Guerra de la Independencia denunciaba cómo la ocupación francesa había venido precedida de forma estratégica por la introducción y propagación de sus hábitos sociales y su ideario filosófico en las grandes ciudades:

No quedó en esto sólo nuestra mutación. Las mesas, las comidas y las horas, la servidumbre del café, los licores, todo era a lo francés, todo publicaba su origen de Francia; y lo que más muestra nuestra galo-manía es, que nada se vendía, si no se titulaba con alguna denominación de aquel país. Nada nos quedaba que imitar de aquella deshonrible nación [...] Los que viajaban a España por razón de comercio, o por otras relaciones sociales, sembraron por todas partes la cizaña de su mala doctrina. Los corresponsales de nuestros españoles desde lo interior de la Francia remitían a estos, libros envenenados y aquellas imágenes y modas contra la religión y sus ministros, de que tanta utilidad habían sacado en París. Hasta los mismísimos embajadores de esta corte en la de España fueron los agentes más solícitos para introducir en nosotros a toda costa la corrupción de costumbres, la libertad de pensar, el filosofismo y la irreligión (1812: 52-55).

Fig. 16. Luis Paret y Alcázar, *Vista del Arenal de Bilbao*, 1783.



3. La primera versión se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la segunda en Londres, en The National Gallery.
4. Al igual que Paret, otros artistas recibieron el encargo de pintar o dibujar vistas sobre los puertos españoles. Por ejemplo, Mariano Sánchez hizo una colección de vistas de los puertos, bahías, islas adyacentes y arsenales de España, pintando entre 1781 y 1803 un total de ciento dieciocho cuadros; en 1782, se comisionó por real orden a Pedro Grolliez para que realizara dibujos de vistas de puertos de mar, encomendándose la dirección posterior del grabado a Tomás López Enguídanos (Calcografía Nacional 1987: 740-745).

Reflejo de la civilización como sinónimo de progreso, avance de la ciencia y espíritu innovador del siglo y causa de la nueva sociabilidad son las dos versiones que pinta Luis Paret de la *Vista del Arenal de Bilbao*.³ Las obras son parte de una serie de pinturas sobre puertos cántabros que Carlos III encargó a Luis Paret⁴ a partir de 1786. Su precedente se halla en el conjunto que Luis XV comisionó a Claude Joseph Vernet hacia 1750 con el fin de mostrar la magnificencia de los puertos franceses. Paret habría visto la serie francesa a través de estampas (Cruz Labeaga 1991: 93; Peters Bowron 1996: 20), pues es bien sabido que el arte del grabado fue especialmente fomentado por Carlos III, entre otras razones por el servicio que podía prestar a la propaganda política e ideológica. Este tipo de obras se destinaba a construir la imagen visual de una nación avanzada ya que demostraban su progreso y desarrollo. En la versión de 1783 (fig. 16), Paret centra la atención del paisaje en los trabajadores que participan de la vida eco-

Fig. 17. Luis Paret y Alcázar, *Vista del Arenal de Bilbao*, 1784.



nómica del puerto, del pueblo que trabaja, e incorpora mujeres porteadoras como reflejo verosímil de la realidad. La inclusión de personajes como testimonios de la vida diaria fue una característica común del género del paisaje en el siglo XVIII. Destacan numerosas escenas en las que el mundo del trabajo cotidiano se retrata mediante trabajadores dentro de paisajes, lo que responde a las aspiraciones y deseos ilustrados de una sociedad ordenada, ocupada y feliz. Las actividades portuarias mostraban, además, la existencia de un comercio y una industria capaz de abastecer mercados fuera de España. Sin embargo, en la versión pintada un año más tarde (fig. 17), el trabajo del puerto ha quedado escondido y ensombrecido en la esquina izquierda de la composición para desplegar a su lado el ámbito urbano de Bilbao, que pasa a ser lúdico exclusivamente, dejando ver a un mismo tiempo a los personajes que pasean y charlan mezclados con unos cuantos porteadores y trabajadores. Ambas escenas aluden a

Bilbao como una ciudad civilizada en los dos términos que hemos explicado, si bien es en la acepción derivada del sainete de Cruz donde cabe situar la segunda.⁵

La actividad del paseo se correspondió, dentro de las prácticas y los usos civilizados, con los nuevos espacios públicos de divertimento y entretenimiento, donde se introdujeron determinadas conductas que acabaron centrando el debate entre la tradición y la modernidad en el que la vida cotidiana iba abriéndose camino:

A propósito de Paseos. ¡No es un placer, una diversión inexplicable aquel concurso, aquella multitud, aquella confusión de gente, toda lúcida, brillante, contenta! Las clases se confunden, se mezclan el artesano, y el Caballero, las Señoras, y las criadas todas juntas van, vienen, vuelven y revuelven, sin distinguirse por el traje, por sus aires, sin incomodarse los unos a los otros (*El tocador o el libro a la moda* 1796: 49).

Si éstas eran las palabras con las que, en clave satírica, se describía la escena que diariamente podía observarse en las grandes urbes españolas, sobre todo en la corte y capitales de provincia, el paseo y su nueva significación son un reflejo, en el fondo, de los nuevos ideales ilustrados, al menos en cuanto a la condición social de los seres humanos que viven en comunidad. Este trato social, esta condición de "ser sociable", es lo que se definió como sociabilidad. Para la mentalidad ilustrada, se convirtió en un valor positivo, en una virtud moderna, mientras que los sectores más reaccionarios y tradicionales renegaban de estos nuevos usos. Lo que está claro es que, para bien o para mal, todos participaron del término.⁶ Entre sus defensores ilustrados, imbuidos del nuevo espíritu del siglo, la sociabilidad se consideraba un "impulso del corazón humano hacia sus semejantes, constante, irresistible, que nace con nosotros, se anticipa a la misma razón y nos sigue y encierra en el sepulcro", como comentaba sentimentalmente Meléndez Valdés en sus *Discursos forenses*, publicados póstumamente en 1821 (Álvarez Miranda 1992: 373).

Sin embargo, frente a esta concepción idealista y positiva, existía el rechazo a unas formas de sociabilidad que habían conllevado la ruptura de ciertas normas en el trato con los demás, y que además atentaban contra la tradición y el orden social establecido del Antiguo Régimen. En la *Respuesta a las objeciones para la creación de un traje nacional*, de 1788, se detallaba una definición sobre el término que matizaba cómo debía ser esa sociabilidad:

La sociabilidad es el *trato y correspondencia de unas personas con otras*, y aun esto puede tener dos interpretaciones. La primera de ellas es un trato político, honesto, amistoso, afable y complaciente, popular en los grandes, y respetuoso en los pequeños, por cuyas circunstancias forma el carácter de las sociedades dulces y apetecibles (*Respuesta* 1788: 96-97).

5. En este sentido es importante recalcar que las capitales de provincias y ciudades más desarrolladas cultivaron las nuevas modas y usos que se estilaban en la corte. Entre ellas, merece especial atención el ejemplo de Cádiz, cuyo comercio y cosmopolitismo la habían convertido en una de las urbes españolas más representativas de los progresos de la civilización y sus consecuencias en el plano de las apariencias. Véase Romero Ferrer (1989: 398-416).

6. Sobre la evolución del concepto sociabilidad y sinónimos, véase el estudio de Álvarez Miranda (1992: 373-375).

A lo que habría que añadir el trato que debe mantenerse entre diferentes clases sociales:

Viendo la sociabilidad como el trato que se da a cada uno según su clase [...] no es precisamente una amistad formal, sino aquella urbanidad atenta y expresiva, que empleada con proporción a la edad, a la reputación, a la dignidad, y al nacimiento, hace que las superiores se obliguen de nuestros respetos, las iguales de nuestra estimación, y las inferiores de nuestra bondad (*idem*: 100).

Es decir, no se estaba completamente en contra de las nuevas costumbres sociales de hombres y mujeres, simplemente se advertía de la necesidad de mantener un orden y control en los nuevos usos. Es dentro de este marco, el de la sociabilidad, donde se desarrolla la nueva vida cotidiana de las grandes ciudades españolas. El paseo, como hemos dicho, fue una de sus atracciones más influyentes. De hecho, es en el paseo y los espacios abiertos donde pintores como Francisco de Goya, figura protagonista entre todos ellos, Francisco Bayeu, José del Castillo o Luis Paret sitúan una y otra vez sus testimonios visuales de la vida cotidiana en la corte. En la obra de Paret *Fiesta frente al Jardín Botánico* (fig. 3), podemos observar cómo se despliegan diversos tipos sociales ante su puerta principal, levantada según proyecto de Juan de Villanueva en 1781, donde parece celebrarse algún acto al que llegan los invitados.

El primer problema que ofrece el cuadro de Paret es la zona inconclusa del lado derecho, lo que compromete seriamente la posibilidad de realizar un estudio completo de su significado. Si observamos su composición, diversos grupos de gentes se extienden en un primer plano de forma horizontal estructurando una narrativa visual en la que se suceden las distintas situaciones. Abre esta narrativa el grupo de la izquierda, donde unas mujeres bajan de un coche. A diferencia del resto de los personajes femeninos representados, éstos son los únicos que no llevan la mantilla y la basquiña, sino que visten a la moda francesa. Se acompañan de dos hombres ataviados igualmente con ricas telas. En el grupo central, varios hombres y mujeres hablan entre sí mientras avanzan andando, y unos se vuelven para escuchar a los otros. Junto a ellos, pero rompiendo la narrativa visual, encontramos una pareja de majos y otra de frailes que ofrecen un tercer grupo. Sus miradas, orientadas a la parte inacabada de la obra, dirigen los ojos del espectador hacia el espacio donde seguramente continuaría la narración visual de la escena y se encontraría la clave de la composición. Es bastante probable que Paret, al igual que hiciera dos décadas antes en *Las parejas reales*,⁷ hubiera dispuesto en este ejemplo un repertorio o compendio sutilmente satírico de la vida cotidiana en la corte.⁸

La obra de Paret no refleja, en todo caso, un paseo. Más bien es una concentración de personas que se reúnen con motivo de un acontecimiento. Ejemplos más concisos del paseo se encuentran en obras de otros pintores como *El paseo de las Delicias* (fig. 18) de Francisco Bayeu, en el que, de nuevo, observamos la profusión de gentes de diversa

7. Véase el sugerente análisis que, sobre esta obra, realiza Sarah Symmons (1987), en el que explica cómo la pintura de Paret se compone de numerosos elementos fruto de su cuidada observación del carácter humano y sus principios morales.
8. Debemos precisar que lo que pinta Paret es verosímil, pero no sabemos hasta qué punto es real. Había paseos como el del Retiro en el que las mujeres debían ir descubiertas por obligación, a diferencia de otros como el del Prado, donde tenían que ir ataviadas con mantilla. Por otro lado, la vistosidad de Paret, aun situando la acción en un escenario concreto, no era la que amenizaba el paseo. De ahí que su pintura, pese a ser uno de los testimonios más ricos de la nueva sociabilidad, haya que estudiarse con cierta cautela.

Fig. 18. Francisco Bayeu, *El paseo de las Delicias*, h. 1785.



condición. A diferencia de la obra de Paret, la de Bayeu, pintada hacia 1785, refleja claramente la acción de pasear, donde personajes de distintas capas sociales se mezclan entre sí y comparten un mismo espacio. Por otro lado, la indumentaria representada en ambas obras es diferente: en la de Bayeu domina la moda tradicional, según la cual las mujeres van ataviadas con mantilla y basquiña y los hombres visten de oscuro, a base de colores castaños. A pesar de las críticas sobre la enorme difusión de modas y atuendos extranjeros en el Madrid de finales del siglo XVIII, la obra de Bayeu se acerca más a la realidad si tenemos en cuenta la descripción del paseo del Prado que hacía Bourgoing en 1788, que incide sobre su diferencia con otras ciudades europeas: "no se ven en el Prado más que a mujeres uniformemente vestidas, cubiertas de grandes mantillas negras o blancas, que privan de una parte de sus rasgos, y hombres envueltos en sus vastas capas de color oscuro en su mayoría, de suerte que este Prado, con todo lo

Fig. 19. Francisco de Goya, *Maja ante tres compañeros*, h. 1794-96.

Fig. 20. Francisco de Goya, *El columpio*, h. 1794-96.



hermoso que es, parece por excelencia el teatro de la gravedad castellana" (Bourgoing 1788: I, 236).⁹

Los espacios abiertos son el escenario preferido de Goya para dar cuenta de su visión personal en dibujos y estampas. Entre los primeros, la ética del bienestar y el nuevo modo de disfrutar y sentir la vida quedan expuestos en obras como la *Maja ante tres compañeros* (fig. 19) o *El columpio* (fig. 20).¹⁰ En el primero, la conversación amena y divertida se ve interrumpida por la mujer que se vuelve forzosamente hacia el espectador: parece que alguien ha llamado su atención, quizás para iniciar otra conversación. En el segundo, se combina la visión del hombre empujando a la mujer del columpio, en primer plano, y al fondo de la imagen se deja entrever un grupo de gente bailando —temas, por otro lado, frecuentes en la pintura europea y española de toda la centuria—. Pese a que el baile se configura como un tema amable y propio de la pintura

9. No obstante, habría que tener presente que la pintura de Bayeu es el estudio que sirvió a su hermano Ramón para hacer el cartón para tapiz en la Real Fábrica de Tapices, obra que formaba parte de la decoración del palacio del Pardo, de modo que Francisco Bayeu, al contrario que Paret, hubo de adecuarse a los gustos y directrices dadas por el comitente.

10. Gassier 1974: núms. B. 35 y B. 36.

costumbrista en el siglo XVIII, también refleja una realidad que no debe ignorarse. Los paseos y parques fueron espacios de reunión para otro tipo de actividades, desde la organización de meriendas a la práctica musical con la celebración de bailes y cante de coplas. El 11 de agosto de 1789 se publicaba un bando de los alcaldes de casa y corte en el que se prohibía que:

Ninguna persona de cualquier estado, clase y condición que sea, forme bailes en el paseo del Prado por las noches, como se ha advertido de poco tiempo a esta parte, con el exceso de durar hasta el amanecer, entendiéndose también esta prohibición absoluta de bailes por las noches en las eras en el campo, y en cualquiera otro paseo, bajo la pena a los músicos de diez ducados y quince días de cárcel, y a los que bailaren, de que se procederá contra sus personas atendida la calidad, clase y circunstancias de cada uno.¹¹

Pasear se convirtió pronto en una de las actividades favoritas de las clases pudientes. Dichos paseos eran una ocasión de exhibición en la que importaba, por encima de todo, la apariencia con la cual aspiraban a prestigiarse en público, tanto hombres como mujeres, a través de la indumentaria, los adornos personales y, en el caso de que pudieran permitírselo, del coche (Martín Gaité 1981: 27-28). En Madrid, el paseo del Prado pronto se convirtió en el mejor escaparate de la villa para el lucimiento personal, donde las mujeres encontraron y llevaron a cabo a través de la indumentaria y los adornos el deseo de participar activamente en la vida pública que antes se les negaba (Ortega López 1995: 23).

El paseo es, no obstante, una más entre las diversas formas de sociabilidad que se desarrollaron plenamente a partir de mediados de siglo y cuyas prácticas no siempre fueron bien vistas. Por ejemplo, ya en los años veinte, Feijoo advertía de algunos vicios asociados a las nuevas costumbres urbanas. Tras una de sus breves estancias en la corte, escribía, "mil veces, digo, vi al encontrarse, ya en la calle, ya en el paseo, sujetos de quienes me constaba se miraban con harta indiferencia, y aun algunos con recíproco desprecio, alternarse en ellos como a competencia las más vivas expresiones de amor, veneración y diferencia. Apenas salía alguna palabra de sus bocas, que no llevase el equipaje de algunos afectuosos ademanes" (Feijoo 1952: 390). Figuras posteriores, como Cadalso, pusieron el acento en cuestiones relacionadas con el nuevo trato social y alejadas de virtudes, como el trabajo, exaltadas a lo largo de todo el periodo:

Sin aprobar la demasiada rigidez del siglo XVI, no puedo tampoco conceder tantas ventajas a la libertad moderna. ¿Cuentas por nada la molestia que sufre el que quiere por ejemplo pasearse solo una tarde por distraerse de algún sentimiento o para reflexionar sobre algo que le importe? Conveniencia que lograría en lo antiguo sólo con pasearse de largo sin hablar con los amigos; y

11. A.H.N., Consejos, Lib. 1528, núm. 69.

mediante esa franqueza que alabas, se halla rodeado de importunos que le asaltan con mil insultos sobre el tiempo que hace, los coches que hay en el paseo, color de la bata de tal dama, gusto de librea de tal señor, y otras semejantes (Cadalso 2000: 194).

Si bien es verdad que los ilustrados aspiraban a una sociedad moderna y amable, lo que es evidente es que no estaban de acuerdo con los excesos que se venían produciendo. Igualmente significativo es el testimonio de Jovellanos cuando relata su llegada a Madrid antes de ser nombrado ministro de Gracia y Justicia, cuando acaba comiendo en casa de Manuel Godoy, al que critica duramente:

Cabarrús y yo a las diez. *Sin vestir*, a la casa del Ministerio, no se puede evitar ver algunas gentes, me apura la indecencia del traje [...] El Príncipe nos llama a comer a su casa; *vamos mal vestidos*.¹² A su lado derecho, la Princesa, al izquierdo, en el costado, la Pepita Tudó... Este espectáculo acabó mi desconcierto, mi alma no puede sufrirlo, ni comí ni hablé, ni pude sosegar mi espíritu, huí de allí, en casa toda la tarde, inquieto y abatido, queriendo hacer algo y perdiendo el tiempo y la cabeza (Jovellanos 1956: 11).

Es decir, uno de los aspectos que más se criticaron de la nueva sociabilidad era el relajamiento de las costumbres y de los valores morales tradicionales y, en especial, los colectivos que formaban parte del nuevo escenario de relaciones sociales. En parte, esto se debía a la nueva cultura del bienestar, una de las verdaderas causas que propició este cambio de actitudes. La búsqueda de la felicidad, la consideración de una vida donde el placer se valoraba sobre el sufrimiento fueron poderosas razones para provocar un significativo cambio en los modos de relaciones personales. Se buscaba el cambio decidido entre las formas de vida antigua y la moderna, hábitos en los que las mujeres no pretendieran someterse a una cultura del encierro, como lo habían hecho sus antepasadas. Así, poco a poco se fue definiendo una nueva conciencia sobre la consideración de lo correcto, estuviera o no de acuerdo con los valores morales ya establecidos, quedando los nuevos modos de vida perfectamente asimilados por sus protagonistas:

Nuestras antiguas Damas Españolas, porque creyeron el engañoso esfinge del vulgo, y le temieron al *que dirán*, vivieron recoletas y encerradas, mortificaron la vivacidad de sus espíritus al silencio, redujéronse a una vida solitaria y triste, porque pensaron con eso evitar murmuraciones, sujetaron el ardiente y vivaz fervor de la juventud, fingiendo imitar las senectudes, por acreditarse de juiciosas: vistieron toscos sayales, por no escandalizar los pretendientes; negaron el trato y comunicación con las gentes, por dar a entender a los hombres la grande estima, en que se tenían (Ramírez de Góngora 1788: 9).

12. No cabe pensar que esta situación –*sin vestir y vamos mal vestidos*– ocurriera anteriormente tratándose de un ministro. La importancia de las apariencias en la apreciación de los hombres públicos es vital en la mentalidad del siglo XVIII. Al propio Jovellanos le “apura” la indecencia del traje con el que asiste a la Casa del Ministerio. Respecto a la opinión de Jovellanos sobre Godoy, hay que poner en evidencia el peso que ésta ha tenido en la historiografía; la figura del Favorito está siendo revisada en la actualidad.

Fig. 21. Anónimo, Trazas de tarasca para la procesión del Corpus, 1713.



El que fueran precisamente las mujeres quienes centraran el debate de la segunda mitad de siglo en torno a las nuevas costumbres y apariencias se debió a que comenzaron a hacer uso de los espacios públicos. Una vez digerido el problema de la apariencia masculina y del nuevo traje militar (o a la moda) en las primeras décadas del XVIII, las mujeres empezaron a partir de entonces a ser el punto de mira de la opinión pública. Para éstas, no era ni debía ser motivo de vergüenza la asimilación de nuevas prácticas conducentes a buscar el placer y el disfrute. Aunque se les criticara su falta de decencia u honestidad, ellas apostaban por no volver a las formas de vida anteriores.

La situación provocó, evidentemente, el rechazo de los sectores más tradicionales, que a lo largo de toda la Edad Moderna habían venido repitiendo sus modelos ejemplares de conducta. Un ejemplo esclarecedor de la definición del nuevo tipo de mujer se ofrece en la tarasca, figura popular que abría la procesión del Corpus Christi.¹³ En la actualidad, podemos conocer la composición de sus diseños gracias a que se han conservado muchas de las trazas realizadas entre el siglo XVII y XVIII, las cuales servían

13. Sobre el Corpus Christi en Madrid, véase el excelente trabajo de Portús (1993). Respecto a las tarascas madrileñas, Varey y Shergold (1953).

para dar instrucciones sobre su construcción. Como puede apreciarse en el dibujo de la del año 1713 (fig. 21), se trataba de la figura de un dragón hembra que simbolizaba el Mal vencido por el Sacramento, en cuyo lomo sostenía distintas figuras de movimiento autómatas y que era transportada por unos ganapanes escondidos en la parte inferior.¹⁴ Entre dichas figuras predominaba una femenina, en principio llamada tarasquilla, pero que con el tiempo acabó denominándose de la misma forma que el dragón, personificando el pecado a través de una mujer vestida y peinada a la moda (Portús 1993: 113). Junto a las imágenes que se conservan, Portús ha recopilado las descripciones de cómo debían construirse, lo cual da una idea más precisa de presupuestos, materiales, formas, colores..., y de su evolución desde el siglo XVII hasta el cese de la tradición, en 1772. Por un lado se especificaban los movimientos que debía realizar cada figura, como aparecen señalados en el dibujo que nos ocupa: por ejemplo, el de su protagonista ("ésta es la tarasca y hace cortesías y menea la cabeza a todos lados") y el de personajes como la señora de atrás que "lleva la cola de la tarasca", o el del hombre que "está leyendo un papel y abre la boca como que está leyendo". Por otro lado, se solía hacer referencia a la composición de los escenarios, como en este elocuente y típico diseño descrito en la de 1730: "Primeramente ha de ir la señora tarasca debajo de un cascarón, vestida a la moda, con un espejo en la mano y con la otra haciendo que se va a poner lunares, adornando el cascarón de rosas, puesto sobre un peñasco y en él los siete vicios" (*idem*: 258). La tarasca se rodeaba de un conjunto de figuras con las que se construía una escena o representación de temas populares como el galanteo, asunto de la de 1713 (Bernáldez Montalvo 1983: 105), y ridiculizaciones de los estereotipos que rodearon a algunas construcciones literarias como la petimetra, la cual apareció por vez primera representada en 1739 junto a otros tipos populares: "en los dos tablados habrá treinta figuras así hombres como mujeres, las que tendrán en las manos unos abanicos, otras pañuelos, y otras estarán comiendo y bebiendo [...] Dentro de la plaza principal habrá las figuras siguientes: una limera, otra un confitero, otra de petimetra con uno que irá de embozado con un sombrero gacho, un maestro de armas y dos esgrimiendo, otra con una cesta de abanicos" (Bernáldez Montalvo 1983: 269). No hay que olvidar que la tarasca, al igual que los gigantes y las danzas, eran formas festivas muy arraigadas en la tradición colectiva y, como otras fiestas religiosas, se caracterizaba por recoger elementos populares y cotidianos. La presencia en ella del tema de la apariencia femenina transmite el interés que llegó a alcanzar el asunto durante todo el periodo. De hecho, ataviar a la tarasca con los vestidos, complementos y peinados de moda provocaba una gran expectación entre el público femenino, que aguardaba la llegada de la procesión para poder conocer los atuendos y complementos más novedosos (*idem*: 118).

Esta firme actitud de muchas mujeres por adaptarse a los nuevos aires del siglo, este orgullo y convencimiento de su importancia en el papel que representaban en la

14. Bernáldez Montalvo (1983) ha reproducido más de medio centenar de dibujos con los diseños de estas tarascas, que se conservan en el Archivo de Villa de Madrid.

Fig. 22. Francisco de Goya, *Majas de paseo*, h. 1794-96.



sociedad se fue perfilando en sus palabras, en la literatura y en sus representaciones visuales. Así lo expresa Goya en su dibujo *Majas de paseo* (fig. 22),¹⁵ en el que los cuerpos femeninos simbolizan en sus forzadas poses la dignidad de lo que representan. Mediante sencillos trazos, Goya crea un lenguaje corporal que expresa la altivez y descaro de sus protagonistas: estas mujeres pasean exhibiéndose de cara a los demás, sabiendo que son observadas, mientras ellas, a su vez, estudian al resto.

De igual manera, junto a la aparición de estas mujeres deshinibidas que no temían al rechazo que sus modas y usos podían provocar en los sectores más tradicionales —el pueblo y el clero sobre todo—, se fraguó un nuevo concepto de la identidad masculina, como compañero de estas mujeres, completamente opuesto al gallardo hombre español y su austera forma de vestirse y conducirse.¹⁶

Aquellos rancios Españoles antiguos, y aun los que hasta en esos gloriosos tiempos se han dejado ver en paseos, en saraos, en campañas, en batallas, y otras fatigas, eran hombres ordinarios de pelo en pecho, y como tales engendrados para sufrir semejantes fatigas; pero hoy nuestros *Señoritos de ciento en boca*, o *Currutacos contradanzantes* son finos, dulces, halagüeños, enemigos de toda ocupación seria, de todo trabajo penoso, y adictos a la quietud, al sosiego, a la diversión, y al estudio de la Ciencia Contradanzaria: aquellos fiaban sus amores al valor, y su gloria a las heroicas acciones, y nuestros Señoritos no necesitan más que su presencia para enamorar (Zamácola 1796: 95).

Por otro lado, no faltaría en la definición de este nuevo tipo masculino la figura del "pseudo-erudito", criticada mordazmente por Cadalso en *Los eruditos a la violeta* (1772), donde ironizaba sobre su apariencia afeminada: "Me hiela en fin el temor de la crítica que me hagan unos hombres tétricos, serios y adustos —relata refiriéndose al español antiguo—, pero me inflaman los primorosos aplausos de tanto erudito barbilampiño, peinado, empolvado, adonizado, y lleno de aguas olorosas, de lavanda, sanspareille, ámbar, jazmín, bergamota y violeta, de cuya última voz toma su nombre mi escuela" (1967: 44).

Al igual que los paseos, surgieron nuevos marcos y espacios públicos donde se desarrollaba la vida moderna de las ciudades, entre ellos los cafés. A diferencia de otros lugares como el paseo o el teatro, en los que se entremezclaban más fácilmente las clases populares con los estamentos superiores, los cafés serán un espacio intermedio entre los cerrados salones de tertulias de la alta aristocracia y las tabernas de la plebe. Estaban destinados a atender una clientela que permitía el acceso a todo el que quisiera, siempre

15. Gassier 1974: núm. B. 24.

16. Del debate sobre lo antiguo y lo moderno y la crisis de la identidad de lo español en los nuevos hábitos civilizados y la cultura, Sarrailh ofrece una buena síntesis ricamente documentada (1974: 375-409).

y cuando pudiera costearse los precios de los productos despachados. De esta manera, las tabernas quedaban ya reservadas al uso del común del pueblo, mientras que en los cafés participaban las clases sociales que comenzaban a experimentar los nuevos modos de la sociabilidad (Fuentes 2001: 211). Eso hizo que el café, con sus productos exóticos y extranjeros como el té, el ponche o los licores, ofreciera una imagen más elegante que las tabernas. De hecho, cuando comenzó a desarrollarse la instalación de estas casas de café, se veía en ellas la posibilidad de acabar con el escándalo y la afición desmedida por el vino, que potenciaba la ociosidad, tal y como se leía en *El Duende Especulativo*, donde se afirmaba en 1761 que "los cafés establecidos en diversos cuarteles de Madrid darían presto nuevo realce al carácter y a las Prendas de nuestra Nación, enemiga mortal de las Tabernas, en donde nadie, sin manchar su honor, puede entrar a beber vino. Era tiempo —añade— que supliésemos a estos parajes con otros más decentes" (Martínez Kleiser 1925: 292).

De todos modos, pese al refinamiento que entonces se esperaba de los nuevos cafés, éstos acabaron asociándose a lugares que fomentaban la ociosidad, al igual que "botillerías, mesas de trucos, tabernas, y otras diversiones, aunque permitidas, pero solamente para el alivio de los que trabajan, recreo de los que no abusan, y no para el fomento del vicio de los ociosos". Por ello, en 1789 se publicó un bando para todos aquellos que frecuentaban estos lugares "o que, paseando continuamente, ocupan las plazas, y esquinas: se abstengan de semejantes frecuencias, y tomen alguna honesta ocupación conocida que los releve de la sospecha, y remueva el escándalo y mal ejemplo de ociosidad que dan a los demás bien empleados; pena de que serán tratados por vagos, y se les aplicará a los destinos correspondientes a éste, y demás excesos que resultasen de las sumarias que se juzgase conveniente formarles en averiguación de sus vidas".¹⁷

A estos lugares de encuentro se les llamó igualmente "casas de café" o "casas públicas de conversación", lo cual pone en evidencia la función principal que venían a desempeñar, ofreciendo al dinamismo de la sociabilidad urbana relaciones fugaces e informales, mezcla de clases y tipos sociales, y reuniones mundanas de gente educada (Fernández Sebastián 1996: 66-67). Alexandro Moya apunta esta mezcla y variedad social en su obra *El café*:

Estas casas presentan el cuadro más agradable y variado que puede imaginarse. En ellas se ven reunidas gentes de diferentes naciones y provincias, personas de distintas clases y condiciones, y se observan los genios más particulares, y los más extraños caracteres: los diversos trajes, las modas, los usos, las maneras, las acciones, las ideas, las conversaciones de los concurrentes forman para un tranquilo espectador la más gustosa diversión. ¿Quién no tiene el placer de pasar algunos ratos en estas casas, de recorrer, de observar las personas que concurren a ellas, ver los que entran y salen, y escuchar las varias conversaciones que se forman? [...] En una mesa se habla

17. A.H.N., Consejos, Libro 1528, núm. 1.
"Bando de los Alcaldes de Casa y Corte, mandando que los desocupados se abstengan de ir a cafés y tabernas; que los mendigos se retiren de Madrid, etc.", 1 de abril de 1789.

de historia, en otra de física, aquí se forman planes disparatados, y allí proyectos ridículos... Uno disputa sobre política, cual pudiera Saavedra o Navarrete: otro habla de guerra, aquel delira sobre la economía, mientras este disparata sobre la poesía (1792: I, 3-5).

Fue precisamente esta diversidad la que propició que el café se convirtiera en uno de los lugares de la nueva sociabilidad donde las ideas y opiniones circulaban más rápidamente, ya que se daban constantemente reuniones y agrupaciones de gentes de forma casual, propiciando el desarrollo de una incipiente opinión pública entre grupos de población más amplios (Fernández Sebastián 1996: 68). El resultado fue, tal y como señala Jürgen Habermas, una transformación de los colectivos que integraban la "esfera pública": junto a la aristocracia, en las ciudades europeas de principios de siglo comenzó a tomar fuerza una burguesía cultivada (1994: 69 y ss.). En el caso de España, las nuevas clases que participaron en la sociabilidad y en sus espacios —como el café— constatan la existencia de una opinión pública influyente, no sólo en la vida social, sino también en la vida política, de forma que determinadas decisiones gubernamentales comenzaron a tenerla en cuenta, y en la década de 1790 ya aparecen referencias en este sentido (Glendinning 1984: 160).

Madrid era una ciudad donde los rumores se difundían rápidamente. Conocemos algunos casos en los que la crispación social se fomentaba a través de dichos rumores. Un ejemplo sobresaliente es el que se describe en el bando de 1 de abril de 1767, que exponía "lo ocurrido la mañana del veinte y tres del mismo, en que se vio difundida en las plazas y plazuelas de Madrid la falsa voz de que el gobierno prohibía a las mujeres el uso de moños, o rodetes, y agujas en el pelo, gravándolas con la penalidad de traerle tendido, y estrechándolas a que no usasen de hebillas de plata, a que precedieron, y subsiguieron otros falsos rumores, y excesos, dirigidos sin duda por gentes malignas y sediciosas a conmover el pueblo", bando en el cual se desmentía el rumor y se hacía "saber al público de esta corte, y demás pueblos del reino, que ninguna ley, regla o providencia general nueva no se deba creer, ni usar, no estando intimada, o publicada por Pragmática, Cédula, Provisión, Orden, Edicto, Pregón, o Bando de las Justicias, o Magistrados Públicos".¹⁸

En este sentido, la toma en consideración de la opinión pública refleja también una nueva sensibilidad ante el problema creciente de los rumores en los que se apoyaban los sectores que movilizaban al "vulgo" en beneficio propio. El caso más famoso de este periodo es el conocido Motín de Esquilache. Gelz explica cómo se formó durante la revuelta un "cuerpo" y "voz" común en los sectores partícipes de la protesta, relacionando estos términos con el de ruido y con el de rumor, "ya que se les considera como un elemento perturbador del orden establecido" (1999: 157-158). La eficacia para promover el escándalo pone por tanto en evidencia lo importante que es no tanto la

18. A.H.N., Consejos, Libro 1484, núm. 7. 1 de abril de 1767.

inclinación por una determinada manera de vestir como la agresión que se experimenta cuando se atenta contra elementos esenciales de la manera de reconocerse, como son la ropa o el peinado.

En el caso de los cafés, al igual que en los de otros espacios, debemos precisar que si bien en este período la población en su conjunto, las masas, no participaba en la opinión pública, sí existían amplias mayorías (Pizarroso Quintero 2002: 43) que tenían acceso en estos establecimientos a los medios de prensa, se leían y comentaban, lo que conducía al planteamiento de nuevos debates, intercambio de ideas y a la lógica incidencia de tal opinión.¹⁹

Otra de las prácticas que se extendieron en el proceso de la sociabilidad fueron las tertulias, que se celebraban mayoritariamente en las viviendas de los particulares. Para Martín Gaité, la nueva costumbre de recibir a los amigos en los hogares fue una de las circunstancias que hicieron cambiar la vida cotidiana de las familias españolas y que también tuvo consecuencias en el uso que hasta entonces se había hecho de la casa (1981: 35). De la misma manera que las mujeres conquistaron los espacios públicos en este periodo, la casa, que durante el siglo XVII se había mantenido como ámbito privado, tuvo que abrir sus puertas a la dimensión pública. Este espacio será el que acompañe la apariencia e imagen de su dueño y de su familia (posición social, condición económica, etc.) y le permita ingresar en una élite en la corte, en las grandes ciudades o en las capitales de provincia. Los nuevos modos de vida determinaron nuevos espacios en el hogar: salones para la celebración de tertulias, bailes, cenas o fiestas, así como otras estancias privadas o semipúblicas para el hombre y para la mujer, como el estudio, el tocador o el gabinete (Martínez Medina 1995: 34-35). Esta última pieza se convirtió en el siglo XVIII en "un escaparate más o menos público, lleno de objetos diversos donde se proyectaba y reconocía el gusto del dueño" (Vega 2000: 14), donde la profusión de adornos y complementos para su decoración se correspondía con la necesidad de estar a la moda y dentro del círculo social urbano, llegando incluso a existir adornistas exclusivos de gabinetes o ventas completas de estas piezas.²⁰ Un caso excepcional —por tratarse de la propia realeza— y ejemplo elocuente de esta variedad de objetos del gabinete destinada a provocar la admiración del invitado se da de forma temprana en la decoración del gabinete de la reina Isabel de Farnesio en el Real Sitio de Aranjuez (1723-1738), donde se instaló una fuente con juegos de agua en un peñasco "sobre el que se asentaban varias figuras de bronce y de mármol entre las que se encontraban Neptuno, cuatro delfines, un león, con la particularidad que tenía una flor de lis en la mano, otro león en ademán de beber, una sirena, un fauno, y unos árboles con pájaros" (Tovar Martín 1996: 43). De la importancia que comenzó a tener la estancia del gabinete en las casas pudientes se hizo eco el diseño de la tarasca madrileña para la procesión del Corpus de 1734, año en que precisamente se proyectó "un gabinete con bichas y demás adornos que se ven en la traza,

19. Martínez Kleiser (1925: 293-296) recoge diversos fragmentos de distintos periódicos que muestran la relación existente entre la prensa y el café.

20. Por ejemplo, en el *Diario de Madrid* se anunciaba el 9 de octubre de 1761 la venta de un gabinete completo compuesto por "veinte pinturas de miniatura, una guarnición de un gabinete, cuatro mesas de talla doradas, unas puertas vidrieras de dicho gabinete, dos floreros dorados para araña" (Vega 2000: 15).

todos estañados y dorados" (Portús 1993: 261), lo que demuestra la asimilación y uso de estas nuevas estancias por parte de los espectadores del festejo.

Mientras que en Francia numerosas mujeres presidían salones intelectuales de prestigio —en España existen algunos ejemplos, como el de la duquesa de Osuna—, en los hogares de la corte que participaban de los nuevos modos sociales fue más común la celebración de tertulias, que no exigían los grandes espacios necesarios para otras actividades como la celebración de bailes o representaciones teatrales y musicales. Las tertulias fueron rápidamente asumidas como una seña más de la sociedad civilizada. En la novela de Diego Ventura Rejón y Lucas, *Las aventuras de Juan Luis, historia divertida que puede ser útil*, de 1789, advierten a su protagonista de ello: "La amable sociedad ha sucedido al austero encogimiento. Antiguamente (quiero decir mucho más acá de la guerra de Troya) los caballeros no pisaban los estrados de las damas. Y ahora huellan las colas de sus batas. ¡Qué insensatez! ¡Qué rusticidad no conocida de aquel tiempo, hablar a una señorita a tanta distancia como si estuviera leprosa! Lo referido es un breve rasgo de lo que pasa desde que el comercio de las gentes se ha civilizado" (Rejón y Lucas 1789: 123).

Las tertulias en el interior de las casas, a diferencia de las que se daban en el café, se practicaban con un círculo de conocidos en un ambiente cordial, al menos aparentemente. Ramón de la Cruz, en un sainete titulado *El porqué de las tertulias o Las tertulias de Madrid*, critica las falsas amistades que normalmente acudían a las mismas. Fingiendo enfermar durante una tertulia, Juan, el dueño de la casa, pone a prueba a los invitados de su mujer Inés, demostrándole lo interesado de sus visitas:

JUAN.— La señora viene aquí (A Juana)
porque es amiga de danza,
y en su casa su marido
no quiere sufrir guitarras.
La señora viene a ver (A Francisca)
como sale de cuñada,
si aquí que entran muchos hombres, se inclina alguno, y se casan.
Esta viene porque viene (A Ana)
estotro, y a la contraria,
este porque viene estotra (A Joaquín).
Este viene porque aguarda (A Pablo)
que yo le saque un empleo.
Este porque está sin blanca (Al Abate 1º)
lo más de año, y yo soy
el que socorre la plaza [...]

Este (Al Abate 2º)
porque con lo que aquí zampa
por la tarde, ahorra la cena.²¹

Parecida sátira es la que empleará Cadalso en sus *Cartas marruecas*, cuando en boca de Gazel describe la facilidad con que se pudo introducir en las tertulias, la aceptación de los invitados y la supuesta amistad de los contertulios: "los que encontré en la calle o en la tertulia a la segunda vez ya eran amigos míos; a la tercera, ya la amistad era antigua; a la cuarta, ya se había olvidado la fecha; y a la quinta, me entraba y salía por todas partes sin que me hablase alma viviente" (Cadalso 2000: 192-193). En otro pasaje, ironizaba sobre la banalidad de los asuntos que allí se trataban. Al entrar en una tertulia —escribe Cadalso— unas señoras andaban lamentándose con grave pesar de la decadencia en que se encontraba España. Intrigado por la seriedad de la conversación, Gazel comenzó a preguntar si el motivo de sus quejas y preocupaciones se debía a alguna epidemia, una invasión u otra "infinidad de daños públicos a los que están expuestas las monarquías [...] Cuando, al cabo de mucho tiempo, lágrimas, sollozos, suspiros, quejas, lamentos, llantos, y hasta invectivas contra los astros y las estrellas, la que había callado, y que parecía la más juiciosa de todas, exclamó con voz muy dolorida: —¿Creerás, Gazel, que en todo Madrid no se ha hallado cinta de este color, por más que se ha buscado?" (*idem*: 273-275).

Clavijo y Fajardo, por su parte, añade en sus críticas la falsedad y conveniencia de los propios dueños que celebraban estas tertulias como trampolín para entrar a formar parte de la sociedad: "Vm. habrá visto en sus viajes otras tertulias, en que las más finas atenciones están dedicadas a todos los concurrentes en común, y con singularidad a los nuevos, y a los extranjeros. Tertulias en fin, en que los dueños de las casas estudian el humor, y genio de sus tertulianos para hacer lucir sus talentos" (Clavijo y Fajardo 1762: I, Pensamiento V, 4).

Cada familia dispondría, pues, de espacios en el hogar con distintos usos en función de sus posibilidades económicas, por lo que aquellos que no podían permitirse construir una apariencia a través de la casa tenían que recurrir a otros mecanismos como la imagen a través de la indumentaria y los adornos personales, para ser vistos en los espacios públicos que la sociabilidad les ofrecía en la búsqueda del bienestar.

21. Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid. Ms. Tea 235-11 (Cruz 1996: núm. 409).

CAPÍTULO 5

*La cuestión de la apariencia
y la construcción de la imagen pública*

Ayuntamiento de Madrid

1. Fueron muchas las voces que se levantaron en este sentido, sirva de ejemplo la de Campoo y Otazu (1787:40-41): "No habéis de vestiros como las otras mujeres inferiores a vosotras, ni habéis de confundiros tampoco con las del Ínfimo vulgo [...] Dios Nuestro Señor, que tan sabiamente dispuso que hubiese distintas clases o jerarquías en la tierra no quiso tampoco que se confundiesen unas con otras las personas, ni que se envileciese el lustre y esplendor de la sangre; sino que viviese cada una y se portase con la decencia que es conveniente a su clase o nacimiento [...] Por consiguiente no habrán de ser unos mismos gastos en las familias, ni guardarse entera igualdad en las viviendas o habitaciones, en el adorno y aparato de ellas, en el servicio de los criados, en el uso de manjares y comida, ni en los vestidos y demás que corresponden al porte de las personas. En todas estas cosas excederán y se aventajarán las primeras familias a las segundas, y éstas a las terceras, brillando siempre y luciendo unas más que otras, según su clase o jerarquía".
2. Comentario recogido en el manuscrito del Museo del Prado, considerado obra del propio autor.
3. Antonio León Pinelo reúne una larga documentación sobre el tema hasta la fecha de la publicación de su obra, en 1641, *Velos antiguos y modernos en las mujeres, sus conveniencias y daños*, particularmente en el capítulo XXVII "Velos en las mujeres cubiertas y tapadas, por autoridad de Escritores" (fols. 119-121). Como explica Bernis (2001: 257-258), la costumbre de taparse el rostro para salir a la calle comienza a mediados del siglo XVII.

Desde mediados de siglo el problema creciente de la apariencia se refleja en numerosas fuentes impresas, manuscritas y visuales de diversa índole. La posibilidad de engañar mediante el aspecto exterior y confundir las clases sociales, los grupos profesionales o los méritos de una persona constituía un peligro para los gobiernos absolutistas del XVIII.¹ A tal punto llega la preocupación por este fenómeno que incluso Goya no dejaría de recogerlo en sus *Caprichos*:

El mundo es una máscara, el rostro, el traje y la voz, todo es fingido. Todos quieren aparentar lo que no son, todos engañan y nadie se conoce (Goya, *Los caprichos*, 1799).²

Con estas palabras comenta la estampa sexta de la serie, donde lacónicamente afirma en la parte textual "Nadie se conoce" (fig. 23), y nos muestra la imagen de una joven sentada, cuyo rostro se oculta bajo una máscara, atendida por un hombre también disfrazado. Es decir, ambos son irreconocibles tanto para el espectador como para sí mismos. En la estampa, Goya no hace otra cosa que criticar el mundo de las apariencias donde hombres y mujeres participan del juego entre el ser y el parecer a través del aspecto exterior, juego recurrente que afectó a las relaciones personales en todos los ámbitos de la vida cotidiana (Álvarez Barrientos 1999: 46-47). El hecho de que Goya utilice una máscara en su *capricho* no es casual. La máscara oculta el rostro, niega la identidad al hombre o mujer que la lleva, creando una ilusión, un engaño de lo que realmente es. De ahí que se considerase un riesgo el hecho de no poder reconocer a cada individuo.

Asimismo, todas las prendas destinadas a ocultar la identidad de una persona fueron vistas a lo largo de toda la Edad Moderna como sinónimo de desorden, peligro y abuso contra la moral. Incluso los velos de las mujeres, a pesar de las referencias que podía tener como símbolo de honestidad y recato, fueron denunciados desde antiguo por las faltas que producía su uso indebido, atribuyéndole los mismos peligros que al disfraz.³ Se comenzó a legislar en contra de esta costumbre a partir de 1586, siendo reiteradas las prohibiciones ante el incumplimiento de la norma, hasta tal punto que la perma-

Fig. 23. Francisco de Goya, "Nadie se conoce",
Los caprichos, 1799.



nencia de las tapadas se puede comprobar, al menos en relación a la máscara de carnaval, en los conocidos *Tipos populares* de Lorenzo Tiepolo (fig. 24).

El mismo problema que entrañaba el uso de los velos en las mujeres es el que encontramos en el siglo XVIII en las monteras caladas y los sombreros chambergos—"perjudicial disfraz", cuya prohibición se decreta en 1716 y se reitera en los años 1719, 1723, 1729, 1737 y 1740. Una vez más, en 1745, se advierte que "ninguna persona de cualquier estado, grado, o distinción que fuese, desde la publicación del bando, fuese, ni concurriese a pie, ni en Coche, Embozado con Capa Larga, Montera, o Sombrero, o Gorro Calado, ni otro género de Embozo que le cubriese el rostro, para no ser conocido en los Sitios, y parajes públicos de esta Corte".⁴

La primera de estas prohibiciones se dictó en una real orden de 11 de enero de 1766 para el cumplimiento de los empleados al servicio del rey y su consejo, alegando que no debían "permitirse que usen de un traje que los oculte, cuando no hay que presumirle que ninguno tenga justo motivo para ello",⁵ y en el bando de 17 de enero de 1766 se prohibía el uso de monteras caladas "porque propiamente son máscara, que oculta el rostro de los que las traen".⁶ La asimilación del atuendo como máscara no sólo repercutía en la corte sino en todo el reino. Así lo mostraba el italiano Giacomo Casanova relatando su visita a la ciudad de Zaragoza:

Pasé quince días durante los cuales tuve la oportunidad de conocer el modo de vivir de los aragoneses. Las leyes del conde de Aranda no tenían ninguna fuerza en aquella ciudad. Día y noche encontraba por la calle hombres que con un gran sombrero de ala baja y una capa que llegaba a los talones parecían máscaras, tanto más cuando que la capa les tapaba la cara hasta los ojos: de esta manera uno se hacía prácticamente irreconocible (Casanova 2002: 166).

En conclusión, el uso de embozos, máscaras o cualquier otra prenda que ocultase el rostro era indicio de peligro y desconfianza en la sociedad. Por eso, aunque la interpretación del *capricho* 6 se pudiera considerar una denuncia directa al carnaval, en realidad, Goya hace uso de la máscara con este significado, subrayando la intranquilidad, ya que

4. A.H.N., Consejos, Libro 1519, núm. 3. 10 de marzo de 1766. Recordemos que el motín fue fruto de una aristocracia interesada en la caída de Esquilache, de ahí que esta norma repercutiera tan negativamente en el pueblo, a diferencia de las veces anteriores en que se había reglamentado el mismo asunto, como el fragmento citado de 1745 (Gelz 1999: 149-178).

Fig. 24. Lorenzo Tiepolo, *Tipos populares*, h. 1770-73.



5. A.H.N., Consejos, Libro 1535. 11 de enero de 1766, fol. 268. En el caso de los empleados públicos, al estar al servicio del monarca y representarle, éstos debían guardar una apariencia y decoro adecuados en el vestir: "con desdoro de los mismos Sujetos, que después de exponerse a muchas contingencias, es impropio del lucimiento de la Corte, y de sus mismas Personas, que deben presentarse en todas partes con la distinción que el Rey los ha puesto".
6. A.H.N., Consejos, Libro 1483, núm. 29. 17 de enero de 1766.
7. Véase la *Instrucción 1767*. El peligro que provocaban los hombres disfrazados de mujer ya se recoge en el capítulo de las cortes celebradas en Madrid en 1586, que recoge León Pinelo: "Ha venido a tal extremo el uso de andar tapadas las mujeres, que de ello han resultado grandes ofensas de Dios, y notable daño a la República [...] demás de lo cual se excusarían grandes maldades y sacrilegios, que los hombres vestidos como mujeres, y tapados, sin poder ser conocidos, han hecho y hacen" (1641: fols. 82-83).

el espectador tampoco puede asegurar que los personajes sean realmente del sexo que aparentan, algo que estaba prohibido incluso en los bandos sobre el carnaval.⁷

La máscara y el disfraz se permitían únicamente en espacios acotados durante las fiestas de carnaval, en las que, durante un periodo limitado y corto de tiempo, uno podía parecer, dentro de un orden, lo que realmente no era. Testimonio visual de ello es la obra *Baile en máscara* (fig. 25), pintada por Luis Paret en 1768, que refleja el baile que se celebró en Madrid, en el teatro del Príncipe, un año antes. A partir de entonces se introdujo en la corte esta celebración, en tiempos del conde de Aranda como secretario de Estado tras la caída de Esquilache. La fiesta fue recibida con expectación y, como tal, no dejó indiferentes a algunos ilustrados como Cadalso, quien en su "Calendario Manual y Guía de Forasteros de Chipre para el año 1768", satirizaba sobre ésta y otras costumbres de la corte madrileña. Su texto, que circuló entonces a través de copias manuscritas, comenzaba precisamente haciendo alusión a los bailes en máscara:

Los astrónomos de Chipre dan principio al cálculo del año desde las ocho de la noche primera del Carnaval; y aunque por este cómputo se debería establecer el principio del primer mes en la



Fig. 25. Luis Paret y Alcázar, *Baile en máscara*, 1768.



Fig. 26. Luis Paret y Alcázar, *Baile en máscara* (detalle), 1768.

Ayuntamiento de Madrid

noche del 26 de diciembre (acomodando nuestro estilo al de la era vulgar), por la corrección Petripaulina [en alusión al conde de Aranda, Pedro Abarca de Bolea] se empieza a contar este año desde la noche del 4 de noviembre (Glendinning 1982: 11).

Precisamente con motivo de este evento se dieron las directrices y normas que debían observarse en la *Instrucción para la concurrencia de bailes en máscara en el carnaval del año 1767*.⁸ El objetivo de la norma buscaba el orden social "para que esta diversión no incurra por su mal éxito, en desmerecer aceptación para lo sucesivo, es la tranquilidad, decoro y prudencia con que deben concurrirla, los que la gocen: pues el efecto de la máscara iguala a todos cuantos la usan en la confianza de ser todas personas bien intencionadas, respetuosas del Público, de civil educación, y adictas a las disposiciones del buen gobierno". Es interesante subrayar que el uso de la máscara estaba absolutamente reglamentado: "Cuando se vaya por la calle al Baile, y cuando se vuelva de él, nadie podrá traer puesta la mascarilla; pues las Patrullas y Rondas arrestarán a quien la llevase en la cara".

De todos modos, en el baile de carnaval ilustrado se permitían sólo algunos juegos de las apariencias dentro de un determinado nivel social, pues la asistencia al baile de máscaras únicamente se la podían permitir justo los que disfrutaban de otras actividades como el paseo, el café o las tertulias. En consecuencia, la distinción de clases que no debía existir en la celebración del baile, y sobre la que se insiste una y otra vez en la instrucción del mismo, tenía poco alcance, pues se puede afirmar que la mayoría de los asistentes pertenecían al mismo ambiente social. El baile de disfraces era, pues, el único escenario permitido donde la alta aristocracia y las clases medias y altas podían confundirse entre sí, de ahí que la instrucción insistiera en eliminar los adornos que pudieran dar pistas sobre la extracción social de los asistentes.

A través de la pintura de Paret podemos ver cómo se organizaba esta fiesta de la apariencia dentro de un orden. En el cuadro reconocemos algunos disfraces que reflejan el gusto del pintor por las indumentarias: los trajes a la antigua española que abren el grupo de la derecha, entre los que se encuentran los exóticos de Oriente, los de comediantes y los tipos provinciales, donde se ve más de una maja (fig. 26). Ramón de la Cruz, en un sainete de 1768 del mismo título que la pintura de Paret, refleja el carácter recurrente que tuvo este disfraz en la fiesta. Ante el desbordamiento de trabajo que ese día tenía el sastre, Manuela exclama: "Pues estamos bien! Yo voy al recurso que me queda, que es ir de maja."⁹ La interlocutora de Baretti en este tema, *doña Paula*, corrobora esta presencia del disfraz de majo en los bailes de carnaval:

8. A.H.N., Consejos, Libro 1355. 4 de enero de 1767, fols. 303 y ss.

9. Ramón de la Cruz, "Baile en máscara", 1768, Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid, Ms. Tea 1-162-9 (Cruz 1996: núm. 28).

Muchos entre el vulgo más bajo, dice Doña Paula, son Majos y Majas, y en nuestras mascaradas de carnaval su vestido es uno de esos que la generalidad de nosotros elige asumir así como el personaje (Baretti 1970: II, 104).

La precisión de las palabras invita a una reflexión porque expresa perfectamente el significado de la máscara o disfraz que no es otro que "hacer creer" que se es lo que en realidad no se es. En este mundo confuso del carnaval, donde realidad y ficción se introducen en el escenario cotidiano, se da la existencia simultánea del atavío de majo como vestido y como traje, entendidas estas expresiones en el sentido diferenciado que utiliza Hollander: "vestido" como ropa de la vida diaria; "traje/disfraz" como lo que se emplea para el teatro o cualquier otra forma de espectáculo (Hollander 1975). Si suponemos que el logro total de aquel que participaba en el carnaval era conseguir transformar, a los ojos de los demás, el traje en vestido, eso sólo era posible asumiendo, como explica *doña Paula*, el personaje. Así, podemos comprender que el traje de majo/maja tuviera tanto éxito como disfraz, pues con él era más fácil lograr el completo equívoco e introducirse en la vida cotidiana de aquellos que los vestían. Y testimonio de que esta diversión era propia de los nobles madrileños es la real orden del 5 de mayo de 1784.

Disfrazarse de majo reportaba otras satisfacciones que explican esa admiración al "majo decente" del que habla Caro Baroja. Al estudiar los majos que pueblan las obras de Ramón de la Cruz, subraya que "se trata de la idealización de hombres y mujeres que viven a su aire. Acaso con apariencias (sólo apariencias) de más libertad", más libertad estética, más libertad erótica. Así, a través de la apropiación de la vida del majo los nobles pueden ser cosmopolitas —era la moda elegir este tipo de disfraces en Europa—, y locales; y, desde esta posición privilegiada, construir un tipo donde confluyeran las dos miradas: la de la vida y la de la apariencia, haciéndolo verosímil. La expresión visual de este tipo son los majos que pueblan los cartones para tapices destinados a los cuartos de la familia real y los que se multiplicaron a través de las estampas. Su referente es real, pertenece a la realidad, pero lo que vemos es tan sólo verosímil, creíble. En este sentido es importante tener en cuenta el papel que jugó el teatro en dar esa credibilidad.

En el apartado "Don Ramón de la Cruz como historiador" de su estudio sobre los majos, Caro Baroja se pregunta hasta qué punto el autor "observador" del pueblo de Madrid no influyó en el mismo pueblo, para concluir que se debe admitir la influencia recíproca de autor y público. En nuestra opinión, esa influencia se vio afianzada por la teatralización de la vida que supuso la asunción del vestido de majo como traje de carnaval. Por un lado contribuyó no sólo a definir sus elementos (de hecho en Baretti encontramos una detallada descripción considerada la mejor y más precisa por parte de los estudiosos), sino también, y esto es lo importante, a codificar gestos, expresiones y actitudes. Es cierto que la presencia de majos en las obras de Ramón de la Cruz es continua y que éstos devolvían efectivamente una imagen a un público que podía modificar sus comportamientos, pero mientras que los que asumían el papel en los teatros públicos eran actores, en los privados eran aficionados: los miembros de la familia, los allegados y los amigos eran los actores de las representaciones de las casas ducales de

Ayuntamiento de Madrid

Fig. 27. Antón Rafael Mengs, *Retrato de Isabel Parreño, marquesa del Llano*, 1775.



Ayuntamiento de Madrid

Fig. 28. Luis Paret y Alcázar, *Baile en máscara* (detalle), 1768.



Alba, Benavente y Osuna, todos ellos mecenas del escritor. Y precisamente estos disfrazados eran los que introducían plenamente el majo teatral en medio del vital, de modo que la apariencia toma cuerpo y se hace realidad. No obstante, hay que precisar que el personaje de majo que se asumía era el de los días de fiesta. *Doña Paula* tras hacer la descripción del vestido añade: "Este es más o menos el vestido de nuestros majos y majas en los días de fiesta, y le aseguro que un joven bien hecho luce muy elegante con ese traje" (Baretti 1970: II, 104).

El mejor ejemplo de ese apropiarse de la elegancia a través del disfraz es el retrato que pintara Mengs a Isabel Parreño, marquesa del Llano (fig. 27), quien demostró estar completamente a la moda por elegir un disfraz de paisana para la fiesta y posar con él para su retrato –también era la moda en ese momento en Europa posar de máscara–. Es muy interesante el momento que ha elegido para ser retratada: cuando manteniendo una pose de paisana se quita el antifaz y detiene el gesto para avivar la sorpresa que provoca en el espectador descubrir la persona que hay detrás. Mengs ha transmitido con sensibilidad esa experiencia que sólo es posible vivir a través de un disfraz, ese momento suspendido que supone mostrar el rostro. Lo ha hecho comunicando a la composición la quietud que caracteriza a las naturalezas detenidas. En ellas, como en el retrato de Isabel Parreño, se nos muestra la realidad a través de un escaparate invitándonos a detenernos para observar, para mirar con detalle lo que se exhibe. Sabemos que esas situaciones de acabar con el suspense y desvelar la identidad se daban durante el baile, no sólo por el acto voluntario de llevar puesta la máscara, sino también porque, como explica *doña Paula*, "en el momento de bailar casi todo el mundo se quita la máscara, ya que se considera un desaire al acompañante mantenerla puesta" (Baretti 1970: II, 105).

Pero, volviendo a la escena general, al baile, de nuevo en la pintura de Paret vemos situaciones chocantes y escenas que, según la normativa, no pudieron tener lugar por estar prohibidas: tal es la presencia de niños¹⁰ (fig. 28), o el uso de "Máscara con tontillo, por lo que embaraza en estas ocasiones" y que lleva puesto una de las mujeres que está siendo invitada a bailar junto al grupo de los dos personajes vestidos a la española antigua en el centro de la composición (fig. 26).

El carnaval ofrecía, por tanto, la posibilidad de jugar a aparentar con cautela y prevención lo que no se era. Esto plantea la cuestión de qué sucedía cuando, en vez de en un baile de disfraces, esta situación se daba en la realidad cotidiana. Moralistas, pensadores y escritores centraron el debate, que no acabaría de resolverse en toda la segunda mitad de siglo, en el traje, artífice principal de las apariencias como veíamos en el baile, y causante de una gran confusión desde el punto de vista social. Era confuso, entre otras razones, porque las aspiraciones de la naciente burguesía —o quizá, sería mejor hablar de una población urbana ascendente formada principalmente por profesionales, comerciantes y empleados públicos— tendía, más que al confort, a la imitación de la nobleza, tanto en los comportamientos de vida como en las apariencias. El escenario público de las relaciones sociales era donde se desarrollaba esa transformación y, en consecuencia, los bienes para el adorno doméstico y personal y las costumbres eran el escaparate donde se exponía esa clase emergente, aunque esto supusiera cuantiosos gastos y duras renunciaciones. El mejor ejemplo es Goya, quien sabía bien de lo que estaba hablando al referirse a las apariencias, porque su propio empleo le había llevado a cuidarse de ellas.

Goya, al trasladarse a Madrid, toma conciencia de que el éxito social depende en gran medida de la imagen pública, hasta el punto que le resulta más eficaz que su intento de demostrar la pertenencia de su familia a la baja nobleza. Por la correspondencia privada con su amigo Martín Zapater conocemos el interés del pintor por demostrar la infanzonía de su linaje —que nunca pudo lograr—, pero lo que sí es constante es su preocupación por estar a la moda, tanto en el adorno doméstico como en su decisión de aprender francés, su preocupación por el aspecto físico, etc. Estas circunstancias vitales son las que hacen que Goya decida trabajar para el público con el fin de poder mantener el ritmo creciente de gastos en el que se ha ido embarcando, pero de los que no puede prescindir porque forman parte de su imagen en sociedad. Según su propio testimonio, es hombre conocido en toda la corte, empezando por el propio rey, y aunque el excesivo trabajo le impide divertirse, la renuncia a determinadas diversiones no se debe tanto a la falta de tiempo como que ya no parecen, muy a su pesar, convenientes a su nuevo estatus de pintor de cámara. En una de las cartas a Zapater, le envía algunas tiranas y seguidillas y le comenta que no las ha escuchado todavía "y lo más probable será que nunca las oiga —explica—, pues no voy ya a los sitios donde podría

10. No se daría "entrada a criaturas de menor, aunque vayan con sus padres y en máscara [...] ocasionan un sumo embarazo".

oír las, porque se me ha puesto en la cabeza que debo mantener una determinada idea y guardar una cierta dignidad que el hombre debe poseer, con lo cual, como puedes cre-erme, no estoy contento" (Águeda 2003: núm. 124).

La construcción de la apariencia y la imagen pública no era otra cosa que el proceso por el cual hombres y mujeres –como hemos visto en el caso de Goya– se acomodaban a los nuevos usos y costumbres. El valor del traje, los adornos, la casa, el coche e incluso las amistades..., no tenían valor en sí: era su aureola de modernidad lo que se lo confería y los integraba dentro del marco de las relaciones sociales (Martín Gaité 1981: 43). En esta línea Clavijo y Fajardo critica en *El pensador* el tema de la dama y su cortejo, donde resulta significativo observar cómo, en vez de centrarse en una crítica moral contra esta costumbre, habla del modo en que el cortejo influye en la apariencia:

Lo que la hace estar alegre [a la dama], y risueña es que las gentes, que han concurrido al espectáculo, ven que es mujer de mérito, y de importancia, porque tiene cortejo. Esto es lo que la anima, la ensancha, y ahueca. El Don Cortejo es joven, rico, de buena familia, bien parecido, petimetre, y capaz, si sólo se atiende a su figura, de ocasionar guerras civiles entre las damas. La que lo tiene al lado sabe que hay otras en campaña, que le envidian su conquista; y basta esto, para que estime más el rato, que una bata de nuevo gusto, aunque fuese la única de la corte (1762: I, Pensamiento IV, 22-23).

Es decir, la necesidad de construir una imagen pública de cara a los demás era el modo de entrar y participar de la nueva sociabilidad, por lo que otros aspectos como la moda y el lujo no eran más que una parte lógica y consecuente del proceso de civilización que se venía desarrollando con la introducción de las nuevas costumbres y usos.

La apariencia se iría extendiendo a cualquier forma que expresara la representatividad personal de un hombre o una mujer, pero a un ritmo cada vez más acelerado a medida que se afianzaba el proceso de modernización. Este proceso había provocado modas y cambios en los comportamientos a un ritmo sostenido, y estaba estrechamente vinculado al consumo por parte de un determinado sector social. En más de una ocasión, como hemos visto, los cambios fueron etiquetados de un lujo cuyos daños, en opinión de algunos, se hacían sentir en el reino. Sempere y Guarinos observa cómo a lo largo de la centuria estos cambios se multiplican y afectan tanto al vestido como al exceso de las comidas y banquetes, los criados y personal del servicio:

Hasta de unos treinta, o cuarenta años a esta parte, no se conocía en la mesa la infinita variedad de platos con que ahora se tienta al apetito en las fondas, y convites. La aloja, y el hipocrás eran todo el surtido de las botillerías: el vestido de los hombres era negro por lo general, con lo cual no había el furor de mudar de colores continuamente, causando ahora sola esta circunstancia un

exceso de gasto incalculable. El de las mujeres, antes que se introdujeran las cotillas, y los guardainfantes, era más decente, y menos dañoso a la salud. Siendo entonces las faldas mucho más largas que ahora, cubrían enteramente el pie, con lo cual no había lugar al extraordinario lujo de las medias, y zapatos [...] Finalmente, no había tanto número de cocheros, lacayos, pajes, y demás criados, lujo como se ha dicho en otra parte, el mas dañoso de cuantos ha inventado el deseo desmedido de parecer algo en la sociedad (Sempere y Guarinos 1788: 177-179).

Es evidente que durante los siglos precedentes (XVI y XVII) en España, la transparencia en la información y los trajes constituían un código de lectura claro y determinante para conocer a primera vista el estatus de una persona: a comienzos del siglo XVIII, al adoptar los hombres el vestido a la militar, comienza a resquebrajarse uno de los pilares del código, como hemos visto, y en la segunda mitad la pérdida de la equivalencia entre el ser y el parecer empieza a plantear serios problemas (Bolufer 1998: 177). De los años veinte conservamos un elocuente testimonio que pone de manifiesto la ruptura de la apariencia de las clases sociales a través del vestido, cuestión que se mantendrá a lo largo de todo el siglo:

Se ve por la experiencia que los más allegados en sangre a las personas reales y que tienen en el reino el primer lugar de su grandeza, quieren en mucha parte imitarlos; y si a estos se les permite salir de la ley ya está todo corrompido porque a estos quieren imitar todos aquellos, que o no distan mucho de su grandeza o que en su dictamen les juzgan y les igualan. A esta clase los primeros caballeros, como más propincuos a ella, quieren también imitarla, porque les parece, que lo que es permitido a aquellos no hay razón para que no se les permita a ellos también. Los hidalgos y nobles, que aunque no son de igual lustre, no se juzgan inferiores, quieren no parecerlo, ni diferenciarse en nada de la primera nobleza de una ciudad. Los ciudadanos que consideran a estos no muy distantes y que aspiran a esta misma clase... Y esto que es hoy general en toda la Europa, en nuestra España es mucho más, pues vemos, que en nada se diferencia el vestido de cualquier caballero o señora al que usan los reyes, porque llanamente se toma la imitación de la moda de las Personas Reales que es una monstruosidad (Belluga 1722: 349).

Los miembros de esta nueva sociedad realizaban actividades como ir de visitas, pasearse, comprar en determinados lugares, asistir a tertulias, bailes y fiestas...., y si bien es verdad que todas estas costumbres sólo podían permitírselas un grupo reducido de personas, otras, como el paseo, el teatro o la celebración de fiestas en parques y jardines, se habían abierto como nunca a un público más amplio que no dependía sólo del dinero, sino de tener una apariencia respetable de cara a los demás (Entwistle 2002: 125). La inmediata consecuencia era, como veremos más adelante, la ruina de muchas familias incapaces de soportar los gastos: "el ansia de lucir, y la emulación, son la causa de

que el que disfruta poca renta, quiere imitar, y aun exceder al que la posee muy crecida, y sin reflexión toma a crédito los coches, los muebles, y lo demás que se le antoja, y luego por su muerte o porque lo separaron del empleo que obtenía suelen quedar en la calle los Maestros que le fiaron" (Rejón y Lucas 1789: 186). Por los testimonios que conservamos parece claro que estos cambios que habían tenido lugar en Francia o Inglaterra –los dos modelos de referencia– fueron mucho más acelerados en España, dificultando no sólo su asimilación, sino también provocando cierta intranquilidad en las relaciones sociales, sobre todo por la indumentaria.

Así se configuró a lo largo del siglo un lenguaje del vestir que funcionaba, como define Patrizia Calefato, "según una especie de sintaxis", de modo que la ropa y los adornos personales tenían un claro sentido que codificaba, a través de signos en el cuerpo, la información que una persona quería dar de sí misma, su condición o aspiraciones sociales, o su real o supuesto poder económico (Calefato 2002: 9). De esta realidad se hacía eco posteriormente Felipe Rojo de Flores en 1794 en su *Invectiva contra el lujo*, anunciando un problema que, como hemos visto en el testimonio del cardenal Belluga, venía arrastrándose desde comienzos de siglo:

Se ha creído neciamente, bien sea por un efecto de presunción propia, o de la vanidad y del orgullo, que el exterior adorno constituye el verdadero mérito de los hombres, y por este estilo ha querido desmentir la necesidad, que para vestirse introdujo la corrupción de la naturaleza. Se olvidó enteramente el origen verdadero del traje, y la necesidad se vio oculta con los adornos peculiares del uso, y vicio de las repúblicas, para que sus individuos se caracterizasen a proporción de sus facultades, y depuesta aparentemente la miseria, representen con más aplauso su papelón en la gran farsa del mundo, cuyos alicientes les borra la memoria de su debilidad, suerte inconstante y, lo que es más, del fin a que deben principalmente aspirar (Prólogo al lector).

Pese a ello, lo que resultaba claro es que el lenguaje que cifraba la indumentaria y sus adornos había hecho que, sin lugar a dudas, se empezara a asumir con preocupación el riesgo de juzgar a los demás en función de su atavío y no por su nacimiento,¹¹ como se venía haciendo: "Nada más fácil que equivocarse sobre el mérito de los que son y han sido [...], pero un hermoso vestido de una vez quita toda la disputa, y el que lo tiene menos galoneado, calla o se retira. Así parece que los bordados, las joyas y los encajes fijan y determinan el grado de gloria que cada uno debe gozar en el mundo."¹² El hecho de que la construcción de la apariencia se hiciera fundamentalmente a través del vestido se explica en que el gasto que se realiza en el atavío personal tiene ventajas sobre otros medios, entre otras, que la ropa que lleve cualquier individuo ofrece, en todo momento y a primera vista, a aquellos que le observan una indicación de su "nivel económico" y "estatus social" (Veblen 1967: 173; Lurie 1994: 134).

11. No obstante, existía interés por demostrar la nobleza de cuna, posiblemente para marcar la diferencia con aquellos que no la tenían, ejemplo elocuente sería el padre Isla (1964: xviii) o el mismo Francisco de Goya, quien trató infructuosamente de demostrar que, como Isla, procedía de familia de hidalgos.

12. Luis de Eijoecentes: *Libro del agrado, impreso por la virtud en la imprenta del buen gusto...*, 1785 (Martín Gaité 1981: 54).

Fig. 29. Francisco de Goya, *Maja pavoneándose delante de otras tres*, h. 1794-96.



Esta es la razón por la cual se dictaron a lo largo del siglo numerosas medidas legislativas que trataron de atajar el problema luchando por erradicar aquellos usos que permitían a un individuo aparentar ser más de lo que realmente era. Una de las prohibiciones más significativas que podemos citar es la que hace referencia la real cédula "mandando quitar los adornos que se parezcan a los uniformes de las Tropas" dada en 1769. En ella se decía que "habiendo entendido, que algunas Personas han puesto en la vuelta de sus casacas, de sus Libreas, Galones de oro y Plata estrechos, que se equivocan con los Coroneles, y Tenientes de mi Ejército, y otras, Alamares en los hombros de Oro, Plata, Seda, y Estambre, que igualmente se confunden con las Clases militares", se ordenaba "que todos los que lleven en sus Libreas los adornos referidos, los quiten inmediatamente, y pongan franjas, que las distingan de los uniformes de mis Tropas".¹³ Evidentemente la orden no consiguió acabar con el problema, razón por la cual a finales de siglo, seguía existiendo; en 1790 se dio otra real cédula "por la cual se prohíbe el uso de galones de oro y plata en las libreas, y las charreteras y alamares, con el objeto de que no se confundan las diferentes clases, ni aumente la profusión y gastos, con que se adeudan y arruinan muchas familias".¹⁴

Si en el caso de los hombres la construcción de la apariencia en el vestir iba relacionada con diversos adornos que podían confundirse con los uniformes de las tropas, atuendos que mejor pueden expresar una jerarquía, en el caso de las mujeres hay que decir que la calidad de las telas y en la canti-

dad y diversidad de los adornos centraron el debate. Entre los medios por los cuales se podía aparentar más de lo que uno podía permitirse se encuentra la falsificación de joyas y adornos personales, contra los cuales también se dictaron normas a mediados de siglo, por ejemplo en el aviso de 2 marzo de 1751 se prohibía "la introducción de alhajas de piedras falsas engastadas en oro y plata"; en este mismo sentido iba la resolución "prohibiendo la introducción de toda clase de tejidos y manufacturas de dominios extranjeros con plata y oro falso y declarando los obrajes de esta clase que se han de permitir fabricar y comerciar en el reino", de 1759.¹⁵

Goya presenta la rivalidad por el lucimiento personal de las mujeres enfatizando el exhibicionismo de una de ellas a través de los gestos de envidia de las restantes en su dibujo *Maja pavoneándose delante de otras tres* (fig. 29).¹⁶ El pintor sitúa a la protagonista en

13. A.H.N., Consejos, Libro 1485, núm. 36. 17 de diciembre 1769.

14. A.H.N., Consejos, Libro 1529, núm. 16, 13 de abril de 1790. De hecho, el problema debía haberse extendido, ya que en esta real cédula se recogen varios artículos especificando en mayor detalle los distintivos que cada clase social podía o no llevar consigo.

15. A.H.N., Consejos, Libro 1480, núm. 50, 6 de marzo de 1751 y Consejos, Libro 1481, núm. 62, 13 de septiembre de 1759.

16. Gassier 1974: núm. B. 29.

el centro abriendo su mantilla, en posición erguida y mostrando así la riqueza del traje. Frente a su sostenida arrogancia destaca la apocada quietud del grupo de las otras tres mujeres que la miran desde el fondo, en una falsa reprobación de una ostentación a la que ellas también aspiran. La rivalidad femenina contribuyó a que el debate de las apariencias se centrara en las mujeres, un debate azuzado por el "natural" deseo femenino de agradar al hombre. De este modo lo expresaba Josefa Amar en 1796:

No hay deseo más insaciable que las galas y las composturas. Las mujeres se atormentan unas a otras, pues como son muchas las que estudian sobresalir en todas partes, inventan adornos, se juntan y ven que la otra excede en lo rico de los vestidos, en el peinado, en bisutería... y se pierde todo el mérito que se creía haber adquirido (Ortega López 1995: 23).

Por otro lado, las mujeres eran víctimas de la misma sociedad que toleraba y permitía tales excesos y de los mismos hombres, dueños de la mirada que ellas provocaban con sus galas y composturas. Jovellanos, en sus *Diálogos sobre el trabajo del hombre y el origen del lujo*, de 1787, ponía en voz de una mujer culta e instruida las siguientes palabras:

Los hombres, por fin, saliendo del mundo, hallan en sus estudios, en sus destinos, en sus mismos entretenimientos, siempre varios y activos, la necesidad de despreciar o la ocasión de moderar la afición al ornato. Pero ¿qué hará una joven acostumbrada desde niña a estimarse y sobresalir por su adorno y vestido? ¿Qué hará cuando, al entrar en el mundo, ve que este cuidado ocupa todo su sexo y es materia a la estimación o desprecio de los hombres? (Jovellanos 1956: 149).

Parecidas razones daba "El Militar Ingenuo" en su "Discurso sobre el lujo" publicado en el *Correo de Madrid*:

La mujer, (en quien a más de las pasiones que lisonjea el lujo) hay un deseo eficaz de agradar al hombre (deseo que imprimió en ella el soberano autor de la naturaleza para hacerla así más amable al que debía ser su compañero, y como más fuerte cabeza de familia que había de resultar de su unión y amistad inseparables) se vio grandemente estimulada por él a seguir los caprichos, adornos y novedades que acarrea el lujo, y la podían representar como distinta y más atractiva por consiguiente, a los inconstantes ojos del hombre débil y ansioso siempre de nuevas y fuertes sensaciones (1787: II, núm. 119, 602).

El deseo de aparentar de las mujeres se consideraba, erróneamente, como parte de su naturaleza femenina –pese a que, en realidad, es una construcción cultural de los papeles de género propia de las sociedades patriarcales–. La idea se mantuvo invariable durante el siglo XIX y a la naturaleza femenina y sus deseos de agradar mediante la apa-

Fig. 30. Luis Paret y Alcázar, *Muchacha durmiendo*, h. 1782-86.



riencia se les siguieron culpando de la difusión y descontrol de las modas. "Por lo respectivo al deseo de agradar y parecer bien, me reservo para hablar de este asunto en otra ocasión; porque si he de decir la verdad, no soy de dictamen de que se les prive a las señoras de un derecho que está identificado con el sexo, además de que aun cuando lo intentáramos, no se conseguiría" (*Periódico de las Dámas* 1822: núm. 2, 10-11). Sin embargo, la verdadera preocupación por el deseo de aparentar de las mujeres era que amenazaba romper la jerarquía social del Antiguo Régimen, pues al igualarse la apariencia de los vestidos se igualaba también la lectura de la indumentaria y no era ya posible distinguir la clase social. Poco a poco la ciudad se iba convirtiendo en un escenario en el que era cada vez más difícil diferenciar a la aristócrata de la burguesa, y en algunos casos, de la criada:

Me admiro, me pasmo, cuando contemplo la inmensa provisión de espíritu, de entendimiento que se halla en la Corte. Brilla en los concursos, donde se rechaza mutuamente, como un volante pasa de un raquete a otro. ¡Qué chistes! ¡Qué ocurrencias! Unos a otros se entienden con medias palabras. ¡Pero qué digo! Se adivinan. La mujer más ínfima exhala todo su corazón en los más graciosos dichos, y sería capaz de hacer el papel de una Señora de la clase más elevada, e imitar perfectamente su lenguaje (*El tocador o el libro a la moda* 1796: 51).

Si bien es verdad que podemos hablar de una emulación de clases en las formas de vestir y comportarse, hay que recalcar que estos extremos no tenían por qué llegar hasta las clases más bajas, como sería el caso de la criada. Un ejemplo significativo de los límites en los que se desarrolla la emulación de las clases sociales lo encontramos en la obra de Luis Paret *Muchacha durmiendo* (fig. 30). La escena hace visible la paradoja existente entre el lujo entendido como ostentación y apariencia que se mostraba en los espacios públicos y la sordida realidad privada que se escondía bajo el "disfraz". La delicada vistosidad del vestido, la calidad de las telas y los adornos que lleva la joven contrastan

con la estancia donde duerme, que ni siquiera tiene cristales en la ventana. Igualmente, el lujo se representa como desorden y desequilibrio en la botella prácticamente vacía que hay junto a ella, aduciendo al espectador a que asocie la bebida con el sueño de la muchacha. Siguiendo las teorías de la emulación de Joanne Entwistle, entenderíamos que esta criada representa el tipo de doncella que ambiciona y envidia la posición y comodidad de su señora. La emularía ataviándose con sus vestidos, adoptando sus gestos, sus poses, sus formas de andar, reír, hablar y comportarse en sociedad. Son criadas las descritas en la obra anónima *Madrid por adentro y el forastero instruido y desengañado*. El autor en una escena ambientada en el teatro del Príncipe escribe:

Alargó la vista don Pascual a los aposentos, y en uno vio cuatro, o seis mujeres muy bizarras, todas peinadas a la papillota, llenas de polvos, y piedras, que aunque don Pascual las viere de cerca, no conociera si eran falsas, o finas. Pasmado al mirarlas, me dijo: ¿Quién son aquellas duquesas, o condesas, que están en aquella ventana? Yo miré, y le dije: Hombre, aquellos se llaman aposentos, y las que están en él son unas criadas de una gran señora. Jesús, dijo don Pascual, qué guapas están, y qué vestidos tan ricos llevan todas. Buenos son, pero de exterioridades no haga V.m.d. caso, porque estos vestidos se dieron cuando se casó la señora, y los tienen empapelados para un día, que las envían a la comedia, o un día de años. Todo el demás adorno que ves, no vale dos cuartos; y de aquellos polvos de la cabeza vienen a ser lodos para el pobre que caiga con ellas en matrimonio, porque estas damas en estando en sus casas quieren hacer lo mismo que han visto a sus amas, y con el deseo de chapines, meten los pies en unos medios celemines (1784: 64-66).

Esta descripción era la que solía hacerse de aquellas mujeres que querían parecerse a sus superiores. Sin embargo, como recuerda Entwistle, era una práctica común que los señores regalaran a sus sirvientes prendas ya usadas, a veces como obsequio,¹⁷ y en muchas ocasiones como parte de sus salarios (2002: 127). Tampoco debería extrañarnos que las damas que aparecían en público con sus doncellas las vistieran de forma elegante, ya que al estar a su servicio debían mostrar una decencia y dignidad en el vestir. En el caso de la pintura de Paret, bien podría tratarse de ambos casos, el de una criada que viste como una señora o el de una mujer de esa incipiente burguesía que luchaba por aparentar en los espacios públicos algo que realmente, como acusa el interior, no existía.

El proceso por el cual muchas familias se arruinaban para adquirir vestidos ostentosos se debía a que estas prendas llevaban implícitas unas garantías sociales que revertían sobre su propia reputación y la estima de los demás. Si para las altas clases aristocráticas esta situación hacía peligrar su reputación y posición social, para la incipiente burguesía el consumo de bienes como adornos, casas, vestidos, etc., era imprescindible para ascender profesionalmente en la corte (Lurie 1994: 134; Sarasúa 1996: 65).

17. Goya, a su regreso del palacio de Boadilla del Monte, donde había estado retratando al infante don Luis y su familia, le escribe muy alegre a su amigo Zapater diciendo: "He estado un mes continuamente con estos señores, y son unos ángeles, me han regalado mil duros y una bata para mi mujer toda de plata y oro que vale treinta mil reales, según me dijeron allí los guardarropas" (Águeda 2003: núm. 46).

Todo ello provocaba un evidente choque con la ideología jerárquica del Antiguo Régimen y en España hubo denuncias reclamando la vuelta al orden:

Una República bien ordenada ha mirado siempre como punto muy esencial la distinción de clases y empleos, condiciones para distribuirse, y trajes o vestidos con que distinguirse, y sin esta distribución, sin este concierto y sin este orden no serían los reinos y los pueblos más que confusión y obscuridad [...] [España] ha procurado que se conozca la distinción, que hay del Rey a los vasallos, de los nobles a los plebeyos. Ha hecho que se conozca la diferencia que hay del pobre al rico; ha procurado fomentar la virtud, y disminuir (mejor diríamos desterrar) la ociosidad, y holgazanería, ha impedido se dé cebo a la lujuria, y se destruyan por los inmoderados gastos de las casas y familias; y en fin ha hecho con toda diligencia se observe la modestia propia de una nación tan respetable (*Correo de Madrid* 1790: VIII, núm. 362, 77-78).

El autor de este discurso añadía, además, que al igual que los eclesiásticos debían conformarse con las disposiciones canónicas sobre su vestido,

Los seculares se reducen a nobles y plebeyos; y según esta distinción debe ser también la de sus vestidos y adornos, y ésta se ha de medir conforme a la diferencia de sus rentas y hacienda, o también según sus empleos. El uso de la seda, plata, oro y demás ornatos que denotan abundancia y riqueza, debe estar muy lejos de los plebeyos, quienes ni por lo exterior han de indicar lo que no son. Por esto está sabiamente prohibido el uso de la plata y oro a los lacayos y cocheros, pues no son por lo humilde de su oficio acreedores de tanta distinción; y lo mismo se debe decir proporcionalmente en orden a otros de semejante o poco diferente clase (*idem*: 79).

La correcta distinción de clases por el atuendo estaba muy presente en los discursos moralistas y religiosos. Por ejemplo, en la *Reclamación caritativa a los padres christianos sobre el uso de los vestidos y ornatos que corresponden a los de su familia*, publicada en Madrid en 1804, se consideraba que se pecaría "gravemente si hay exceso grave en el tal adorno con respecto al estado y condición de la persona, a la que menos ornato conviene" (*Reclamación caritativa* 1804: 45).

La confusión de clases sociales a través de la indumentaria no era, por tanto, un hecho que sólo afectara a las mujeres. Sin embargo, en el caso de los hombres, el deseo de sobresalir no ya imitando los adornos de las tropas, sino también adoptando las nuevas modas extranjeras y el ornato, se consideraba ya en la segunda mitad del siglo una grave ofensa que atentaba contra su honestidad y virtud. En 1755, Clavijo y Fajardo dictaba en su *Pragmática contra el celo y desagravio de las damas*: "atendiendo a las justas quejas del Pundonor, mando, que desde este día de la publicación de esta Pragmática, ningún hombre, de cualquier edad, clase, condición y naturaleza que sea, pueda dedicarse



Fig. 31. Francisco de Goya, *Retrato de José Moñino, conde de Floridablanca*, 1783.



Fig. 32. Pompeo Girolamo Batoni, *Retrato de Manuel de Roda*, 1765.

Ayuntamiento de Madrid

al estudio de la profanidad en su adorno, por ser este exceso indecente al sexo, perjudicial a la conciencia, y poco decoroso a la nación; antes sí, deban todos [...] proporcionar su traje a la calidad de su persona, o carácter de su empleo, para que de este modo haya distinción entre los sujetos, y se evite la confusión introducida" (Clavijo y Fajardo 1755: 26-27).

La diferencia de jerarquía es, en este sentido, un recurso que está presente en numerosas pinturas y estampas. Buen ejemplo de ello es el retrato que hiciera Goya del conde de Floridablanca en 1783 (fig. 31), en el cual el pintor se autorretrata enseñando al ministro un lienzo (quizás un boceto para su aprobación). Frente a los tonos pardos de las casacas de Goya y del otro personaje, Floridablanca resalta por el brillo y calidad de la suya, lo que permite entrever su mayor jerarquía (Glendinning 1992: 90). Se establece en la pintura una clara relación de los personajes representados, su importancia y dignidad en función de su condición, cargo o empleo, utilizando la indumentaria como uno de los códigos de lectura de dichas diferencias. En el retrato de Manuel de Roda realizado por Batoni (fig. 32), secretario de Estado desde 1765 bajo el reinado de Carlos III, el pintor ha detallado la calidad de las telas y bordados de la casaca, indicando así su condición social, a la vez que hace referencia a sus tareas como político en los numerosos papeles que hay sobre la mesa y en el recado de escribir dorado y de gran elegancia. Al igual que Floridablanca, los ornatos de sus casacas simplemente traducen su condición de personajes al servicio del rey. No visten con lujo y ostentación, sino adecuándose a su situación social, con el decoro que su posición exige.

Aquí se debía poner el límite entre lo que era ostentación en el vestir o la falsa apariencia y la dignidad y rango de la persona que el vestido debía necesariamente transmitir. En su "Carta sobre el lujo", Antonio Cacea reflexionaba sobre este aspecto:

¡Que ostentación tan propia es la del grande de España cuando sale por solo paseo fuera de las puertas de la Corte con su regular, y diario porte! Pero ¡qué reprobada ostentación cuando sigue a este Príncipe de la nación un particular que por su tren no se diferencia del que le precede en cuna, en dignidad, y en opulencias propias de su elevado carácter!

¡Qué estimable ostentación es la del que por las letras, por las armas habiéndose hecho digno de un premio correspondiente a su mérito se presenta decente y sencillamente vestido, sin que su adorno llame la especial atención de quien le mira! Y por el contrario ¡qué ridícula ostentación es la del que careciendo de estudios, y del mérito militar, se presenta con la misma satisfacción, que si fuese una de las columnas de la patria! ¡No hay dolor que iguale al que siento cuando veo esto, y cuando advierto, que un artesano o menestral olvidando su útil necesario, y honrado estado con el que se beneficia a sí, y a su familia, se presenta vestido primorosamente, sin reflexionar que su mismo lucimiento le desluce, y le acredita de una conducta reprensible, por parecer lo que no es! (Correo de Madrid 1788: III, núm. 152, 851).



Fig. 33. Francisco de Goya, *Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798.



Fig. 34. Francisco de Goya, *Retrato de José Álvarez de Toledo, duque de Alba*, 1795.

Ayuntamiento de Madrid

Así se definía la diferencia entre ostentación y decoro en la segunda mitad del siglo respecto a la indumentaria masculina. Ejemplo de sencillez es el traje que viste Jovellanos en su retrato pintado por Goya en 1798 (fig. 33). Su indumentaria, como la mayoría de los ilustrados, entra en el ámbito de la moderación, del hombre que busca en su interior, cuyas virtudes le hacen renegar de la moda y los excesos exteriores y parece denunciar a través de su propia apariencia los trajes, los estilos de vida de las clases aristocráticas y burguesas, y descalificar sus modos de comportamiento. Como es bien sabido, a causa de la democratización del vestido masculino a partir de la Revolución Francesa, la moda masculina europea del siglo XIX adoptará el traje moderado sin excesivos adornos (Squicciarino 1990: 82).

Llegado este punto, nos encontramos ante la dificultad de distinguir y clasificar los modelos indumentarios que convivieron en la segunda mitad del siglo XVIII. Es evidente que fueron muchas las formas de vestimenta, usos y costumbres que debieron mezclarse entre distintas clases sociales y aun dentro de las mismas. Y aquí es importante precisar que, por ejemplo, no existía un único modelo de aristocracia. La clase aristócrata ociosa y perniciosa, objeto de críticas y sátiras por parte de los ilustrados españoles coexistía con esa otra que participaba de los nuevos ideales políticos y culturales del siglo, que es el caso de los duques de Alba. En los retratos que les pintó Goya entre 1794 y 1795 podemos observar distintos matices que indican que no existían modelos predeterminados. Ambas pinturas siguen los patrones del retrato inglés. El duque va vestido acorde a sus inquietudes intelectuales, posando junto a un piano y con una partitura de Haydn en la mano (fig. 34). La sencillez de su indumentaria no excluye que se represente su estatus y categoría social; el cruce de las piernas indica nobleza y las botas con espuelas aluden a su cargo de caballero mayor en las Reales de Córdoba (Glendinning 1992: 105-106). Es decir, se trata de una información codificada comprensible en todo su significado para los que conocieran sus claves de interpretación, es decir, para la nobleza y la burguesía ascendente. Los primeros formaban parte de un mundo donde no es necesario servirse de la ostentación para demostrar lo que se es; los segundos tendrían que comprender que la ostentación, precisamente, no era un distintivo de clase.

Por su parte, la duquesa viste un *robe en chemise* con lunares (fig. 35). A diferencia de su esposo, posa en un paisaje abierto como una terrateniente, y el vestido centra, según Sarah Symmons (2002), todo el significado del cuadro. Destaca la calidad de la tela, posiblemente muselina de Bengala o gasa de seda, sobre otro vestido interior de seda dorada. En los adornos demuestra que está a la moda, pues ha asumido los nuevos gustos por lo antiguo y lo sencillo de la década de los noventa, renunciando a la opulencia del exceso de joyas. Los lazos rojos hacen referencia a la moda de las mujeres parisinas durante el invierno de 1794: vestidos blancos con lazos encarnados en alusión al terror



Fig. 35. Francisco de Goya, *Retrato de Cayetana de Silva, duquesa de Alba*, 1795.



Fig. 36. Francisco de Goya, *Retrato de Cayetana de Silva, duquesa de Alba*, 1797.

Ayuntamiento de Madrid

de los tajos de la guillotina.¹⁸ Symmons sugiere que quizás el retrato deseara presentar a la duquesa como ilustrada preocupada por las mejoras políticas y sociales, como las mujeres que surgieron de la Revolución Francesa o de la literatura de la Ilustración británica (*idem*: 56-58). Sin embargo, esto no excluye la pasión por las modas y el lujo con que la duquesa vivió y se mostró ante los demás, convirtiéndose en uno de los personajes femeninos que marcaron las nuevas pautas de la modernidad en la corte. En este contexto habría que observar otro retrato pintado por Goya en 1797, poco después de la muerte del duque (fig. 36). La reciente viuda luce un exquisito y elegante traje negro de maja. A la audacia de solucionar la cuestión del luto habría que sumar que se manifiesta, una vez más, como una mujer al día: precisamente en Inglaterra –modelo de referencia del retrato del duque– estaba de moda retratarse con trajes de máscara, lo que tampoco era nuevo en España como demuestra el retrato de Isabel Parreño pintado por Mengs (fig. 27). El retrato fue dado a conocer públicamente a comienzos de los años noventa: el 31 de diciembre de 1792 la *Gaceta de Madrid* anunciaba la “estampa nueva en pliego de marca mayor que representa a la Excm. Sra. Doña Isabel Parreño y Arce, retratada en traje de máscara por el célebre Mengs, Primer Pintor de Cámara de S. M., grabada por D. Manuel Salvador Carmona, Grabador de Cámara del Rey, y Director en la Real Academia de San Fernando” (núm. 102, 904).

Pero esta fórmula había evolucionado. Mientras que Isabel Parreño sostiene la máscara para evitar equívocos, nada en el retrato de la duquesa de Alba sugiere la idea de disfraz. La pérdida de elementos identificadores se inscribe en la moda de jugar a mezclar apariencia y realidad que se extendió entre las clases altas. De la misma forma que elementos del disfraz pasaron a formar parte de la indumentaria cotidiana, por medio del disfraz los nobles se fueron introduciendo en ambientes urbanos ajenos sin ser notados.¹⁹ Así, el guiño que podía suponer hacia las clases más bajas la supuesta adopción de su indumentaria y sus costumbres –denominado por Ortega y Gasset como “plebeyismo” (1987: 293-295)–, en realidad no era tal, pues en el retrato el disfraz, por su carácter cosmopolita y moderno, no hace sino subrayar el rango de la duquesa. Además, resultó ser una solución ideal para hacer intemporal el retrato y evitar que pasara de moda, como parecía haber ocurrido, debido a los nuevos usos revolucionarios, con el retrato anterior de la duquesa al que nos hemos referido. Es posible que Cayetana de Alba marcara una nueva moda de retratarse con mantilla –imitada por la reina y la marquesa de Santa Cruz–, pero es más probable que adoptaran esta indumentaria para solucionar los problemas que la moda comenzaba a ocasionar incluso a ellas, las más altas damas de la corte, no tanto por razones económicas como políticas.

Paradojas similares se pueden dar en otros estamentos al hablar de la construcción de los distintos tipos sociales. No podemos acercarnos a la realidad, pero sí a las construcciones ficticias que de ellos se hicieron. Entre otros cabe citar –a grandes rasgos y

18. En el mismo estudio, Symmons explica cómo este atuendo y el significado de las cintas rojas se pusieron de moda en París por Teresa de Cabarrús, quien fue allí un referente en la adopción de modas como lo sería Cayetana de Alba en Madrid.

19. Real orden de 5 de mayo de 1784 sobre el “abuso de disfrazarse de día y de noche varias personas de distinción” (*Novísima* 1805: 193, nota 7). Parcialmente recogida, según se redactó originalmente, en el capítulo noveno de este estudio.

salvando matices— dos modelos sociales y culturales que englobarían, de un lado, la tradición, y de otro, la modernidad. Ya hemos visto que los modelos representativos de la tradición, definidos en la primera mitad del siglo, no tuvieron continuidad en sus construcciones visuales, es decir, no surgió un nuevo caballero español como seña de identidad. Por su lado, los modelos representativos de la modernidad cristalizaron en grupos urbanos que participaban de los espacios, usos y costumbres de la nueva sociabilidad, cuyos rasgos más destacables eran la ociosidad, la banalidad y la falsedad de su apariencia. Como veremos en la tercera parte del libro, estos modos de comportamiento, de formas de vida y de indumentaria también definían, por oposición, a la gran mayoría que no había alterado sus costumbres y se mantenía pasiva ante la civilización, tal y como queda resumido en palabras de Cadalso. Ambos casos serán parte de la formación cultural de tipos que todavía tardarían años en cristalizar. En la *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*, grabada por Juan Cruz Cano y Olmedilla entre 1777 y 1788, se observan estos tipos que vendrían a representar las dos caras del mundo “civilizado”.²⁰ Entre los participantes de los nuevos usos sociales, destacó la creación cultural de dos tipos: el petimetre y la petimetra, protagonistas indiscutibles del discurso sobre el cual se construyó el debate de las apariencias y la modernidad del mundo civilizado. Ambas construcciones se hicieron desde el registro de la sátira. Su representación caricaturesca apuntaba a los nuevos modos de vida mundanos, que se criticaban desde los sectores conservadores por suponerlos una amenaza para el orden social establecido. Como explica Mónica Bolufer, la petimetra encarnaba a “la mujer mundana, derrochadora y amante de las modas, a cuyos dispendios se atribuían la ruina de las familias y del país, la confusión de los límites sociales tanto tradicionales como nuevos” (Bolufer 1998: 186).

La petimetra fue una construcción cultural que se definía por oposición al tradicional ideal femenino patriarcal: una mujer modesta, austera, piadosa, sumisa, obediente, recatada y discreta, esposa y madre ejemplar que dedica su vida al cuidado de su familia.²¹ En el momento en que las nuevas corrientes filosóficas sobre la felicidad y el bienestar comenzaron a debilitar el discurso religioso y las mujeres comenzaron a participar en los nuevos modos de la sociabilización, se dio un fenómeno que explica la construcción del tipo de la petimetra: las mujeres empezaron a dominar los espacios públicos. A partir de ese momento, dejaron de ser invisibles y de pasar desapercibidas y abandonaron el encierro del hogar, al tiempo que la casa se abría a la esfera pública. El vestido se convertirá entonces en instrumento para atraer las miradas y, por extensión, los adornos, los complementos de moda, los afeites y las joyas servirán como reclamo para ser tenidas en cuenta en el nuevo orden social (Fortes 2002: 250). En este sentido, las mujeres —en mayor medida que los hombres— necesitaban construir una apariencia que les permitiera introducirse en un terreno que antes se les negaba. Su incorporación

20. Sobre los aspectos generales de la colección, véase la edición facsímil iluminada, con un prólogo de Bozal (Cruz 1981) y, más adelante, en el capítulo décimo.

21. “En la construcción de un modelo virtuoso de mujer destaca la obra de Fray Luis de León, *La perfecta casada*, en la que pone el acento en la satisfacción que debe experimentar una mujer casada siendo buena administradora de su hacienda, moderada en su adorno personal y madre virtuosa” (Martín Gaité 1981: 29).

a los espacios públicos exigía la construcción de una imagen propia, una constante reinvencción del traje y del aspecto personal que saciara el ostracismo al que habían sido condenadas, en palabras de Martín Gaité, "el hambre atrasada de divertirse sin ser reprobadas" (Martín Gaité 1981: 26). Por otro lado, el gasto que todo esto suponía hizo que en la literatura española de la segunda mitad del siglo XVIII la petimetra apareciera, sobre todo, como imagen estereotipada del comportamiento femenino referido al consumo: mujeres deseosas de adquirir bienes y servicios para construir su apariencia perjudicando con ello las economías familiar y nacional (Haidt 1999: 34).

El escenario principal en la construcción de la apariencia femenina fue el tocador. Esta pieza figuraba ya en el diseño de la tarasca de 1734 que mencionamos al hablar del gabinete:

Dentro del tal gabinete estará sentada la figura principal con su tocador delante, y detrás de ella habrá otra figura de hombre [borrado] como que se está peinando [borrado] que se halle que tendrá su esclavina, pena y sofocante, según se estila. En la una mano tendrá abanico, con el cual se hará aire de cuando en cuando, en la otra tendrá una piocha. Meneará la cabeza en la acción de mirarse el tocador que tendrá delante. El estará vestido a lo militar, con su peluquín a la romana. Tendrá un peine con el cual peinará a la señora, y en los bolsillos llevará los hierros de rizar [...] (Portús 1993: 261-262).

En la representación de la tarasca de 1734, el tocador se convierte en un escenario donde el proceso de construcción de la imagen fingida se acompaña de una serie de objetos, situaciones y personajes frecuentes en las descripciones: el espejo en el que la señora se mira nada más levantarse, el peluquero que acude a peinarla, las criadas que ayudan a vestirla, el abate que se acerca a aconsejarla o el cortejo que acude a acompañarla. Clavijo y Fajardo recoge en *El pensador* esta práctica considerada como cotidiana en estas mujeres:

Vístese Madama, (no sé si le sirve de ayuda de Cámara el Cortejo) y pasa al Tocador. Allí sí que es precisa, e infalible su concurrencia. De lo contrario no se peinará mi Señora. ¡Pobre Peluquero, si por ignorancia, o por descuido deja un cabello, que no esté sujeto a las más escrupulosas reglas del arte: si aunque sea muy escaso el pelo, no forma una trenza ancha, y rica, que baje a cubrir el cuello: si pone muchos, o pocos polvos: si la piocha no queda colocada con mucha gracia; y si las flores no hacen una simetría airosa, y nueva! El Señor Cortejo, que por obligación debe mostrar en estas cosas un gusto fino, y delicado, es Fiscal implacable del menor descuido. Él sabe muy bien los bucles que sacó en el peinado el día antecedente la Petimetra más acreditada: hacia qué lado, y a cuantos grados del Polo llevaba inclinada la piocha: el ancho del collar: el tamaño, y peso de los pendientes: la altura de la cotilla, con todas las demás proporciones: el sesgo de los

Fig. 37. Francisco de Goya, *Manda que quiten el coche, se despeina, y arranca el pelo y pateo, porque el abate Pichurri le ha dicho en sus ocicos que estaba descolorida*, h. 1794-96.



vuelos: el ancho del escote: los alfileres, que deben concurrir a afianzar la respetuosa, &c. &c. &c.

Vístese la Señora, y empieza otra nueva Comedia²² con el Sastre. Es un bruto, sin habilidad, y sin discernimiento. No, no hay remedio: la bata está echada a perder, y no tiene compostura. El plomo de una de las mangas pesa cerca de un escrúpulo más que el de la otra. La cola había de tener una línea más de largo, y el un lado de la guarnición tiene muchas más puntadas que el otro. Sobre esto llora, rabia, y pateo Madama. El Sastre quiere dar sus disculpas, y el Cortejo le promete arrojarlo por un balcón, si no calla. (Clavijo y Fajardo 1762: Pensamiento V, 9-12).

Los comportamientos caprichosos y los constantes cambios de ánimo dominan en el estereotipo de las petimetras, reforzándose así la supuesta fragilidad e inestabilidad de su sexo. En esta línea se encuentra la página 95 del "Album de Madrid" donde Goya además hace el siguiente comentario: "Manda que quiten el coche, se despeina, y arranca el pelo y pateo, porque el Abate Pichurri le ha dicho en sus ocicos que estaba descolorida" (fig. 37),²³ y organiza la escena con el abate de espaldas al fondo y la mujer en primer plano. Estos comportamientos también eran propios de la moda, donde se incitaba a las mujeres a dominar sobre el resto en la concurrencia pública:

Tendrán cuidado de reír y enojarse con mucho arte, y siempre muy a tiempo mezclando lo serio con lo jocoso, y algunos golpes de altivez y superioridad con un aire de política. Se manifestarán siempre como las más indiferentes en las ocasiones

mismas que estén mas apasionadas, y dirán continuamente en la conversación: No sea Vm. un pelma: explíquese Vm: acabe, &c. y así de lo demás. Darán siempre a entender la superioridad con que domina su sexo (*Libro a la moda* 1784: 36-37).

En el tocador, la señora era la absoluta protagonista. Luis Paret refleja visualmente este dominio en su dibujo *Escena de tocador*: la dama está a punto de salir a la calle ante la mirada de las criadas, que parecen desear que llegue ese momento, mientras el acompañante termina de arreglarle los pliegues de la falda (fig. 38).²⁴ Esta teatralidad con la que las mujeres participaban de la nueva sociabilidad, y cuya apariencia se construía en el toca-

22. Obsérvese cómo Clavijo y Fajardo incide en caracterizar la escena como una comedia, es decir, insiste en el carácter teatral e inventado de estos comportamientos, donde las petimetras deben representar un papel.

23. Gassier 1974: núm. B. 95.

24. Biblioteca Nacional, Madrid (Barcia 1906: núm. 1437).



Fig. 38. Luis Paret y Alcázar, *Escena de tocador*, h. 1775.



Fig. 39. José Camarón, *Escena de tocador*, h. 1785.

Ayuntamiento de Madrid

dor, queda reflejada de manera sobresaliente en el dibujo para grabar de José Camarón de dos petimetras en un escenario donde brilla la opulencia y la monumentalidad (fig. 39). Una de ellas, ataviada con mantilla y basquiña, se despide con gesto teatral de la otra, lujosamente vestida, que con indiferencia permanece sentada. Camarón ha especificado con anotaciones manuscritas el color de las telas: rosa el vestido de la petimetra sentada y terciopelo azul con gasa del mismo color la que va a salir de la habitación.²⁵ Tanto Paret como Camarón transmiten el lujo con que se decoraban estos espacios, satirizado en este testimonio del *Correo de Madrid* de 1790:

Una de las cosas, que ofrece mas reflexiones a un filósofo es esta oficina del afeite y compostura femenil. Podemos considerar este departamento o cuarto como el templo de Adonis, en donde se tributan cada día inciensos y solemnes sacrificios a su *deidad*. Todo respira en él lujo y compostura. Unos paños y cubierta de una rica tela, guarnecida con unos encajes, que la punta de un alfiler puede destrozar en un instante el precio de muchos pesos. Los botes de las mantecas olorosas, del sebo y demás adyacentes todos están en gavetas de ricas maderas, que no estarían bien en otra parte (*Correo de Madrid* 1790: núm. 338, 2718).

Por su parte, la literatura comenzó a construir la figura masculina del petimetre en la primera mitad del siglo, momento en el cual —y como ya hemos explicado— fueron los hombres quienes centraron el debate de las apariencias. Ya vimos al tratar la cuestión de la feminización del varón la descripción que hacía de este "tipo" Torres Villaroel, una de las primeras referencias y también una de las más interesantes, pues pone de manifiesto aquellas partes y posturas del cuerpo sobre las que descansaba la caracterización: cuello erguido, piernas delgadas para subrayar los andares, mangas muy estrechas de donde salía profusión de volantes y al final manos finas y delicadas, etc.

El petimetre fue el modelo a través del cual se inició la crítica de los modos de vida de ciertos sectores de la nobleza que comenzaban a ser cuestionados con la entrada del nuevo pensamiento ilustrado,²⁶ aunque esta figura acabaría extendiéndose a otras clases sociales como la incipiente burguesía o a las clases supuestamente más populares. Ser petimetre terminó significando una forma de vida con comportamientos, actitudes y costumbres determinadas. El elemento que dentro de la mentalidad patriarcal sin duda exponía la decadencia y ridiculez del personaje era la pérdida de su identidad sexual, su afeminamiento, causa de su degeneración, ya que su delicadeza y narcisismo se consideraban signos de debilidad (Serna 1995: 78). En 1755, Clavijo y Fajardo arremete duramente contra ellos considerándolos el mal y la vergüenza del país:

Que a más de vivir contentos, y embelesados estos hombres (si es que lo son los *Petimetres*) con la calamidad, a que los tiene reducidos la tiranía del *antojo*, están determinados a perder juicio, y

25. Biblioteca Nacional, Madrid (Barcia 1906: núm. 879).

26. Era, como cualquier otra construcción cultural, la imagen de "un noble ocioso, inútil para la economía de un país, libertino en sus costumbres, despectivo y altanero cuando es rico, un parásito para todos mientras es demasiado pobre, ignorante, pues renuncia a la audacia de los filósofos, cobarde, porque la guerra de Siete Años dio a conocer una nobleza mal preparada para el combate" (Serna 1995: 69-70).

haciendas en su servicio, habiendo tomado a este fin las armas de la *locura* desde los jóvenes más tiernos, hasta los ancianos más instruidos, y puesto en execración, y mofa la memoria del reinado del *pundonor*, tratando como Droga vieja la antigüedad, y con ignominia el tiempo de *Calzas atacadas*, y *Golilla*, con que se adornaban los Caballeros cuando eran menos vanos, y más beneméritos; menos bravos, y más valientes; menos poderosos, y más ricos, menos presumidos, y más honrados (Clavijo y Fajardo 1755: 6-7).

Los petimetres, como exponentes del nuevo mundo civilizado, se convirtieron en lo opuesto del español tradicional, concepto que se mantendrá a lo largo de la centuria. En cuanto a sus modos de vestir, es evidente que en sus intentos de seguir la última moda y asumir todas las novedades de la vida moderna también acabaron siendo tipos contrarios a la indumentaria más conservadora. En el sainete de Cruz titulado *El petimetre*, parte de la historia se desarrolla en el tocador: "el teatro representa la cámara de un hombre soltero, con unas sillas, un tocador, una mesa con algunos libros, y multitud de frasquitos, cajas, etc." El tiempo que cada mañana dedica Soplado, su protagonista, para lavarse, peinarse y vestirse hace mofarse a su criada, que le comparara con las mujeres: "mientras se peina esta dama bien puedo almorzar, oír misa con sermón, y no hacer falta". El mismo tono irónico lo acentúa Cruz en Soplado cuando, al ponerle la criada las medias, le espeta: "Pues ya que de eso te encargas, hazlo con juicio y esmero, y más que otra cosa no hagas bien en tu vida, porque no puede haber mayor tacha en un hombre de honor, ni puede haber mayor infamia, que profanar un estrado con las medias arrugadas" (Cruz 1882: 159-162).

En resumen, eran el modelo masculino compañero de la petimetra y en cierto sentido fueron más atacados, ya que su naturaleza masculina no disculpaba –al menos en parte, como en el caso de las mujeres– su mal visto comportamiento. Al igual que ellas, eran un modelo teatral, pura invención para mantenerse en el mundo de las apariencias:

Yo, a Dios gracias soy uno de los jóvenes, que en el teatro del gran mundo hacen más papel: yo paso por literato, por petimetre, por cortejante, por caballero, por rico y por todo lo que quiero, aunque en realidad ni soy uno ni otro, y no es eso lo peor, sino que no tengo disposición para poder ser alguna de las cosas dichas (*Correo de Madrid* 1790: núm. 384, 254).

La teatralización del petimetre envuelve su forma de hablar, de moverse, de gesticular y, como toda invención, su exagerada ridiculez. Alexandro Moya resume esta idea en la descripción de Dorimón, un petimetre que entra en el café:

Dorimón, petimetre afectado y ridículo, ha entrado en el Café, sus maneras demasiado recargadas, su aire de satisfacción, su traje, llama la atención del inmenso concurso. Camina saltando y

N.º 6.



D. Manuel de la Cruz del.

D. Juan de la Cruz sculp.

Maja.

Elegante.

Fig. 40. Juan de la Cruz, "Maja elegante", Colección de trajes de España, 1777.

N.º 12.



D. Manuel de la Cruz del.

D. Juan de la Cruz sculp.

Petimetra con manto en la Semana Santa.

Petite maitresse avec son voile
selon l'usage de la Semaine Sainte.

Fig. 41. Juan de la Cruz, "Petimetra con manto de Semana Santa", Colección de trajes de España, 1777.

Ayuntamiento de Madrid

bailando, canta entre dientes una canción, se para delante de un espejo, arregla su corbata terminada en un gran lazo bordado, habla a éste, abraza a aquél, una palabrita a uno en francés, otra en mal español, un secretito al oído a otro, golpecito de espalda a éste, sonrisa al de más allá; en un instante recorre todo el Café, advierte al Marqués y al Caballero; mirada de desprecio sobre su modesto traje, los saluda con un aire de superioridad, y con una cierta indiferencia fría (Moya 1792: 80-81).

Pese a que la definición del modelo del petimetre atrajo un discurso bien claro en relación a sus hábitos y comportamientos, no hay que olvidar que tanto el tipo popular –entre cuya variedad destacaba la figura del majo, madrileño o andaluz– como el del petimetre fueron construcciones culturales que, dentro de las representaciones visuales y literarias, adoptaron una serie de convenciones propias o estereotipadas, sin que ello excluyera puntos comunes entre ambos o que en algunos casos tuvieran los mismos gustos y costumbres. Esto podemos observarlo, por ejemplo, en las escasas diferencias que establece Cruz en la representación de una “Maja elegante” (fig. 40) y una “Petimetra con manto en la Semana Santa” (fig. 41) (núms. 6 y 12 de la colección). La única diferencia visible entre ambas mujeres es el uso, en el caso de la petimetra, de numerosas joyas como pendientes, collares y brazaletes; en cuanto a su indumentaria, esta última lleva más encajes de blondas en las mangas. Por lo demás, apenas hay diferencias: ambas posan de manera parecida, las dos llevan el abanico en la mano, van ataviadas con mantillas que descubren una cofia sobre el cabello, se encuentran en un espacio abierto, etc. Sólo cabe añadir la elocuente reflexión de Caro Baroja sobre los majos: “en primer lugar, son esclavos, como las otras gentes del XVIII, de su atuendo. Están pendientes de un ideal suntuario propio, autónomo, pero tan rígido como el del que lleva peluca” (1980: 38).²⁷

27. En este estudio sobre los majos, Caro Baroja desarrolla exhaustivamente otros aspectos que permiten hablar de un amplio repertorio de matices en la definición histórica o memoria construida de los majos y majas: “Hay *majos decentes*, *majos ricos*, *majos ordinarios*... Enfrente, *majos petimetres* y hasta *majos a lo usia*” (*idem*: 36 y ss.).

CAPÍTULO 6

El lujo y la moda en la construcción de las apariencias

Ayuntamiento de Madrid

Dentro del mundo de las apariencias de la segunda mitad del siglo XVIII, entendido éste como efecto del proceso de civilización y de los nuevos ámbitos de la sociabilidad, dos elementos funcionaron como motor de la construcción de una imagen pública: el lujo y la moda. Para Juan Sempere y Guarinos, en su *Historia del lujo y las leyes suntuarias en España*, el fenómeno de la apariencia era una causa clara de estos elementos:

La falta de estudio, de crianza y de civilidad se quiere suplir con la variedad de las modas, superfluidades de los adornos, y sobre todo, con la conversación sobre las cosas más frívolas, e indignas de llamar la atención, y la memoria de los racionales. Se cuida más de deslumbrar a la vista, que de apasionar el corazón: y los grandes maestros de agradar en sociedad son los sastres, peluqueros y modistas (Sempere y Guarinos 1788: 209).

Para el autor, el origen del lujo "resulta inevitable de la abundancia de riquezas, y de su desmedida distribución: de la distinción de clases, fundada sobre otros principios que los de la virtud; del trato con los extranjeros; y en una palabra, de la que se llama cultura, y civilidad" (*idem*: 10). Esta misma relación se encuentra en otros textos que hablaban entonces sobre el lujo, como el "Discurso sobre el lujo" publicado un año antes, en 1787, en el que se decía: "¿Cuántas necesidades y urgencias no despertó en sus corazones el feliz lujo que iba civilizando este congreso de hombres, que apenas podían llamarse tales hasta este momento?" (*Correo de Madrid* 1787: núm. 121, 618). Es decir, el lujo como un efecto lógico del progreso y civilización de las naciones se interpretaba positivamente cuando era representativo de la grandeza y condición del Estado, del soberano o de una familia, esto es, cuando expresaba lo que entonces se denominaba *magnificencia*:

La magnificencia es virtud en alma acerca de la mediocridad de gastos grandes por fin honesto. La magnificencia mira a un tiempo tres términos correlativos, esto es, la grandeza de la obra: *la grandeza al operante*; y *la grandeza del fin porque se obra*. Si excede o falta alguna cosa a cualquiera de estos tres términos, entonces no es verdadera magnificencia, porque el defecto o el exceso la priva de su perfección, y hermosura.

La verdadera magnificencia es propia de la majestad de un Soberano, que con regulada moderación, brilla y resplandece así en su persona con los ornamentos y aparatos regios, como en sus obras de magníficos palacios, amenas quintas, deliciosos jardines, hermosas fuentes, bellos paseos, pinturas preciosas, estatuas y tierras peregrinas, no para delicias suyas, sino del pueblo, reteniendo la propiedad, para hacer usufructuarios los ojos de todos (*Correo de Madrid* 1787: núm. 153, 842-843).

La existencia y ostentación del lujo eran símbolos, como en este caso, tanto de la grandeza del Estado y la nación, como de la de su monarca soberano:

En la admirable reedificación de la brillante Corte de Madrid tanto en los edificios, y deliciosos paseos, como en el peregrino hechizo del Prado dulce embeleso de todo extranjero: y mucho más de los que hemos conocido a esta Corte sin otra forma que la que desagradaba a la vista, y ofendía poderosamente aun el más remiso objeto (*idem*: 843).

Por otro lado, el lujo –al igual que la civilización–, era una señal de la prosperidad del país si se entendía como fuente de riqueza y bienestar para el común del pueblo. La visión utópica del efecto positivo del lujo sobre las naciones queda reflejado en una de las cartas publicadas en el *Correo de Madrid*: "La nación que tiene mucho lujo, tiene por consiguiente muchas riquezas; si el lujo es común en todos los estados, las riquezas están bien distribuidas, y todos los ciudadanos tienen un cierto número superfluo que gastar en cosas de comodidad" (*Correo de Madrid* 1788: núm. 191, 1153).

En conclusión, desde una óptica ilustrada se defendía el lujo siempre y cuando fuera moderado, como también eran tolerables los comportamientos que necesariamente entrañaba:

La soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza no son horribles vicios, mientras que no exceden de una estimación que se da el hombre a sí mismo por no asemejarse a los malévolos y desarreglados [...] Todas estas pasiones son indispensables al hombre y a los hombres en sociedad: pero a estos se les aumentó la de la gloria, esto es, la del aprecio de sus conciudadanos. A este se dirigieron los conatos del lujo bien conducido, y en él hallan hoy los sabios observadores de la suerte universal de nuestras Sociedades y Reinos unos efectos que contrarrestan en algún modo a los males, que deben resultar de la tan desigual fortuna de los hombres (*Correo de Madrid* 1787: núm. 119, 603).

El lujo atendía a la necesidad de vestir y mostrarse de cara a los demás con arreglo al decoro que exigía la condición de cada clase social:

Vestir con propiedad y con decencia,
usar de una abundancia moderada,
y habitar una casa bien trasteada
jamás fue *lujo*, ni falto a prudencia.
El *lujo* está en lo vano, en la *indecencia*
del *imodesto* traje y *extraviada*
profusión que se *exceda immoderada*,
porque no mira al fin de *conveniencia*
(*Correo de Madrid* 1789: núm. 256, 2063).

Fue precisamente la necesidad de mantener el decoro en las actitudes, el vestido y las costumbres lo que hizo que el lujo y la moda se vieran como motor de las nuevas necesidades de la vida moderna, las reglas sociales y urbanas, las etiquetas, en resumen, la nueva sociabilidad que se oponía frontalmente a la tradición. José Cadalso lo pone de manifiesto al comparar sus costumbres con las de Gazel:

Nosotros nos vestimos como se vestían dos mil años ha nuestros predecesores; los muebles de las casas son de la misma antigüedad de los vestidos; la misma facha tienen nuestras mesas, trajes de criados y todo lo restante; por todo lo cual sería imposible explicarte el sentido de esta voz: *lujo*. Pero en Europa, donde los vestidos se arriman antes de ser viejos, y donde los artesanos más viles de la república son los legisladores más respetados, esta voz es muy común; y para que no leas varias hojas de papel sin entender el asunto de que se trata, haz cuenta que *lujo* es la abundancia y variedad de las cosas superfluas de la vida (Cadalso 2000: 245).

Y esta "abundancia y variedad de las cosas superfluas de la vida" eran el origen de los peligros a que el lujo podía incitar:

Examina la historia de todos los pueblos, y sacarás que toda nación se ha establecido por la austeridad de costumbres. En este estado de fuerza se ha aumentado, de este aumento ha venido la abundancia, de esta abundancia se ha producido el lujo, de este lujo se ha seguido la afeminación, de esta afeminación ha nacido la flaqueza, de la flaqueza ha dimanado su ruina. Otros lo habrán dicho antes que yo y mejor que yo; pero no por eso deja de ser verdad y verdad útil, y las verdades útiles están tan lejos de ser repetidas con sobrada frecuencia, que pocas veces llegan a repetirse lo suficiente (*idem*: 308).

La noción de que el desorden del lujo estaba estrechamente unido a la naturaleza femenina llevó a que se culpara a las mujeres de todos los males que éste producía en la sociedad.¹ En el *Discurso sobre el lujo de las Señoras y proyecto de un traje nacional*, de 1788, pesan los

1. "Y aunque comúnmente hablando, todos apetezcan el adorno y brillantez de sus personas, y haya también en el día muchos hombres, que sumamente afeminados en su modo de vestir y adornarse, que desmintiendo la gravedad y circunspección de su sexo, deshonran y degradan en sí mismos las ventajas que les dio la naturaleza; no obstante en las mujeres, dice san Juan Crisóstomo, reinan con más desorden semejantes excesos", Campoo y Otazu (1787: 27).

esquemas de la tradición arbitrista, pues convierte a las mujeres en causa única de los problemas del Estado (Álvarez Barrientos 2001: 153), achacándoles la invasión de los productos extranjeros, la imposibilidad de consolidar una industria nacional, el descenso de los matrimonios y la población, etc. Males todos ellos que las damas y señoras sanarían adoptando un traje nacional, que abordaremos más adelante (Bolufer 1998: 169-170).

No es posible precisar hasta qué punto la precaria situación económica se debía al excesivo gasto en artículos de moda femeninos y otros bienes para el adorno de la casa necesarios para asumir el tren de vida de la modernidad. Entre los peligros que se denunciaban ante este nuevo fenómeno era el consumo de artículos extranjeros en detrimento del fomento de las industrias nacionales. Ninguna ley suntuaria había sido capaz de contener el cada vez más exorbitante lujo de que hacía gala la alta sociedad. Uno de los mayores problemas era la incapacidad del Estado para promover industrias nacionales que pudieran competir con las extranjeras, que provocaba el desempleo masivo entre la población (Demerson 1975: 149-153). Álvarez Barrientos explica que los desórdenes que directa o indirectamente provocaba el lujo hicieron necesaria una nueva reglamentación sobre aspectos que anteriormente o habían tenido una presencia menor o habían sido ignorados, si bien, en cualquier caso, "el furor de legislar era una manifestación de modernidad y progreso" (2001: 152). No obstante, todas las medidas reflejaban los mismos planteamientos e iban orientadas a controlar el lujo y sus excesos en las nuevas formas de vida,² por un lado, y, por otro, a proteger y fomentar la riqueza del Estado.³ Así, se pueden clasificar estas medidas en tres grupos: las destinadas a regular la apariencia física de los trajes y sus adornos, las dirigidas a fomentar la industria nacional del país en el sector textil y los objetos de adorno suntuario, y las medidas proteccionistas que querían impedir la entrada de determinados artículos de lujo extranjeros contra los que no podían competir los fabricantes españoles. De las primeras ya nos hemos ocupado suficientemente en las páginas anteriores.

Uno de los aspectos esenciales contemplado por las normas destinadas al fomento de la industria era la formación de artesanos cualificados capaces de desarrollar esas manufacturas relacionadas con la apariencia. Por ejemplo, por real cédula de 23 de agosto de 1770 se concedía a Jacobo Schmitz y Compañía la "facultad para establecer una fábrica de abalorios, perlerías y esmaltes", con beneficios como la exención de contribuciones diversas, pero con la "obligación de dar instruidos en el Arte a todos aquellos jóvenes que les señalare, o se presentasen voluntariamente para aprenderlo [...] y se consigan los progresos, y utilidades que ofrece a la causa pública".⁴ También en la *Gaceta de Madrid*, se daba aviso de la posibilidad de aprender oficios directamente relacionados con los adornos del vestir. Por ejemplo, el 10 de mayo de 1774 se insertaba el siguiente anuncio: "Se da noticia al público de que la Real Junta General de Comercio, Monedas y Minas, ha visto y aprobado a D. Francisco Curras, fabricante de serafinas en

2. "Por ello se reglamentó —otra vez, pero con razones e implicaciones nuevas— el tipo de tejidos que se podían vestir y utilizar, el número y tipo de adornos y trajes, el de las mulas que podían tirar de un coche" (Álvarez Barrientos 2001: 153).

3. Como veíamos en el capítulo 2, el *Semanario Erudito* publicaba por estos años escritos sobre esta misma cuestión en los años veinte y treinta del siglo, momento en el que parecían verse idénticos problemas en relación a los efectos del lujo y su control por parte del Estado.

4. A.H.N., Consejos, Libro 1521, núm. 25. 23 de agosto de 1770.

Madrid, las muestras que ha presentado en ella de todo género de esmaltes de varios colores, sobre cintas, botones, galones y todo género de telas de oro y plata finos, y la proposición que ha hecho de enseñar a hacerlos sin interés alguno a cualquier español que gustare aprenderlos" (*Gaceta de Madrid* 1774: 176). Otro ejemplo lo encontramos el 19 de mayo de 1778: "Se ha establecido en Madrid en la calle de Francos una escuela pública para enseñar a trabajar alhajas preciosas y comunes en oro, plata, similor y otros metales, con esmaltes o sin ellos, igualmente que para trabajar y embutir en acero. Se enseñará también en ella la construcción de varias máquinas e instrumentos (muchos de ellos hasta ahora desconocidos en España)" (*idem* 1778: 195).

Entre la población hábil para ocuparse de estas producciones se encontraban, evidentemente, las mujeres, a las cuales se quiso ayudar con la creación de escuelas patrióticas y con medidas legislativas que establecían una nueva regulación del trabajo para incluirlas en el mundo laboral, todo lo cual encontró la oposición de los gremios. De hecho, la situación condujo a la publicación, entre otras, de una real cédula por la que se mandaba que "con ningún pretexto se impida ni embarace, por los Gremios de estos Reinos y otras personas la enseñanza a mujeres y niñas de todas aquellas labores y artefactos que son propios de su sexo, sin embargo de las privativas que en sus respectivas Ordenanzas tengan los Maestros".⁵ Se consideraba que ciertos trabajos eran aptos para las mujeres, mientras que los hombres podían dedicarse a otras tareas que, supuestamente, eran más adecuadas a su condición, pues "por su robustez y fuerza pareciera más conveniente se aplicasen a la agricultura, armas y marina". Dentro del espíritu ilustrado se buscaba sacar el máximo rendimiento del trabajo, para lo cual se necesitaba paliar con este tipo de medidas el rechazo de los gremios artesanales a las mujeres; por ello se dictó otra real cédula "a favor de todas las mujeres del Reino" en la que se les daba "la facultad de trabajar en la manufactura de hilos, como en todas las demás Artes en que quieran ocuparse y sean compatibles con el decoro y fuerzas de su sexo".⁶

Además de fomentar el empleo y formación de artesanos,⁷ se impulsaba el conocimiento de las técnicas en diversos ramos para mejorar la producción y su rendimiento con libros o tratados auspiciados por el gobierno, muchos de ellos traducidos de la Enciclopedia.⁸ Otras medidas establecieron la igualdad de privilegios para las fábricas de un mismo ramo de la industria, de manera que se generalizaba la reducción de impuestos en la introducción de materias primas. Por ejemplo, por real cédula de 24 de mayo de 1779 se concedía "a los Fabricantes de Lienzos pintados y estampados establecidos en Madrid diferentes gracias para el fomento de sus Fábricas" para que "gozándolas con uniformidad se evitase el perjuicio que pudieran ocasionar a las otras, las que gozasen de mayores privilegios, y exenciones"; o la real cédula de 17 de noviembre de 1780 que concedía "diferentes gracias, y franquicias para fomento de todas las Fábricas de Sombreros del Reino, derogando las que anteriormente se han concedido a diferentes Fábricas particulares".⁹

5. A.H.N., Consejos, Libro 1524, núm. 35. 12 de enero de 1779.

6. A.H.N., Consejos, Libro 1526, núm. 36. 2 de septiembre de 1784. Una vez más, asistimos a los característicos planteamientos de la sociedad patriarcal, que distribuye el trabajo por sexos, pese a que, como es sabido, las mujeres también desempeñaban determinadas tareas "propias" de los hombres, como era el caso de la agricultura.

7. Ese motivo es el que impulsó Campomanes en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* a la creación de las Sociedades de Amigos del País.

8. Por ejemplo, el "Arte del sombrerero, que contiene el modo con que se fabrican y se tiñen en Francia los sombreros, las gorras, y los Solideos de invierno; la explicación en seis láminas finas de todas las preparaciones que se practican con las materias de que se forman y como deben elegirse" (*Gaceta de Madrid* 1772: 28 de julio, 250).

9. A.H.N., Consejos, Libro 1524, núm. 47. 24 de mayo de 1779 y Consejos, Libro 1524, núm. 93. 17 de noviembre de 1780.



Fig. 42. Manuel de la Cruz, *La feria de Madrid en la Plaza de la Cebada*, h. 1770-80.

Ayuntamiento de Madrid

La prohibición de determinados artículos de lujo se debía a la preferencia de las consumidoras españolas por los de importación debido no tanto a su mejor calidad como a su lugar de procedencia: Inglaterra, Italia, Francia y, especialmente, París.¹⁰ El atractivo de los artículos parisinos radicaba en que se habían convertido en referencia de elegancia y buen gusto. En el cuadro de Manuel de la Cruz *La feria de Madrid* (fig. 42) se descubre la plaza de la Cebada como un amplio mercado en el cual los compradores pueden abastecerse de todo tipo de productos confeccionados y complementos. Resalta la banderola de uno de los puestos donde se puede leer "escofietas frescas de París", haciendo hincapié en la novedad de esos productos, recién llegados de la capital francesa. Esta idea es común a otro de los Cruz, en este caso Ramón, quien titularía uno de sus sainetes con el nombre *Las escofieteras*. Una de las petimetras que acude a comprar una escofieta gusta de una en particular y el abate que la acompaña la convence de su acierto con estas palabras: "como hecha en París, ved este buen gusto y elegancia" (Cruz 1889: 317). Por otro lado, en el mismo sainete se narra el engaño por parte de los dueños del establecimiento al vender mercancías españolas como si fueran extranjeras para así darles salida: "diga usted a las damas ridículas de Madrid, y petimetras, que no hagan asco de todas las cosas nuestras, pues su extravagancia les hace a veces mentir a muchos por despacharlas" (*idem*: 319). La imagen dominante era la de la petimetra que rechazaba de plano todo lo que tuviera que ver con lo nacional:

Yo me he educado con las maneras más finas, y en todas mis cosas me manejo por los resortes de una extravagancia y delicadeza. Hallo un no sé qué de tosco y grosero en las producciones nacionales, que sólo me elastizan las ideas e inventos de los Extranjeros, tanto para la mesa, como para el ornato exterior. Todo lo ultramarino y forastero tiene para mí un aire elegante y vigoroso, que conglutinado a mi espíritu, me llena de una noble elevación, que me hace concebir un soberano desprecio de todas las cosas que sirven al uso de la baja plebe; y así, todo lo que no viene de París, Londres o Amsterdam es para mí enteramente contentible (Villalba 1790: 11-12).

Como consecuencia, las fábricas españolas no podían competir porque ni eran capaces de asumir la variedad de complementos que diariamente entraba por las aduanas, ni de seguir las modas de aquellos que ya se fabricaban. Por ejemplo, la real resolución de 22 de diciembre de 1769 extendía "la prohibición de la entrada de lienzos y pañuelos pintados y estampados de lino y algodón a las cotonadas, blabets, y biones en blanco o azul procedentes de dominios extraños, con otras gracias para el mayor adelantamiento de las fábricas de esta clase del Reino".¹¹ La medida debió tener especial repercusión sobre los pañuelos pintados. En el proyecto de un traje nacional para las señoras y damas españolas, se daba libertad a los tocados y sombreros —ya que se suponía una industria nacional capaz de abastecer dichos artículos—, pero limitaba el uso de los "pañuelos o pañoletas del

10. De hecho, algunos productos españoles podían tener más calidad que los artículos extranjeros, aunque no fueran tan atractivos como estos últimos: "Hay en esta ciudad [Valencia] más de tres mil talleres en los que se fabrican ricos damascos, terciopelos, mueres, estofas, cintas, pañuelos, galones, tafetanes, y otras muchas cosas que son de mayor duración que los géneros extranjeros" (Espinalt y García 1784: VIII, 9).

11. A.H.N., Consejos, Libro 1485, núm. 39. 22 de diciembre de 1769.

cuello", porque se trataba de hacer "una cosa útil y gloriosa a la nación", no parecía normal dejar ocasión a que se introdujeran "las costosas gasas inglesas o italianas", razón por la que se establecería "el modo de usar estas pañoletas y su clase" (*Discurso* 1788: 44-45). Otros complementos que se prohibieron fueron los "gorros, guantes, calcetas, fajas y otras manufacturas de lino, cáñamo, lana y algodón, redecillas de todos los géneros, hilo de coser ordinario, cinta casera, ligas, cintas y cordones".¹²

Se podría decir que leyendo la casuística prohibitoria se puede ver cómo evolucionaba la moda y se iba dando entrada a nuevos productos. Las repetidas veces que aparecen estas y otras prohibiciones indican su escasa obediencia y lo ineficaz de los métodos para hacerlas cumplir. La situación llegó a tal punto que el 24 de mayo de 1779 se dictaba una real cédula para atajar el abuso de la inobservancia que había tenido hasta el momento la introducción de:

Toda especie de vestidos, ropas interiores y exteriores, y adornos hechos, así de hombres como de mujeres, ya sean de seda, lino, lana, algodón, o mezclados, ya lisos, o guarnecidos con las mismas, o diferentes telas, con encajes, blondas, cintas, u otra cualquier manufactura; y tengan el corte, figura, uso, y nombres que tuvieren, pues mi Real voluntad es que se entiendan comprendidas en la prohibición todas las cosas que sirven para el abrigo, decencia, u ornato de las personas, dentro, o fuera de casa, en que las telas, géneros, y manufacturas de que constan, si no viniesen ya hechas, se habrían de cortar, coser, guarnecer, o apuntar dentro del Reino, para acomodarlas a la figura, y uso que hayan de tener: entendiéndose asimismo comprendidos los alamares, y botones hechos de las expresadas materias de seda, lino, lana, y algodón, los zapatos de todo género, y las botas.¹³

Quizá el mejor ejemplo de la imposibilidad de desterrar el gusto por consumir determinados géneros o artículos fue el caso de las muselinas y de los lienzos y paños pintados. En el caso de las muselinas, se dictó la prohibición de su introducción y uso en el reino por pragmática sanción de 24 de junio de 1770:

Habiéndose experimentado los graves perjuicios, que la introducción y consumo de las Muselinas ha causado y causa, así de las Fábricas de estos Reinos, que por falta de consumo de sus tejidos se hallan en decadencia, como a mis Reales Haberes en las continuas entradas fraudulentas, a que da ocasión el corto lugar que ocupa este género, y la facilidad de introducirlo dentro de otras piezas de tejidos de mayor volumen, y también en la extracción de caudales, que es consiguiente se haga, con notable daño de la Balanza del Comercio del Reino.¹⁴

Se dio un plazo de seis meses para que se despacharan las ya introducidas. Pasado ese periodo las que restaran debían llevarse a las Aduanas o Casas de Ayuntamiento para su

12. A.H.N., Consejos, Libro 1524, núm. 24.
14 de julio de 1778.

13. A.H.N., Consejos, Libro 1524, núm. 47.
24 de mayo de 1779.

14. A.H.N., Consejos, Libro 1521, núm. 15.
24 de junio de 1770.

destrucción, circunstancia que se recordó en una real provisión de 21 de febrero de 1771.¹⁵ A pesar de lo dicho, se permitió durante dos años más el uso de las muselinas introducidas en el tiempo permitido, a la vez que se animaba a usar géneros nacionales: "prorrogo a su favor por dos años más el término concedido para el uso de las Muselinas, a fin de que puedan, dentro de él, gastar las que compraron en tiempo hábil, quedando en toda su fuerza la prohibición de su entrada, y venta" advirtiendo que se lograrían "muchas utilidades, si en lugar de las Mantillas de Muselina, usare de otros géneros del País de coste moderado", ayudando a los fabricantes de mantillas con géneros nacionales, que serían beneficiados librándose del pago por cuatro años de Alcabalas y Cientos en la venta de estos productos.¹⁶

Como es de suponer, la venta y uso de las muselinas se siguió desarrollando de forma fraudulenta, por lo que la situación empeoró ya que, al manifiesto incumplimiento que siempre debilita la imagen del Estado, se añadía la pérdida de una suma importante en la recaudación de impuestos.

El 24 de octubre de 1784 Jovellanos firmaba el "Dictamen reservado en el expediente seguido a instancia del fiscal sobre renovar o revocar la prohibición de la introducción y uso de las muselinas". Considera improbable que el deseo de engalanarse de las mujeres pudiera limitarse con ley alguna, lo que le lleva a criticar duramente el comportamiento femenino:

En este artículo [las mantillas] es menester haberse a las manos con las mujeres, esto es, con la clase más apegada a sus usos, más caprichosa, más mal avenida, más difícil de ser gobernada y corregida de cuantas hay en el Estado. Todos los estímulos que mueven al hombre al cumplimiento de las leyes, la razón, el interés, el crédito, el temor de las penas, faltan en las mujeres especialmente en las cortes y grandes poblaciones, donde la enorme distinción de las clases autoriza todos sus caprichos y donde, según expresión de Montesquieu, no permitiéndoles sus flaquezas ser orgullosas y debiendo ser por naturaleza vanas, el lujo reina y vive siempre con ellas (Jovellanos 1956: 110).

Por otro lado, el mismo Jovellanos recordaba que el caso de las muselinas no era distinto de otras telas que antes habían sido las preferidas de muchas mujeres para prendas tan características como las mantillas:

Hablemos solamente de las mantillas, que forman hoy el principal artículo de este uso ¿Quién ignora que antes de haberse introducido las de *muselina*, ya las de *franela*, las de *anascote*, las *sarga prensada* y otros géneros, por la mayor parte extranjeros, habían desterrado los mantos de nuestras antiguas matronas? ¿Quién no ha visto nacer, crecer, debilitarse y morir, sucesivamente, las modas de las mantillas de *gasa*, de *vello*, de *crespón*, de *crystal* y de otros géneros, también por la

15. A.H.N., Consejos, Libro 1521, núm. 35. 21 de febrero de 1771.

16. Estas medidas para incentivar el uso de géneros nacionales siguieron desarrollándose en años más tardíos, como el ejemplo que siguió la Junta de Damas en 1787 al adoptar el acuerdo que relataba Juan Sempere y Guarinos en su *Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, de 1785-89, con el objetivo de "ser imitado por las demás señoras del reino, por el cual se han obligado a no gastar en sus vestidos y adornos, otros géneros de seda que los fabricados en el país" (Leira 1993: 238).

mayor parte extranjeros? ¿Y quién responderá, si, desterradas las muselinas, se volverían nuestras mujeres al *tafetán*, la *sarga*, a la *muselina de seda* y a otros géneros nacionales y no al *clarín*, al *ollián*, al *cambray*, a la *batista* y a otros géneros extraños, que tienen más analogía que los nuestros, con la muselina? (*idem*: 114).

Finalmente, el 7 de septiembre de 1789 se levantaba la prohibición de la introducción y uso de este género por un real decreto, aunque se limitaba mediante una instrucción el tipo de muselinas que se podía comercializar: "en blanco, bien sean lisas, labradas, moteadas o bordadas también en blanco".¹⁷

El ejemplo de las muselinas demostraba la ineficacia de la legislación ante los artículos de moda, incluso cuando ocasionaban daños palpables a la salud económica del reino, pues parece que era de conocimiento general que las modas en telas, adornos, complementos y vestidos eran causa de estragos en cualquier época. Por ejemplo, el cardenal Belluga aseveraba en 1722: "Queda pues convencido y evidenciado que los vestidos, trajes y adornos, que hoy se practican en España y en Europa, todos exceden a los que en todos tiempos, y en todas las edades [...] se han usado y practicado" (1722: 294). Por su parte, Sempere y Guarinos explicaba muchos años después el efecto que en todo momento y lugar tenía la moda:

Las que en todo rigor se llaman modas son de corta duración y no tienen más subsistencia que mientras permanece la sorpresa de la novedad. Cualquiera acaecimiento público, el capricho de un petimetre, o petimetra, las muda cada día, inventando otras nuevas, o resucitando las antiguas. Otras hay que llegan con el tiempo, o por particulares circunstancias a hacerse estilos, y usos generales (Sempere y Guarinos 1788: 208).

Pero, como vamos viendo, eran las menos porque, en el deseo de construir una apariencia, la emulación de las modas era el motor principal:

En menos de cuarenta años, se han reproducido todos los géneros de tocados, que la antigüedad discurrió en muchos siglos. Somos tan accesibles, que regularmente, sin examen de la conveniencia, gasto, y gusto, admitimos la variedad de los trajes y adornos, sólo porque otros la practican, aun cuando sea en realidad una extravagancia, cuyo uso se haya por lo mismo sepultado en las edades precedentes (Rojo de Flores 1794: 105-106).

Al igual que en cualquier periodo histórico, la moda era entonces sinónimo de lo efímero y lo fugaz. "Mientras que el atuendo tradicional tiende a mantener inmutadas en el tiempo estas esferas", explica Patrizia Calefato, "la moda introduce unos caracteres antitéticos con respecto a la cotidianidad, mediante los cuales ella misma se define:

17. A.H.N., Consejos, Libro 1529, núm. 78bis, 7 de septiembre de 1789. No hubo de ser ajeno a ello el hecho de que comenzara a reinar Carlos IV, pues, si bien es cierto que en un principio mantuvo los ministros nombrados por su antecesor, la reina respondía a esa nueva mujer que interviene en los asuntos de Estado y a la vez disfruta de los privilegios de su posición social, entre ellos los que se refieren al adorno personal. Está por estudiar el reinado de Carlos IV y María Luisa de Borbón desde esta perspectiva aunque muestras de ese esplendor visual de su reinado las tenemos, sirvan de ejemplo el retrato de familia y la decoración de San Antonio de la Florida, ambos de Goya.

Fig. 43. Juan de la Cruz, "La modista", Colección de trajes de España, 1784.

Fig. 44. Juan de la Cruz, "El peluquero", Colección de trajes de España, 1784.

Fig. 45. Juan de la Cruz, "El abate", Colección de trajes de España, 1784.



caprichosa, voluble, extraña, arbitraria, privada de motivaciones. En este sentido, la moda entra a formar parte de la imagen del 'mundo invertido': una imagen que registra la tensión constante entre la tendencia a la estabilidad de la cotidianidad, por un lado, y por el otro, la orientación opuesta hacia la novedad y la extravagancia" (Calefato 2002: 17). Por su lado, Gilles Lipovetsky opina que el invento de la moda en el siglo XVIII y su fugacidad supone una ruptura con las formas de sociabilización que se habían venido ejerciendo desde siempre, provocando con ello la discontinuidad histórica del colectivo, pero afianzando la continuidad de la naturaleza humana en su gusto por la novedad, la presencia exterior, el deseo de distinción, etc. (Lipovetsky 2002: 34).

Esta ruptura y discontinuidad con el orden de cosas aceptado en la esfera más conservadora de la sociedad se achacaba, entre otras razones, a la existencia de nuevos profesionales y gentes ocupadas en atender los nuevos hábitos modernos, cuestión que dio pie a Cadalso a escribir este irónico comentario:

Fig. 46. Nicolas Dupin, "Marchande de modes", *Gallerie des Modes et Costumes Français*, h. 1778.

Fig. 47. Nicolas Dupin, "Couturière élégante", *Gallerie des Modes et Costumes Français*, h. 1778.



Pero comoquiera que esta mudanza dimana en gran parte o en todo de los caprichos, invenciones y codicias de sastres, zapateros, ayudas de cámara, modistas, reposteros, cocineros, peluqueros y otros individuos igualmente útiles al vigor y gloria de los estados, convendría que cierto número igual de cada gremio celebre varias juntas en las cuales quede este punto evacuado. De resultas de estas respetables sesiones, vendan los ciegos por las calles públicas, en los últimos meses de cada un año, al mismo tiempo que el calendario, almanac y piscator, un papel que se intitule, poco más o menos: *Vocabulario nuevo al uso de los que quieran entenderse y explicarse con las gentes de moda, para el año de mil setecientos y tantos y siguientes, aumentado, revisto y corregido por una sociedad de varones insignes, con los retratos de los más principales* (Cadalso 2000: 239-240).

Estos nuevos personajes, que comenzaron a surgir al principio de la centuria, ahora formaban parte del nuevo colectivo de tipos urbanos, que configuraban, junto a los modelos de los petimetres, construcciones culturales según sus profesiones.¹⁸ Todos ellos fueron blanco de las críticas de los sectores más conservadores. Ya Torres Villarroel reflexiona sobre estos personajes a los que considera "los hombres ricos de este siglo", especialmente los sastres "gracias a la locura de los cortesanos, que los tienen con sus manías en continua tarea" (Torres Villarroel 1966: 212).

Estos tipos son los que pueblan los sainetes de Ramón de la Cruz, cuyas artificiosas imágenes reflejó su hermano Juan, definiéndolos e identificándolos con unas vestimentas, actitudes y comportamientos muy determinados. Hablamos, evidentemente, de personajes como "la modista" (fig. 43), "el peluquero" (fig. 44) o "el abate" (fig. 45). En la colección de Cruz, su indumentaria se corresponde con modelos existentes en Europa. En el caso de la modista, por ejemplo, es significativo comparar la figura de Cruz con la "Marchande de modes" (fig. 46), grabada por Nicolás Dupin en la *Gallerie des Modes et Costumes Français*, pese a que este último se acerque más a la realidad de la profesión de modista en su estampa "Couturière élégante" (fig. 47), en la que una mujer ayudada por una niña lleva un paquete con telas.¹⁹

Las manifiestas contradicciones en las que vivían los modistas se ponen de manifiesto en las críticas de que eran objeto. Por un lado, introducían las modas extravagantes y el buen gusto, favoreciendo el declive de las costumbres y un dinamismo que chocaba con la tradición; y por otro, siendo los artífices principales de las nuevas costumbres o usos que propiciaban la moda, se mantenían al margen de ellas, prueba, en consecuencia, del engaño con que servían a los clientes, a los que consideraban ridículos. En una carta publicada en el *Correo de Madrid* por un tal Julián Mirón, se hacía la siguiente reflexión:

Siendo las modistas las que llenan de perifollos a todas nuestras petimetras, y las que discurren incesantemente tan varia multitud de embustes y pataratas, todas de apariencia, y ninguna de sustancia, trastornando las cabezas mujeriles, de suerte que apenas están contentas, si cada 15 días no entran en la moda, que su constante inestabilidad les presenta: ¿en qué consiste, vuelvo a decir, que las modistas casi siempre visten de un mismo modo, no usan sino escofietas, que hace muchos años se estilaban, nunca salen de unos trajes muy sencillos, y a pesar de la gracia, que suponen en sus continuas invenciones, con que seducen y arrastran a las demás, por lo regular no las gastan ellas? (*Correo de Madrid* 1786: I, núm. 4, 16).

La contestación vino días más tarde de la pluma de un cierto Ignacio Respondón:

Sobre esto hay mucho que hablar: lo uno lo reputo acerca de hacer invenciones, y no usarlas, a mi juicio, *salvo meliori*, lo juzgo a discreción, pues conocen que no necesitan de aquellos *frontales*

18. Sobre los tipos sociales, sus caracteres y trajes, véase Kany (1932). La idea de hacer un "uniforme profesional" vendrá sobrevenida en el siglo siguiente. En *El Indicador* del 14 de septiembre de 1822 (p. 644) se publicó una propuesta de "Proyectos de trajes para todas las profesiones" donde, entre otras cosas, se lee: "Uno de los que menos me convencen [se refiere al refrán "El hábito no hace al monje"] es el que arriba he citado; porque a decir verdad se me antoja que las más veces debe juzgarse a las personas por el traje. ¡Ojalá que esta regla no admitiese excepciones! ¡Ojalá que todos llevásemos el sobrescrito de nuestra profesión! ¿No sería una bendición de Dios ir uno por el paseo, y a la primer ojeada conocer la clase a que pertenece cada uno de los concurrentes? [...] ¿Hay cosa más desagradable que la de tomar a veces a un sabio por un zascandil, a un comerciante por un hortera, a un covachuelista por un cualquiera, y la de exponerse un hombre de bien a otros mil *qui pro cuos* a que nos obliga la confusión de los trajes?"

19. La colección francesa, editada por Jacques Esnauts y Michel Rapilly entre 1778 y 1787, fue una de las más bellas de la época dedicadas a la difusión de la moda (Gaudriault 1983: 34).

taurinos, que dan el nombre de escofietas, que solamente sirven para adornar el cuerpo, y su intención no es sino hacer dineros, engañando al público (*Correo de Madrid* 1786: I, núm. 12, 48).

Por otro lado, hay que resaltar la pertenencia de estos tipos al mundo urbano, lo cual pone de manifiesto el sainete de Cruz *La civilización*, donde el autor subraya la ignorancia de los aldeanos que ven por primera vez al abate que acompaña a Ayala:

- PACA.— Qué sé yo: dime marido,
¿sabes tú qué cosa sea
aquel de la media capa?
- GUZMÁN.— No entiendo la vestimenta.
- PACA.— Él no es Cura, porque trae
camisola y cabellera
rizada como la del marqués.
- GUZMÁN.— Fraile no es, porque trajera
aquellos ropones largos.
- PACA.— Militar no es, porque
lleva capa.
- GUZMÁN.— Soldado tampoco
porque no trae escopeta,
ni espadín.
- LOS DOS.— ¿Qué será este hombre?

Estos nuevos profesionales, pese a que participaban activamente del proceso civilizador y eran sus grandes beneficiarios, debían adaptarse igualmente a las reglas que marcaba la nueva sociabilidad. Clavijo y Fajardo refleja esta realidad en la carta de un peluquero que relata cómo se ve obligado a cambiar de apariencia una vez que ha conseguido el éxito profesional con diversos clientes. El resultado es el siguiente:

Hice un vestido blanquizo, cortado, y ajustado con mucha elegancia: tuve reloj de oro, sombrero fino, apuntado a la última moda, con presilla, y botón dorado: buena ropa blanca, y demás correspondiente; y de Peluquero empolvado, y poco curioso, me vi en un instante transformado en un Petimetre (*Clavijo y Fajardo* 1767: Pensamiento LVII, 86).

La ridiculización de los nuevos tipos profesionales estuvo muy presente en los diversos medios literarios. Casi treinta años más tarde de la crítica de Clavijo y Fajardo, el *Diario de Madrid* publicaba una sátira sobre la peluquería, donde llega a reclamar el sitio que merecía en el clásico parangone de las Artes:

Fig. 48. Anónimo, "Figurines a la moda", Colección de trajes y muebles decentes y de buen gusto, 1791.



N.º 1.º

Hombre vestido con Casaca de paño negro, estriado por dos pequeñas rayas lisas, y con Botones muy grandes de acero, cuyas extremidades están talladas en forma de diamantes.

Chaleco de casimiro encarnado, bordado de plata.

Calzon de casimiro amarillo.

Medias de seda blancas.

Corbata ancha hueca sobre la guirindola, que es sumamente grande, y bien plegada. Un Alfiler de diamantes prendido en esta guirindola hace llevar la cabeza alta.

Peynado ancho, con gruesos Bucles, y un poco aplastado sobre el Tupé. = *NOTA.* Se está igualmente á la moda con este vestido, llevando los Calzones de casimiro negro, y medias de seda negra.

N.º 2.º

Muger vestida de un Carcó rayado de azul oscuro, y de azul claro, guarnecido al rededor con una cinta encarnada angosta, en forma de galon.

Brial de raso blanco, guarnecido al pie con una cinta azul celeste, muy ancha.

En lugar de Manteleta, un Pañuelo Inglés, llamado Capa, fondo amarillo, con graciosos dibuxos encarnados y azules. Al cuello un Pañuelo de gasa blanca.

En la cabeza un Sombrero de pelo blanco, de copa alta, bordada de plata hasta la mitad, y surmontado de un ayrón blanco. Rodea el peynado una Colonia azul, cuyos cabos forman detrás un lazo.

Se subscribe á esta Obra en el Despacho principal del Diario, Carrera de S. Gerónimo, pagando anticipadamente 144 reales vellon por 36 Estampas. También se admite esta subscripcion en plazos de á 12 Estampas, pagando anticipadamente 48 reales vellon por cada uno.

Ayuntamiento de Madrid

Fig. 49. Anónimo, "Figurín a la moda y adorno para la casa",
Colección de trajes y muebles decentes y de buen gusto, 1791.



ESTAMPA 4.^a

N.º 1.º

Faról chinesco redondo de un solo cristal, que remata por debaxo en un gran rosetón con una piña, todo de cobre dorado de molido. Desde este rosetón al cerco que rodea el cristal por arriba, pasan cinco cadenas delgadas de cobre dorado, del mismo modo, y colocadas á proporcionadas distancias para afianzar uno con otro.

A este cerco muy ancho y enriquecido de adornos cincelados, y de hojas de encina, va unido el Sombrerete en figura de quitasol, engalanado tambien con dos cadenas enlazadas. Todo esto, incluso el Sombrerete, es de cobre dorado de molido.

Las Arandelas con mecheros muy largos de una pieza, apoyadas sobre bástagos hechos de tejuelos ó círculos en degradacion, que como las demás partes son de cobre dorado de molido, y baxan dentro del Faról, pendientes de una cadena que sale del Sombrerete.

N.º 2.º

Dama con Redingót de paño fino azul turquí, con cuello alto, y collarín doble redondo, que cae sobre las espaldas.

El Redingót, cuello, collarín y bueltas van ribeteados de color de caña todo al rededor, en forma de pestaña.

Las solapas forradas de blanco van tambien ribeteadas de color de caña, y tienen dos órdenes de botones de metal dorado.

Las bueltas de la manga son azules, y pueden ir cerradas como las de la Estampa, ó con portezuela.

Brial blanco, guarnecido al rededor con un ribete de cinta azul.

Pañuelo de gasa blanca muy hueco.

Su peynado es un simple batido. Síñon que cae mucho, y va cogido por debaxo.

Sombrero de tafetan negro, guarnecido de encaxe negro, y con un lazo de cinta negra por detrás.

Zapatos negros.

Se subscribe á esta Obra en el Despacho principal del Diario, Carrera de S. Gerónimo, pagando anticipadamente 144 reales vellon por 36 Estampas. Tambien se admite esta subscripcion en plazos de á 12 Estampas, pagando anticipadamente 48 reales vellon por cada uno. Se venden sueltas en el mismo Despacho, y en su puesto de la Puerta del Sol, á 5 rs. vellon. Con las Licencias necesarias.

Ayuntamiento de Madrid

Fig. 50. A. B. Duhamel, "Figurines a la moda" (detalle), *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, 1785-89.



20. Algunos llevaban a cabo su actividad fuera de los gremios que controlaban las actividades económicas, por lo que disfrutaban de ventajas sobre aquellos. De ahí, por ejemplo, la publicación el 13 de agosto de 1784 de un bando de los Alcaldes de Casa y Corte "mandando que los peinadores que no estuvieran incorporados al Gremio de peluqueros, se inscriban ante los Alcaldes de Barrio". A.H.N., Consejos,

Libro 1526, núm. 32. Por su parte, Cadalso incluía en sus *Cartas marruecas* tres memoriales ficticios de gremios —sombrereros, zapateros y sastres— en los que se exponía este problema, solicitando a Gazel consejo e ideas sobre la moda de Marruecos para introducir nuevas modas que animaran el consumo en detrimento de los artículos venidos de otros reinos de Europa (Cadalso 2000: 287-294).

Fig. 51. Anónimo, "Figurines a la moda" (detalle), *Colección de trajes y muebles decentes y de buen gusto*, 1791.

Cuando se ve precisada la pintura de imitar la belleza de alguna dama, es preciso que antes le haya precedido el hábil peluquero, dando al original el adorno correspondiente, que el mezquino pintor hace harto en copiar: por consiguiente, el arte del peluquero como anterior, y más indispensable, es más noble que la pintura (*Diario de Madrid* 1794: 23 de octubre, 1208).

Por último, la presencia de estas nuevas profesiones suponía una competencia efectiva y perjudicial contra los gremios artesanales,²⁰ los cuales se veían en muchos casos incapacitados para sacar adelante sus negocios.

La profusión de las modas y el lujo trajo consigo un nuevo consumo de tipo suntuario que afectaba tanto a la venta de diversos artículos, sobre todo carruajes, ropas y mobiliario, como a servicios necesarios para mantener la presencia adecuada a la nueva sociabilidad de la vida moderna (Sarasúa 1996: 65). Uno de los factores que más contribuyó al consumo fue la difusión de las modas a través de los anuncios insertos en la prensa y nuevas publicaciones periódicas surgidas en Inglaterra y Francia a partir de mediados de siglo, a través de las cuales se daba detallada información visual de las últimas novedades (Viñes 2001: 355). Las primeras colecciones no se implantaron de forma estricta hasta el último tercio de la centuria con la publicación de series como la inglesa *The Ladies' Magazine*, cuya venta se prolongó hasta 1825, o la francesa *Gallerie des Modes et Costumes Français*, publicada entre 1778 y 1789 (Gaudriault 1983: 34-37). Estas nuevas colecciones de figurines comenzaron también a comercializarse en España aproximadamente en las mismas fechas, suponiendo no sólo un importante motor para el conocimiento de los artículos de moda por parte de los consumidores, sino también inaugurando un

Fig. 52. A. B. Duhamel, "Figurines a la moda y adorno para la casa" (detalle), *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, 1785-89.



Fig. 53. Anónimo, "Figurín a la moda y adorno para la casa" (detalle), *Colección de trajes y muebles decentes y de buen gusto*, 1791.



nuevo género de estampas. A través de estas colecciones, podemos destacar la variedad y cantidad de productos de diversa índole que se sacaban a la venta. Entre ellas, la serie *Muestra de Trajes y muebles decentes y de buen gusto* que se anunciaba en el *Diario de Madrid* el 5 de enero de 1791 es una de las que mejor representan la idea de figurín en sentido estricto al que debe ir asociado un modo de vivir, es decir, un contexto con un determinado mobiliario: "Se suscribe a esta obra en el Despacho principal del Diario, Carrera de San Jerónimo, pagando anticipadamente 48 rs. de vellón por cada uno" (*Diario de Madrid* 1791: 5 de enero, 19).²¹

En lo que se refiere a las publicaciones, en Francia se da un cambio significativo a finales de siglo: mientras que hasta entonces los textos —e incluso algunas estampas— que versaban sobre moda eran un pretexto para burlarse o denunciar las nuevas costumbres de la época, con el nacimiento de los primeros periódicos ilustrados comienza a darse un nuevo tratamiento de la moda, que comenzaba a ser descrita al público con regularidad (Lipovestky 2002: 95). Aunque la serie tenía visos de continuidad, no arraigó por la falta de demanda y, según se comunicaba en la *Gaceta de Madrid*, la colección se suspendió por no tener suscriptores el 1 de abril del mismo año en que vio la luz.

No obstante, estas colecciones, como la de *Trajes y muebles decentes y de buen gusto*, son los primeros ejemplos de la presentación visual de las novedades de la moda según un modelo que ha pervivido hasta hoy. Siguiendo las ideas de Roland Barthes (1978), sería el inicio del "sistema de la moda" en España, el cual presenta al espectador el vestido de dos formas diferenciadas: descrito con palabras y representado visualmente, dando al posible consumidor la máxima información sobre las novedades expuestas. Para ello se presentaban

21. La misma colección se anunció una semana más tarde en la sección de anuncios de la *Gaceta de Madrid*, el viernes 14 (núm. 4, 32).

Fig. 54. A. B. Duhamel, "Figurines a la moda y adorno para la casa" (detalle), *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, 1785-89.



Fig. 55. Anónimo, "Figurín a la moda y adorno para la casa" (detalle), *Colección de trajes y muebles decentes y de buen gusto*, 1791.



Fig. 56. A. B. Duhamel, "Figurines a la moda y complementos" (detalle), *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, 1785-89.

22. La colección nació en 1785 con el título *Le Cabinet des modes*, conociéndose igualmente entre 1790 y 1793 con el nombre *Le Journal de la mode et du goût*. Sobre la serie y otros aspectos de la prensa de moda en Francia durante el final del Antiguo Régimen, véase Roche (1996: capítulo 16, 471 y ss.).

las descripciones de los vestidos, adornos y piezas, especificando sus colores, la variedad de las telas, etc. Del mismo modo, establecían modelos de conducta en cuanto que se ofrecían las señas del buen gusto para estar a la moda a través de una diversidad de artículos para los hombres, las mujeres y la casa (figs. 48 y 49) (Haidt 2003: 140-144). Hay que decir, sin embargo, que estas novedades no eran del todo recientes: varios de los modelos y objetos estaban copiados de la serie grabada por A. B. Duhamel *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*,²² publicada en París entre 1785 y 1789, y que fue la primera de estas colecciones que respondía a la concepción moderna, en sentido estricto, del grabado de moda como soporte publicitario de las últimas novedades (Gaudriault 1983: 40). Por ejemplo, la estampa número 42 se corresponde exactamente con la de los *Trajes y muebles* numerada con el 24 (figs. 50 y 51); el reloj de la número 29 de Duhamel es el mismo que el que aparece en la estampa tercera de los *Trajes y muebles* (figs. 52 y 53), y el jarrón de la número 36 del francés se repite igualmente en la número 25 (figs. 54 y 55). Esto explica la influencia francesa sobre los nuevos figurines de moda y confirma que las novedades de Francia tardaban un tiempo en llegar a



Fig. 57. Luis Paret y Alcázar, *La tienda de Geniani*, 1772.

Ayuntamiento de Madrid

Fig. 58. A. B. Duhamel, "Sombreros y cofias para mujeres" (detalle), *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, 1785-89.



Fig. 59. A. B. Duhamel, "Figurines a la moda y sellos de ciudades" (detalle), *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, 1785-89.



Madrid, y por extensión, al resto de España. Por otro lado, es interesante ver en la colección de Duhamel la profusión de piezas y complementos que se presentaban al público: hebillas (fig. 56) (núm. 40), sombreros (fig. 58) (núm. 27), e incluso sellos de ciudades (fig. 59) (núm. 38).²³

Pese a la variedad de complementos que podían presentarse en estas colecciones, no es menos cierto que los artículos de moda se mezclaban prácticamente en todos los comercios. La pintura de Luis Paret *La tienda de Geniani* (fig. 57), que retrata una parte de la tienda del próspero comerciante Geniani, es testimonio visual de esta idea, ya que en un mismo establecimiento se reúnen telas, objetos de porcelana, cajas, prendas o, incluso, máscaras. A lo largo de toda la segunda mitad de siglo era frecuente encontrar tiendas y casas donde se vendían artículos de muy diversa índole. Ejemplo significativo de esta realidad es el anuncio publicado en el *Diario Noticioso* de 9 de junio de 1764, que indica que en la calle de San Alberto se podían adquirir espadines, sables, sombreros de París, gorros, guantes, collares, pendientes,

cofias, calzones, mantillas, encajes, felpas, cintas, galones, hebillas, cortes de chupa, etc. (*Diario Noticioso* 1764: 9 de junio, 2243).

Como vemos, a finales de siglo era tal la profusión de artículos y bagatelas que consumían los miembros de la nueva sociabilidad urbana que se necesitaban medidas urgentes para controlar el gasto y fomentar la economía del país. Hemos visto cómo la legislación apenas tuvo éxito en sus continuados intentos por contener el lujo y las modas. Uno más de los intentos frustrados por contener la apariencia de las mujeres sería la propuesta de crear un traje nacional para las señoras y damas españolas.

23. De ambas series se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional (Madrid) a la que pertenecen las reproducciones que incluimos. En la de *Trajés y muebles decentes y de buen gusto* se conservan diez estampas sueltas, (ER/3642); de la colección de A. B. Duhamel también hay varias (ER/3455).

CAPÍTULO 7

*La regulación de las apariencias:
el proyecto de un traje nacional*

Ayuntamiento de Madrid

Quizás la manera más elocuente para empezar a hablar de regulación y apariencias sea la forma en que comenzaba el *Discurso sobre el lujo de las Señoras y proyecto de un traje nacional* de 1788, publicado en Madrid por la Imprenta Real:

Animada de un verdadero patriotismo, dirigido al bien del Estado y de cada individuo en particular, propuse entre los Amigos de mi tertulia, cuan útil sería para destruir el pernicioso lujo de las Damas en vestir, señalarles los airosos trajes, que al mismo tiempo que evitasen la introducción de las modas extranjeras con que nos arruinamos, caracterizasen la Nación, distinguiesen la jerarquía de cada una, nos libertasen de las ridiculeces con que casi siempre nos adornamos, sólo por ser moda, según publican cuatro Extranjeros que nos llevan muchos millones, y fomentasen nuestras Fábricas y Artesanos.¹

Junto a las medidas legislativas dispuestas a lo largo del siglo para contener el derroche de la moda y el lujo en el vestir, el proyecto de establecer un traje nacional para las mujeres es, sin duda, una de las propuestas más llamativas para corregir los excesos que, supuestamente, estaban llevando a la ruina al Estado. Hay que precisar que la propuesta de uniformar la indumentaria femenina encuentra sus antecedentes en otras ideas que fueron apareciendo en años anteriores, no sólo en España sino en varios países de Europa, los cuales también buscaban soluciones para evitar la profusión de las modas, la extensión del lujo, la corrupción de las costumbres, la creación de falsas apariencias en la emulación de clases, la ruina de una industria incapaz de competir con las manufacturas extranjeras, francesas en su mayoría, etc. En resumen, buscar soluciones al problema que supuso el tránsito de las sociedades del Antiguo Régimen a las modernas.

De alguna de estas leyes y medidas se tuvo conocimiento en España por su publicación en la prensa. A través de la *Gaceta de Madrid* se conoció, por ejemplo, la implantación de un traje nacional en Suecia a causa de "la profusión de variaciones continuas en el modo de vestirse, especialmente de veinte años a esta parte; las cuales tanto por su naturaleza como por su frecuente inestabilidad han acarreado infinitos daños, constituyendo a la nación sueca tributaria de la frivolidad ostentosa, y de las costumbres y usos

1. El *Discurso* comienza con una carta firmada con las iniciales M. O. en Madrid a 15 de febrero de 1788, dirigida al conde de Floridablanca donde la supuesta autora explica las razones que la han llevado a presentar su proyecto sobre un traje nacional femenino. Las páginas de esta carta o prólogo están sin numerar.

de otros pueblos" (*Gaceta de Madrid* 1778: 28 de abril, 154). En este caso, la reforma del traje incluía a hombres y mujeres de todas las clases sociales. Más parecido al objeto del discurso sobre el lujo español fueron las intenciones descritas en una carta enviada a los gobernadores de la Toscana el 18 de agosto de 1781. En ella se llamaba la atención sobre "el excesivo lujo que se ha introducido de un tiempo a esta parte en el vestido y adorno especialmente de las Damas, temiendo las funestas consecuencias que de él deben resultar" (*Gaceta de Madrid* 1781: 21 de septiembre, 765). El lujo se convirtió, al parecer, en una plaga que llegó a todos los estados. En 1782 se daba otra noticia que afectaba directamente al atuendo de las damas de la corte de Rusia: "para poner límites a los excesos del lujo que hace rápidos progresos en este Imperio, ha mandado la Emperatriz que las damas se presenten en palacio con ropas sencillas, y que por consiguiente depongan todos los adornos costosos de que se sirve el inconstante gusto de las modas, cuya variedad los hace aún más dispendiosos" (*Gaceta de Madrid* 1788: 20 de diciembre, 1033). En resumen, todas estas medidas alertaban sobre el lujo y la moda como causa de los grandes males que amenazaban la estabilidad. Uno de los casos más extremos se dio en Dinamarca. La ley suntuaria de este país, que fue publicada íntegramente en la *Gaceta de Madrid* (núms. 24, 25 y 26 de 1783), fue a la que habían llegado los regidores "penetrados del más vivo dolor a la vista del lujo que se ha introducido en estos nuestros Reinos" (*Gaceta de Madrid* 1783: núm. 24, 271). Por esta normativa se regulaba el lujo de objetos suntuarios —como el oro y la plata, el tipo de telas y adornos permitidos a cada clase social, los precios máximos que podía llegar a pagar cada estamento por determinados bienes e, incluso, los artículos destinados a la alimentación—, y prohibiendo, en suma, la entrada de artículos extranjeros.

Del mismo modo que el proyecto de un traje nacional encuentra antecedentes en Europa, debemos recordar que la publicación del *Discurso* vino precedida por el debate que se había generado en España a finales de la década de los ochenta, coincidiendo con la creación de la Junta de Damas en la Sociedad Económica Matritense en 1787. Los fines de la misma eran, entre otros, que se "cortase el lujo, que al paso que destruye las fortunas de los particulares, retrae a muchos del matrimonio, con perjuicio del Estado" y que, por otra parte, hiciera que las mujeres "tratara[n] de subsistir para sus adornos los géneros nacionales a los extranjeros y de puro capricho".² Paula Demerson, en su estudio sobre la condesa de Montijo, secretaria de la Junta de Damas en ese momento, explica cómo a lo largo de 1787 y 1788 se recibieron numerosos memoriales, proyectos y disposiciones con el fin de evitar los excesos del lujo y la moda en los vestidos, ante la gravosa situación que suponía para el Estado (154-155). Al igual que en otros países de Europa se habían ensayado diferentes medidas con los mismos fines, no faltaron en España propuestas sobre la regulación del traje. En el *Correo de Madrid* se publicaba en 1787 el "Extracto de un libro que no se ha escrito" sobre el lujo. En cuanto

2. Archivo de la Sociedad Económica Matritense, Acta del sábado 13 de octubre, en que se extracta la primera de la Junta de Señoras del 5 de octubre (Demerson 1975: 149). La Junta de Damas se fundó por real orden de 26 de agosto de 1787, de la cual es el extracto sobre sus fines.

al vestido, "el único medio que halla, no de desarraigar el lujo, sino de contenerlo en unos límites que no ocasionen perjuicio considerable, es el de reglamentos particulares por clases" (*Correo de Madrid* 1787: núm. 43, 170). En este caso, y al igual que en las medidas dispuestas en Suecia, Italia y Dinamarca, se aludía a la necesidad de moderar el traje masculino, algo que el *Discurso* español no consideraba prioritario, ya que el problema de la apariencia masculina por el traje se resolvía gracias al traje militar que, como veremos más adelante, ya había sido regulado (*Discurso* 1788: 36-37). En el mismo periódico se insistía una vez más sobre el tema, en esta ocasión bajo la firma de la "Hidalga lugareña", con una nueva propuesta que planteaba la posibilidad de regular el lujo en los trajes en función de las clases sociales: "El [lujo], es un ente que perturba la razón, ofuscando el perfecto conocimiento del grado en que se halla la persona, para que con arreglo a él vista el traje que le es propio" (*Correo de Madrid* 1787: núm. 115, 574). Con este objetivo se proponía "limitar un color a cada jerarquía para vestir de seda, lana y lino; descendiendo de unas a otras con sujeción a las inferiores, a los tejidos de lana y lino solamente, y el color que se les prefija adaptando asimismo los mantos no permitiendo a las personas distinguidas las mantillas de cualesquiera clase y color que sean, dejando libre su uso para las mujeres de tercera clase" (*idem*: 574). Parecida disposición es la adoptada de manera ficticia en *Fortunaria*, la república ideal de *Las aventuras de Juan Luis*. En su visita de la isla, Juan Luis llama la atención sobre el hecho de que todos los hombres van "vestidos de un mismo color, que tiraba a morado" (Rejón y Lucas 1789: 191). Según le explican al protagonista, esto se debía a una de las pragmáticas contra el lujo impuestas en la isla "mandando que los hombres en el invierno usen el color que has visto, y el plateado en el verano, permitiendo el vestir seda al que sea noble, o esté colocado en superior dignidad, y no a otro alguno. La gente común en todo tiempo anda como has visto, y los forasteros visten del modo que quieren, si no toman vecindario en la Ciudad; pero nadie en ella puede traer oro, ni plata". Igual sucedía con las mujeres: "a las damas se les manda lo mismo, por lo que toca al color, y calidad de las telas, quedando a su voluntad el corte y figura de sus ropas. Al oír tan bien pensada condescendencia, exclamé diciendo: ¡Sabía ley, acertada providencia! Porque querer al sexo en todo invariable sería mucho pedir" (*idem*: 191-192).

El proyecto de un traje nacional para las mujeres no era, pues, una novedad, simplemente una propuesta más que se añadía a la lista de sugerencias para acabar con el problema, si bien es verdad que debió ser la más polémica ya que conocemos las etapas por las que fue pasando el *Discurso* en su corta vida a lo largo de 1788. Al contrario que la ley suntuaria de Dinamarca —que como hemos dicho reglamentaba bienes personales, de adorno, utensilios decorativos, de comer, etc.—, sólo le interesa el problema del traje femenino: "Por ahora me ceñiré a hablar únicamente del lujo que tienen las Señoras en el vestido; y en este sentido afirmo que convendría al Estado moderarlo,

quitándole la parte que perjudica, y dejándole la que favorece a nuestras Fábricas y manufacturas" (*Discurso* 1788: 18-19).

La obra se estructura en tres capítulos. El primero hace un recorrido por los males que el lujo ocasionaba a la nación y su conveniencia en el caso de algunos países como Francia. En realidad, poco más aporta a otros testimonios que hemos recogido en el capítulo anterior sobre las visiones del lujo a finales de siglo, aunque sí incorpora la preocupación sobre las apariencias de las distintas clases sociales que visten en desproporción a su clase y condición:

Si hablando con respecto al daño que resulta de este lujo a los Ciudadanos, se da una mirada por todos los diversos órdenes de jerarquías que componen el Estado, empezando desde el infeliz Artesano, y subiendo hasta el más acomodado del Reino, se notará una desproporción notable entre lo que sus mujeres visten, y lo que debían vestir, y un cierto estudio en usar trajes semejantes a las de los otros que tienen más dinero y más graduación, con el fin de confundirse con ellas, y representar en el mundo mejor papel que el que se les ha dado (*Discurso* 1788: 11-12).

La situación era preocupante para aquellas mujeres que, al casarse, se veían obligadas a relacionarse con otras y eran por ello confundidas con señoras de condición inferior. Un ejemplo significativo de esa confusión que introdujo el vestir de las mujeres y que no se resolvía satisfactoriamente en función de la categoría de sus maridos es el que recoge Sebold sobre el padre Isla, procedente de una familia de hidalgos. Dos años antes de morir, su hermana pensaba casarse en segundas nupcias con un capitán del ejército, pero Isla le aconsejó por carta que desistiera de la idea, ya que:

Los oficiales siempre se hacen mucho entre la gente de distinción, pero de sus mujeres por lo común no se hace tanta, porque como en ellas suele haber tanta metralla, se tarda mucho en hacer la debida distinción, y mientras tanto pierden unas por otras. Añádase la división que suele haber entre ellas, por querer hacerse todas iguales. ¡Qué vergüenza para una, que nació con honra, verse confundida con la hija de un sastre, o de un cochero! (Isla 1964: xviii).

En el segundo capítulo del *Discurso* "se propone como un medio dulce y utilísimo para evitar los progresos del lujo el establecimiento de un traje mujeril nacional", que refleja la mentalidad ilustrada con respecto a los medios que debían utilizarse para acometer la reforma de los trajes. La adopción de un traje nacional para las mujeres se llevaría a cabo a través del amor a la patria, una de las virtudes más aplaudidas a finales del siglo XVIII y que podía servir para "suavizar el rigor de las leyes":

Si se le dice a una Dama que por evitar ciertas introducciones perjudiciales a la Real Hacienda se

le quita el derecho de poder vestirse de estos o los otros géneros, y de usar de ciertos adornos que en opinión suya dan gracia a sus facciones y a su cuerpo, morderá y despedazará con furor esta ley que no le promete ventaja alguna a cambio de los medios de agrandar de que la priva. Pero si se la propone que hay un proyecto por medio del cual logrará el bello sexo a poca costa los fines que se propone en su desordenado lujo: esto es, conservar y ayudar con el arte a la naturaleza, y presentarse con igual lucimiento que las de su clase, agregándose a esto el hacer glorioso en el mundo el nombre de las Damas Española, ¿habrá una de ellas que no se afane por saberlo y practicarlo? (*Discurso* 1788: 30-31).

Considerando el nulo efecto que normalmente tenían las leyes suntuarias, se buscaba convencer a los vasallos del bien que el gobierno les reservaba. Asumiendo también que las medidas sobre el traje podían ser motivo de absoluto rechazo, tal y como hemos estudiado, se debía proponer un traje que no encontrara resistencia y que se adoptara por gusto, no por obligación. La cautela con la que se proponía aplicar la medida es común en otros países. En la disposición de Florencia sobre la regulación del vestido, se decía:

S. A. R. por el sistema que se ha propuesto de coartar lo menos posible la libertad de sus vasallos, no ha querido hacer ninguna ley sobre el lujo, pues comprende muy bien cuan difícil es arreglar con leyes una materia tan sujeta a tomar diversas formas, especialmente en lo que toca a los adornos femeniles (*Gaceta de Madrid* 1781: 21 de septiembre, 766).

El proyecto del traje nacional sueco proponía, por su parte, que los nobles y miembros de la corte y el ejército adoptasen el traje primero, de forma que fueran modelo de imitación para el resto de la sociedad: "Cuando todo el Reino haya seguido nuestro ejemplo, vendrá bien el prescribir por pragmática las reglas que se hayan adoptado conforme a nuestros deseos", a lo que la *Gaceta de Madrid* comentaba que "en este escrito reluce la moderación de un Monarca que al mismo tiempo que se desvela en buscar los medios de hacer felices a sus pueblos, respeta los límites de su autoridad y prefiere usar de las dulces armas de la persuasión y del ejemplo, al tono severo, y por lo común menos eficaz de la autoridad" (*Gaceta de Madrid* 1778: 28 de abril, 156).

En el proyecto del traje nacional para las mujeres, las novedades que se planteaban eran que, por primera vez, se establecía una ley o proyecto que pretendía fijar una distinción por el sexo, antepuesta a la tradicional distinción por clases y estamentos y, en segundo lugar, que en vez de prohibir o autorizar distintos elementos, prendas o tejidos —característica común en la legislación suntuaria anterior—, buscaba definir un modo claro y específico en las formas de vestir (Bolufer 1998: 172). A lo dicho deberíamos añadir que el objeto del proyecto estaba destinado, además, a un sector reducido de la población: las damas y señoras de las ciudades.

Fig. 60. José Ximeno, *Española*. *Discurso sobre el lujo de las señoras...*, 1788.

Fig. 61. José Ximeno, *Carolina*. *Discurso sobre el lujo de las señoras...*, 1788.

Fig. 62. José Ximeno, *Borbonesa o Madrileña*. *Discurso sobre el lujo de las señoras...*, 1788.



El tercer capítulo del proyecto establece los artículos de la instrucción que debía regir el correcto uso del traje nacional en función de "la diversidad de jerarquías, de días, de concurrencias y de ocupaciones", las cuales pedían "que haya tres especies de vestido, aunque todos busquen un mismo aire, y vayan acompañados de divisas, llevando el nombre de *Española* (fig. 60) la gala principal; el de *Carolina* (fig. 61) la que le sigue, para memoria del glorioso reinado en que se establecieron; y el de *Borbonesa o Madrileña* (fig. 62) la de tercera clase" (*Discurso* 1788: 40). Las tres estampas fueron grabadas por José Ximeno (1757-1797). En uno de los ejemplares de la Biblioteca Nacional que reproducimos en este estudio aparecen iluminadas.³ El sentido "nacional" de estos trajes se encontraría en que tanto las materias o géneros de los vestidos como los adornos tendrían que provenir de la industria nacional, correspondiendo a la *Española* "los géneros más exquisitos y de mejor gusto de nuestras Fábricas" (*idem*: 42) y descendiendo la calidad y coste de los mismos en la *Carolina* y *Borbonesa*.

La instrucción según la cual se debían usar las tres tipologías respondía a una rígi-

3. Biblioteca Nacional (R/33985). La lámina de cobre en la Calcografía Nacional (1987: Cat. 608).

da clasificación por jerarquías y a la situación o acto al que se asistiese: "Acordados ya los trajes nacionales, divididos en las tres clases expresadas de Española, Carolina, y Borbonesa o Madrileña, y subdivididos en primera, segunda, y tercera clase con toda la prolijidad que sea posible: se dividirán también en jerarquías o clases las Señoras del Estado, para aplicar a cada una el que le corresponde" (*idem*: 45). Por ejemplo, las grandes de España usarían el traje a la *Española* de primera clase en besamanos y actos de gala de la corte; el traje de *Carolina* de primera clase para el resto de días y el de *Borbonesa* o *Madrileña* de primera clase para salir a la calle (*idem*: 46-47). La distinción de clases de las señoras se haría en función de la clase o empleo de su marido, por lo que recibirían como segunda clase todas aquellas cuyos maridos o padres tuvieran el trato de Excelencia, Camaristas e Ilustrísimos y, de tercera, las que tuvieran trato de Señorías, títulos de Castilla, Consejo del Rey etc. (*idem*: 48-49). Según descendía la categoría y empleo de los maridos, se realizaban combinaciones diversas: "Las de los capitanes y sus tenientes [...] gastarán la Carolina de segunda clase en los días de gala, y en los demás festivos la Carolina de tercera clase, y la Borbonesa o Madrileña de segunda para salir a la calle" (*idem*: 50-51). Para limitar y clarificar estas jerarquías y los grados se establecían las divisas y distinciones de cada una sirviéndose de lazos bordados en plata en ambos brazos, en el derecho o en el izquierdo; otros bordados de oro en vez de plata, incluyendo algunos galones o cintas en los hombros en el caso de mujeres ilustres premiadas honoríficamente por el mérito. Es decir, se aplicaban al traje de las mujeres elementos diferenciadores de rango y posición imitando los usos del uniforme militar: "Cuanta disposición pueda pedir la Señora de la más alta esfera, se la concede por medio de unas divisas que deberán establecerse a similitud de la tropa, para que se sepa quién es cada una, y se la respete y se la trate como corresponde a su graduación" (*idem*: 37-38).

En el proyecto del traje nacional se repiten numerosas veces los beneficios que traería su adopción por las damas españolas en dos niveles. De una parte, las ventajas que les beneficiaría a ellas mismas: "Las Señoras podrán vestirse a menos costa, y con más decencia, hermosura y galantería: sus prendas personales tendrán en el buen corte y aire de los vestidos, todos los auxilios que podían esperar del arte y del buen gusto". De otra parte, el servicio que reportarían a la nación:

Las familias que padecen atraso en sus rentas por los pasados y actuales desórdenes, y las que no se pueden presentar con el lucimiento que corresponde a su clase, hallarían el medio de no estar desairadas en las concurrencias, y de no caminar hacia su ruina: los paseos y estrados se verían con lucida variedad: las tropelías causadas por la ignorancia serían menos frecuentes: un pueblo parecería una casa bien ordenada en que cada uno ocupa el lugar que le corresponde; y últimamente, sin gasto, sin trabajo, y sin hacer sacrificio ninguna de las inclinaciones naturales al bien parecer,

y antes bien con mucho ahorro y mayor hermosura, se podría por este medio fomentar la industria del Reino, aumentar considerablemente la masa numeraria, quitar mucho poder a las naciones extranjeras, no hacernos dependientes de su capricho, conservar nuestros caudales sin quiebras, sostener nuestro comercio activo con ganancias, pacificar los interiores disgustos de las familias, multiplicar la población, evitar la relajación de costumbres, afianzar la permanencia de la monarquía, y hacer inmortal y glorioso en el mundo el nombre de las Damas Españolas (*idem*: 61-62).

Mónica Bolufer resalta que el *Discurso* marcha "más en consonancia con el estereotipo satírico del arbitrista que con los desarrollos de la economía política impregnada del pensamiento europeo, la 'dama' pretendía sanar todas las enfermedades de la patria con una única fórmula: la imposición de un traje nacional para las mujeres" (Bolufer 1998: 170). Ésa fue la respuesta que prevaleció por parte de la Junta de Damas al *Discurso*, cuya copia les había enviado el conde de Floridablanca.⁴ Señalaba la condesa de Montijo en la carta que el problema que ocasionaba el lujo en el vestir no era únicamente dominio de las mujeres: "si en los hombres que creen tener menos arraigada la vanidad en cuanto a la compostura exterior sería ardua empresa la de sujetarlos a un solo traje, puede inferirse cuanto más difícil y expuesto será imponer semejante precisión a las Señoras, por lo cual jamás se lograría adoptasen las mujeres tal reforma sin que precediese el ejemplo de los hombres" (Demerson 1975: 371-373), añadiendo otras razones que hacían inaplicable el proyecto. Entre ellas, fruto de la mentalidad ilustrada, la educación: "nunca se podrá remediar radicalmente el grave desorden que se experimenta en cuanto a trajes y adornos mientras no se mejoren las costumbres por medio de la educación y se rectifiquen en esta parte las ideas y opiniones que son las que arreglan y dirigen nuestras acciones. Sin esto todas las leyes suntuarias serán siempre ineficaces, y quedarán expuestas a las vicisitudes de la moda; y acaso el nuevo proyecto no producirá otro efecto que el de añadir una más a tantas como inventa cada día el capricho" (*idem*: 372).

Otra de las razones era que la Junta no consideraba que existiese una industria capaz de satisfacer las demandas del nuevo traje nacional, por lo que no se conseguiría atender el gusto en el vestir:

Se ofrece a la Junta el reparo de que antes de tener seguridad de que las fábricas nacionales basten a suministrar géneros suficientes en cantidad, calidad, variedad, gusto y precios para hacer el mismo traje que se discurra y apruebe, no parece prudente ni asequible tal pensamiento. Así, pues cree la Junta que mientras no se allane este punto fundamental no podrán comprometerse las Señoras ni tampoco lisonjarse de ver observada en la práctica cualquiera determinación positiva que se tome; mayormente si se atiende a que la substancial utilidad de cualquiera traje que se invente no debe consistir tanto en determinado corte que se le dé, como en que la tela sea nacional, y no extranjera, prescindiéndose por ahora de que el traje que parece airoso en un tiempo,

4. El conde de Floridablanca envió a la Junta una copia del *Discurso*, acompañada de una carta en la que sugería que "podría la Junta proponer un premio de mil reales vellón [...] al que presente un modelo de un traje Nacional para las Damas, todo de géneros del país, el cual reúna la honestidad y decencia a la gracia y agilidad española".

deje de serlo en otro, y de que la novedad es y siempre agradable son que sea factible la permanencia cuando ésta no se halle ya canonizada por uso general y constante de una Nación, siempre voluntario, y nunca violento ni preceptivo (*idem*: 372).

A estas y otras objeciones respondió el autor del *Discurso* publicando en octubre del mismo año las *Respuestas a las objeciones que se han hecho sobre el proyecto de un traje nacional*, en las cuales iba contestando los reparos que había manifestado la Junta de Damas al rechazar hacerse cargo del proyecto. Estas *Respuestas* fueron incluso más largas que el propio *Discurso* inicial, y volvían a repetir los argumentos, desarrollando más algunos apartados anteriores, en función de los inconvenientes:⁵

Las Damas españolas que recibieron con gusto la publicación de mi proyecto sobre un traje nacional, estarán esperando mi respuesta satisfactoria a las objeciones que se han esparcido contra él, para entregarse sin desconfianza a la creencia de sus utilidades, y a los deseos de su establecimiento. Saben muy bien que la crítica que forman las personas hábiles de los negocios de mayor importancia, no tiene otro espíritu que el de perfeccionar las ideas, y asegurar las ventajas que buscan en aquello mismo que contradicen. Estas reflexiones han animado a mi celo patriótico para tomar por segunda vez la pluma en defensa del traje nacional [...] y que no haya objeción que impida su establecimiento (*Respuesta* 1788: 1-2).

En la obra el autor carga machaconamente contra los miembros de la Junta y las acusa de no cumplir uno de sus objetivos, precisamente el de trabajar por el bien de la nación: "Luego si el bien público es el objeto de los cuerpos patrióticos, ¿qué empleo más propio y más adecuado para una Junta de Señoras patriotas, que dedicarse a mantener sin innovación una providencia relativa a su sexo, que es el del mayor beneficio para el público?" (*idem*: 36). Llegando, incluso, a echar por tierra valores firmemente asentados en la mentalidad ilustrada como el poder de la educación: "Una señora bien educada no estaría poseída de estos vicios groseros que condenan la razón y la modestia; alcanzaría a conocer el valor de las virtudes sociales; y formaría ideas de reforma y de moderación, mientras hubiese calma en su espíritu" (*idem*: 85; la cursiva es nuestra).

Es evidente que el proyecto de un traje nacional para las mujeres suscitó debate en la opinión pública, para finalmente no llevarse a cabo. Del *Discurso* se hizo eco el *Duende de Madrid*, en 1788, en el artículo "Sueño político simbólico que ha tenido Don Benito sobre la reforma de los trajes o lujo indiscreto de las damas Españolas". En él, su autor mostraba las dudas sobre la viabilidad del proyecto:

Es imposible, decía en mi corazón, reunir los sufragios de todas las Señoras a un mismo objeto: las almas una vez poseídas de la vanidad no sabrán jamás abandonar sus atractivos. Sí, habrá

5. De hecho, el texto de esta segunda obra sobre la defensa del proyecto de un traje nacional se estructuró en once objeciones. En el índice de la obra, se numeraban las mismas tomando fragmentos de la carta de la condesa de Montijo, por lo que llegaba a desmenuzar pormenorizadamente las ideas de la Junta.

Fig. 63. Anónimo, *El lujo*, 1788. *Duende de Madrid* (1788, vol. VII).



Fig. 64. Anónimo, *La moderación*, 1788. *Duende de Madrid* (1788, vol. VII).



muchas que reflexionando a solas en sus gabinetes sobre el proyecto se llenarán de unas ideas de honor, y se resolverán a la ejecución de su máximas, pero saldrán a la calle, verán un nuevo adorno en otra de su clase, que en su concepto dé extraordinario realce a la hermosura: ve aquí en dos momentos ahogadas las nobles reflexiones que había formado: ve aquí un corazón violento, y que no hallará los medios de tranquilizarse hasta que pueda competir a la cuenta por su rival suya (*Duende de Madrid* 1788: VII, 164-165).

En el "Sueño" el autor recoge los problemas de la sociedad y el desorden del lujo, las modas y las apariencias, a través de dos figuras simbólicas: el *lujo* (fig. 63) y la *moderación* (fig. 64). Como es lógico, en su sueño el lujo es convencido por la virtud de la moderación. La comparación de ambas imágenes, pese a la mala calidad de las mismas, permite destacar cómo se reflejan visualmente ambos extremos: el lujo, representado en una mujer lánguida y abatida sobre la butaca, sus pies sobre dos globos que le restan el

Fig. 65. Juan de la Cruz, "Traje a la nueva española", Colección de trajes de España, 1788.



Traje I.º a la Nueva Española es un el Divorcio sobre el Lazo de las Sillas, loante á Vestimentos, agregándole un Tocado nacional que varía todos los años, pudiendo por estampas buenas penadas, en el repulido de que la invención de la Moda no es ayuna de nuestro suelo propio; aunque lo sea de nuestra propia desconfianza.

Exemplar.
Un bello ayuso Tocado, como este, á la Rosalinda, como se firma travieso, en la vida y la juventud.

Jamas que venia lo que se, recetad en lo viejuna, penadas, que sea á sus Victoria el Rey Don Jorche Garcia.

Si casto y discreto, con union al Traje adaptas de España, quanto daré, á nueva hazana, el Rey Don Carlos Borbon!

Fig. 66. Juan de la Cruz, "Traje Carolina o para todo y traje a la Borbonesa", Colección de trajes de España, 1788.



Traje 2.º llamado a la Carolina ó el Para todo, en el que nunca preciso haver mucha novedad para dar gusto al publico se ha variado con el fin de que no sea parecido al P.º y hacerle unico por si solo, tanto para salir á la Calle como para ir á visita ó paseo segun se viere al establar; pues viniendo de Juicio y Pasquía, cerrado, sobre de Vestido cab al amorio, una novatara mas que una como en Suecia donde ay moderacion de Alvaros. Tambien puede ir en Alonilla fuera de los Templos por su decencia, corte agudo, y colores grises, negro, zapalajo y pelo antea de, forro y guarniciones celestes, con bordados de Oro. Los Sillas podrian llevarle en colores de Abito con el mismo adorno, segun las Añas de Sombredillo á la Ombro, boca y mangas. El de la Ombro pudiera ser el 3.º llamado a la Borbonesa, Fajero, ó desahille como el del discurso. Tocado á Inglesas, microlas y serranas ya tienen los ayuso propio que consercan en bella antiquidad. Lion está

equilibrio y le impiden la movilidad, situada además en un ambiente cerrado. Por el contrario, la moderación está erguida y se presenta en un espacio abierto, es libre. Lo novedoso es que en este caso el lujo venía representado por la figura de la madre, mientras que la hija expresaba la moderación. Evidentemente, se hacía referencia a la necesidad de educar a las jóvenes respecto a las apariencias, donde el papel de los padres era, sin duda, el equivocado. Ya en fecha tan temprana como 1762, Clavijo y Fajardo incluía en *El Pensador* una carta firmada por una dama que se quejaba de la educación recibida por sus progenitores:

Todo el mal precedió de que mis padres me señalaron Maestros, no con el fin, como debían, de darme unos bienes más sólidos, más dignos y más durables que las riquezas, la calidad, y la hermosura, sino para seguir la moda, y hacer vanidad de su opulencia [...] En mi presencia se trataba de modas, de adornos, de gracias exteriores, del modo de ocultar defectos, y fingir perfecciones,

y de ciertos antídotos contra las pecas, la palidez, y otras urgencias de nuestro sexo,⁶ pero no me acuerdo de haber oído jamás de tener genio dulce, y sociable, de modestia, de prudencia, de pudor ni de juicio. Todo mi desvelo era copiar en mis acciones el desgarro, la insolencia, la vanidad, y la presunción que veía, y admiraba en las otras muchachas de mi edad (Clavijo y Fajardo 1762: I, Pensamiento VII, 6-10).

Volviendo al proyecto de un traje nacional, parece más interesante detenerse en la recepción que tuvo la idea en Juan de la Cruz, quien incluyó en 1788 en su *Colección de trajes de España* dos estampas mostrando los modelos propuestos: el de *Española* (fig. 65), y los de *Carolina y Borbonesa* o *Madrileña* (fig. 66) (núms. 79, 80). Lo primero que hay que tener en cuenta al mirar las estampas de Cruz es que él estaba al tanto de los proyectos de fuera —grabó y publicó el traje sueco—, y lo segundo es su propia actividad como artífice de una colección de trajes que, como veremos en su momento, trascendía sus intereses particulares. En este contexto hay que valorar los elementos que introduce en los trajes en relación con los que se publicaron en el *Discurso* y los textos que figuran en las estampas.

En el caso de la *Española*, Cruz adorna la cabeza de la dama con un tocado “a la rocanlesa”, como medio para caracterizar el traje: “agregándole un Tocado nacional que varíe todos los meses, publicando por estampas buenos peinados, en el supuesto de que la invención de la Moda no es ajena de nuestro estilo propio; aunque lo sea de nuestra propia desconfianza”. En la otra estampa, donde Cruz reúne los trajes de la *Carolina* y la *Borbonesa*, añade esta observación: “Tocante a lugareñas, menestralas y serranas ya tienen los suyos propios que conservan nuestra bella antigüedad”. Cruz, por lo tanto, introduce una cuestión importante que con sus intervenciones se puede entender como crítica: la carencia de una identidad en los modelos ofrecidos y el peligro que supone introducir unos trajes en los no hay rastro de lo “nacional” en un momento en el cual, se está construyendo una identidad propia de las distintas provincias y reinos en la que Cruz es el principal artífice,⁷ identidad, asimismo, legitimada por la antigüedad.⁸

Así, aunque el proyecto pretendía regular el vestido de las damas para corregir el problema de las apariencias que centran la cuestión del traje en el siglo XVIII, la propuesta de dicho proyecto abre las puertas al análisis de la identidad, cuestión que centrará el debate del traje en el siglo XIX. De hecho, uno de los aspectos que más ha llamado la atención al estudiar las estampas de los “trajes nacionales” es la paradoja de que los tres vestidos propuestos sigan la moda francesa, sin aquellos elementos que caracterizaban al traje español de las mujeres según nacionales y extranjeros, es decir, la mantilla y la basquiña (Leira 1993: 239; Descalzo 2002: 174). Esta idea hay que matizarla.

6. Es decir, se trataba de una educación en el mundo de las apariencias para participar de las nuevas relaciones sociales, donde la misma joven relata las enseñanzas de sus profesores de baile, de música o de lengua, los cuales coincidían al decir “que era ésta la moda, y el aire conveniente a una señorita, que habla de producirse entre las gentes del siglo, y hacer un papel brillante en la sociedad” (*idem*: 8-9).

7. Como veremos, Juan de la Cruz actúa de un modo similar a su hermano Ramón, cuyos sainetes son en muchas ocasiones un trabajo de “transformación y adaptación, ‘nacionalizando’ sus modelos [extranjeros], inscribiéndolos en una tradición dramática española y, en varios, dándoles un tratamiento más moral” (Cruz 1990: 30).

8. Esta “voluntad” de “buscar y cultivar las raíces existentes en un pasado remoto es —digo— propia de casi todos los pueblos cultos y como tal la hemos de considerar” (Caro Baroja 1970: 76).

En primer lugar, el uso de la mantilla y la basquiña servía, como se sabe, para salir a la calle. Todas las clases sociales hacían uso de ellas, variando la calidad de las telas, de lana para las clases populares, y seda o tejidos más finos como la muselina en las clases pudientes (Leira 1997: 185). Por un lado, es posible que al ir dirigido a la Junta de Damas, se transigiera con lo que parecía una relajación de esta costumbre precisamente en ese grupo si creemos a Fischer:

La mantilla y la basquiña, en una palabra, el traje español, ha desaparecido por completo en las mujeres ricas que recorren en coche el Paseo del Prado, mientras que las demás llevan mantilla blanca o negra y basquiña totalmente negra o de un negro rojizo, que llaman "morena", hechas de terciopelo o de muaré, con flecos (Andioc 1988: 74).

Por su parte, Bourgoing añadía que la basquiña tapaba los elegantes vestidos, por lo que las mujeres ricas no podían exhibir sus galas con esta pieza:

Pobres y ricas no salen de casa sin la basquiña [...] encima del vestido, que frecuentemente es muy rico. Ellas se apresuran a quitársela tan pronto como regresan a casa o entran en casa de un amigo (Worth 1990: 46).

De esta manera, el hecho de no plasmar visualmente estas piezas en las estampas del proyecto tenía como finalidad servir de reclamo para las damas y señoras pudientes, presentando tres figuras que, evidentemente, estaban a la moda tanto en su atuendo como en su peinado.⁹ De hecho, si observamos con detalle las estampas, podemos apreciar rasgos comunes entre estas mujeres, sus poses y gestos, y los figurines de moda que hemos analizado anteriormente, y no nos extrañaría que incluso las estampas del proyecto imitaran o al menos se inspiraran en alguna de estas colecciones.

Por otro lado, y volviendo a la mantilla y la basquiña, estaba tan arraigado el uso de ambas piezas que resultaría innecesario en la época incidir en ellas. Sirva de ejemplo el testimonio de Blanco White:

El traje de paseo de las señoras no se distingue por su variedad. A no ser que esté ardiendo la casa, una mujer española no saldrá a la calle sin unas anchas enaguas de color negro —la *basquiña* o saya— y un amplio velo que cae de la cabeza a los hombros y que se cruza delante del pecho a modo de chal, al que llamamos *mantilla* (Blanco White 2001: 123).

La identificación pervivirá a lo largo de todo el siglo XIX, llegando a convertirse en el distintivo por excelencia de la indumentaria femenina española. Sirva, en este caso, de temprano ejemplo este diálogo entre un francés y un español:

9. Sirva de ejemplo el peinado de la *Carolina*, con su voluminosa peluca gris y los dos mechones que caen por los lados; es el mismo que luce la marquesa de Pontejeos en el retrato pintado por Goya en 1786. El mismo peinado y un vestido de corte parecido lo lleva la duquesa de Osuna en su retrato del mismo pintor en 1785. Sobre la evolución de la moda en el siglo XVIII español, véanse Leira (1997), Descalzo (2002) y Ribero (2002). En el caso de la moda francesa, véase la síntesis de Delpierre (1997) y el sugerente análisis de la cuestión del traje como objeto de estudio de la historia cultural, de Roche (1996); sobre la moda en Europa en el siglo XVIII es fundamental Ribero (1984).

ESPAÑOL.— ¿Hay mucha diferencia del traje español al francés?

FRANCÉS.— El de los señores es poco más o menos igual a los de aquí, pero las señoras visten y se peinan de infinitos modos, pues llevan sombrero, gorro o cofia, y este último tocado es el más usual; aunque su forma varía de un pueblo a otro. Allí no llevan las señoras mantilla ni basquiña como aquí, y no suelen vestirse de negro sino para el luto, así es que el traje de las señoras españolas es una de las cosas que más llaman la atención de los franceses (Depuy 1829: 71-72).¹⁰

10. La tradición en el uso de estas prendas estaba tan enraizada, que cualquier cambio, incluso en el color, llegaba a provocar serios rechazos por parte del pueblo y los sectores conservadores. Ejemplo de ello es la anécdota relatada por el viajero alemán Wilhelm von Humboldt cuando unas mujeres decidieron, en la Semana Santa de 1799, usar basquiñas de color lila: "el pueblo, hombres y mujeres, las ha seguido por el Prado, les ha arrancado los vestidos y arrojado piedras [...] El Rey ha expedido una *cédula* contra semejante extravagancia en el vestir. Al pueblo no le gusta ver las valiosas *basquiñas* y no quieren que se aparte del vestido típico" (1998: 91-92). La real *cédula* se publicó el 16 de marzo de ese mismo año, donde se ordenaba "que para corregir algunos excesos que se han advertido en el uso de trajes menos decentes y modestos, especialmente en este tiempo santo, en ofensa así de la seriedad y gravedad característica de la nación española, como de sus religiosas costumbres: ninguna persona de cualquiera clase o condición, por privilegiada que sea, pueda usar basquiña que no sea negra, ni en ésta fleco de color o con oro y plata, pena a la que contraviniese de ser castigada con todo rigor según la calidad de sus personas" (A.H.N., Consejos, Lib. 1499, núm. 93).

11. Recuérdese (nota 73) que Floridablanca propuso a la Junta un premio de mil reales de vellón para aquel que diseñase el modelo de un traje nacional, por lo que el proyecto no especificaba los cortes o formas que debía tener el vestido.

Lo cierto es que, aunque en las estampas del *Discurso sobre el lujo* no se vean la mantilla y la basquiña, éstas se tienen muy en cuenta. Se establece que para las damas de primera clase en sus salidas a la calle, quedaba "a su arbitrio el vestirse la Borbonesa o Madrileña de primera clase cuando salgan con basquiña y mantilla, como traje más acomodado para este uso" (*Discurso* 1788: 47). Lo mismo sucedía para las damas de segunda y tercera clase. Es decir, el proyecto no olvida el uso de la mantilla y la basquiña, simplemente propone tres imágenes visuales en las que no aparecen estas prendas. En cambio, cuando recoge Cruz el traje a la *Carolina* (fig. 66), muestra a la dama con mantilla y basquiña, citándolo como "carolina o para todo": "tanto para salir a la calle como para ir a visita o paseo se verá al estilarle, pues sirviendo de Jubón y Basquiña, cerrado, sirve de Vestido cabal, abierto, sin necesitar más que uno como en Suecia donde hay moderación de Atavíos. También puede ir sin Mantilla fuera de los Templos por su decencia, corte airoso, y colores gratos, en negro, zagalejo y peto anteado, forros y guarniciones celestes, con bordados de Oro &ª". De nuevo comprobamos que, pese a que confunde la *Borbonesa* con la *Carolina*, Cruz explícitamente muestra la figuración de estos elementos tomando partido por conservar la seña de identidad del traje de las mujeres españolas. Es decir, como ocurrirá con la capa masculina en estos mismos años, asistimos al nacimiento de la tradición que las circunstancias políticas ayudarán a consolidar.

Las puntualizaciones de Cruz ponen en evidencia que aunque se hable de "traje nacional", esto no significa ni que no se pueda seguir la moda ni, por supuesto, como hemos visto, éste sea una seña de identidad de las españolas, sino más bien una seña de identidad de clase. Los modelos propuestos en las estampas seguían patrones de la moda francesa porque lo que se deseaba era que las damas y señoras españolas vistieran con arreglo a un orden, quedando la forma del vestido en un segundo plano: "una vez que se disponga al mismo tiempo que este traje mujeril nacional sea del corte más airoso de cuantos hasta ahora ha producido el deseo de parecer bien, quedaremos contentísimas y no se dará por sentido nuestro natural deseo de engalanarnos" (*Discurso* 1788: 32-33). De hecho, no se encuentra en el *Discurso* ninguna referencia al corte que tendría cada tipo de traje.¹¹ No obstante, no todos los elementos se correspondían con la moda francesa. En el caso del traje a la española, por ejemplo, podemos encontrar una



Fig. 67. Juan de la Cruz, "Traje de teatro a la antigua española" (detalle), Colección de trajes de España, 1782.



Fig. 68. Francisco de Goya, *Retrato de la reina María Luisa de Borbón en traje de gala*, 1789.

Ayuntamiento de Madrid

referencia al traje con un sentido de identidad y tradición histórica en el uso del guardainfantes de codo, pieza característica del vestido femenino en el siglo XVII. Esta asociación cobra interés si lo comparamos con la estampa número 84 de la colección de Cruz "Traje de Teatro a la Antigua Española" (fig. 67), que utiliza esta misma pieza al representar el traje histórico. Es evidente que el autor de la estampa que ilustra el *Discurso* recogía en parte el modelo vigente en el traje de corte, basta compararlo con el vestido que luce María Luisa de Parma en 1789 en su primer retrato oficial como reina pintado por Goya (fig. 68). Cruz subraya esa idea de continuidad al establecerlo como referente ya que la denominación que dio al modelo fue el de "nueva española".

En conclusión, si el proyecto no insistía en el uso de la mantilla y la basquiña era simplemente porque su finalidad no era construir una identidad nacional de las mujeres españolas a través de la apariencia de un traje determinado, sino regular la apariencia en el traje de un grupo reducido de mujeres: el de las damas y señoras que participaban de la moda y la ostentación en el vestir. De hecho, la cuestión de la identidad nacional se utilizará a través de los trajes provinciales, cuya construcción se hace también en este momento y de la que nos ocuparemos en la tercera parte.

La cuestión de la apariencia y la identidad en relación con una propuesta de traje nacional, se ve más claramente en el proyecto de Suecia. Según se daba la noticia en la *Gaceta de Madrid*, parecía claro que "ningún medio alcanzaría a evitar los referidos inconvenientes mientras la nación usase un traje extranjero, cuyos adornos y variedades debía tomar de aquellos mismos que fundan gran parte de sus riquezas en la perpetua e interminable vicisitud de modas" (*Gaceta de Madrid* 1778: 28 de abril). Este nuevo traje se describía así en el mismo periódico el 5 de mayo de 1778:

El nuevo traje nacional es una renovación del vestido que usaban los suecos 250 años hace en tiempo de Gustavo Vasa, pues consistirá en una camisola abotonada como las chupas de ahora, una chupa encima que llegue hasta la mitad del muslo, y cerrada de arriba abajo con una faja o ceñidor sobre ella o sobre la camisola; unos calzones muy anchos ajustados a las rodillas con lazos. Con otros se atarán los zapatos, no usándose de hebillas para lo uno ni para lo otro; una capa que llegue hasta las corvas, un sombrero con el ala levantada y las vueltas de la camisa muy pequeñas. Para todos los días llevarán las personas de Corte este género de vestidos negro o color de fuego, y los días de gala de este último color y blancos. Las Damas, conformándose a los mismos colores que los hombres, usaran de batas semejantes a las que llaman Circasianas (*Gaceta de Madrid* 1778: 5 de mayo, 155).

El modelo de este traje circuló en España y se anunció de esta manera: "estampa de los tres nuevos trajes de Suecia para caballero, Dama y militar, copiados por D. Juan de la Cruz de los que han venido de aquel Reino y conformes a la descripción inserta en la

gaceta penúltima. Véndese en casa de Copin carrera de San Jerónimo a 4 rs. iluminada y 2 sin iluminar" se comunicaba esta novedad en la *Gaceta de Madrid* del 19 de mayo de 1778; por esas fechas el grabador comenzaba a dar a luz las primeras estampas de su serie más ambiciosa, la *Colección de trajes*. A esta obra dedicaría sus esfuerzos hasta el final de sus días, pero no fueron vanos: como veremos a continuación las imágenes de Cruz se constituyeron en el referente histórico por excelencia del traje regional sobre el que se construiría la nueva identidad nacional.



TERCERA PARTE

LA IDENTIDAD DE LOS REINOS Y PROVINCIAS DE ESPAÑA
EL NACIMIENTO DEL TRAJE REGIONAL

Ayuntamiento de Madrid

CAPÍTULO 8

La gente común de los reinos y provincias de España

Ayuntamiento de Madrid

1. La política ilustrada trató de desarrollar un plan general de comunicaciones construyendo, entre otras infraestructuras, los caminos reales, es decir, carreteras o caminos pavimentados. Seis de ellos eran radiales, comunicarían Madrid con las poblaciones importantes de la costa y con Francia, pasando por los sitios reales, y el resto eran periféricas. La pavimentación de los caminos reales comenzó en 1749 pero "tan sólo se construyeron algunos tramos, otros fueron mínimamente habilitados y algunos ni recibieron el más mínimo cuidado" (Madrazo Madrazo 1988: 31). El fracaso se debió en gran medida a que el modelo de construcción que se siguió no fue funcional sino que, en el deseo *civilizador* se miraba a Francia y se ansiaba tener esos paseos señoriales que tanta fama le habían dado. Esto hizo que se proyectaran caminos de más de nueve metros de anchura, demasiado grandes para la época y demasiado costosos de mantener (véase también Madrazo Madrazo 1984 y 1991). Todo esto contribuiría a convertir el viaje a España en el siglo XIX en una aventura hacia el pasado (Vega 2004a).

2. En un lugar intermedio se encontraría la que Caro Baroja ha definido como identidad de barrio en los centros urbanos (Caro Baroja 1975: 292-294 y 317-320).

Como hemos visto hasta ahora, la nueva dinastía trajo consigo un cambio profundo en las costumbres y los trajes, tanto de la aristocracia como de ese sector profesional pujante, la incipiente burguesía, motor de la modernización y civilización de España. La construcción de modelos de identidad en una dimensión colectiva, bien referidos a la nación, bien a una identidad de clase, ponen en evidencia la necesidad de crear una identidad visual para el resto de la población, es decir, para la gran mayoría. Según Cadalso cien mil españoles seguían vistiendo igual por cada uno que iba a la moda, exageración que sólo pretende subrayar el nulo impacto de las novedades frente a la fidelidad de las gentes a la costumbre, generalmente vinculada a la pertenencia a una tierra o a la propia ocupación:

La multitud y variedad de trajes, costumbres, lenguas y usos, es igual en todas las cortes por el concurso de extranjeros que acuden a ellas, pero las provincias interiores de España, que por su poco comercio, malos caminos y ninguna diversión, no tienen igual concurrencia, producen hoy unos hombres compuestos de los mismos vicios y virtudes que sus quintos abuelos (Cadalso 2000: 206).¹

Evidentemente, como bien sintetiza Cadalso, el proceso de civilización va a poner aún más en evidencia el contraste entre los "civilizados", que encontraban a sus iguales en esferas supranacionales, y los que se mantenían al margen de la civilización, a los que había que dar un espejo en que mirarse para integrarlos en el orden social. Así, el pueblo acabaría convirtiéndose en expresión de lo nacional en contraste con la homogeneidad de las élites,² una dualidad que está muy presente en el pensamiento ilustrado. Sin embargo, el progreso en el siglo XVIII no se veía con nostalgia —una diferencia sustancial con respecto al siglo XIX—, es decir, el progreso como tal no entrañaba ninguna amenaza o pérdida, sino, por lo contrario, algo positivo: durante el setecientos, el viajero europeo, incluido el español, veía la realidad bajo el prisma de la civilización, lo que le llevaba a interesarse por los avances y el progreso de manera especial. El visitante foráneo se alegraba de encontrarse como en casa en el país que visitaba y evaluaba el desarrollo según el confort y lo que le resultaba más o menos familiar. En la misma

medida que civilizar era sinónimo de modernizar y llevaba consigo la idea de urbanizar, el resultado del proceso civilizador tendía a igualar las costumbres y los paisajes y era propio de las naciones cultas.

Un testimonio elocuente es el de Baretto, quien con la mentalidad positivista ilustrada que le caracteriza, constata que "generalmente los aristócratas y burgueses de la moderna Europa, por lo que he podido observar y lo que he oído decir, son muy homogéneos; es un error creer que en una corte o en un país los grandes y los señores son muy diferentes de los señores y de los grandes de otra corte o de otro país" (Baretto 2002: 253); razón por la cual considera: "debemos buscar entre las ideas y maneras de los vulgares de cualquier país, para formar una justa estimación de la nación que lo habita, además de que cualquier pequeño conocimiento que yo tenga de la naturaleza humana, se debe sobre todo a la diligencia con la cual he examinado por extenso las clases más bajas" (Baretto 1970: II, 102). En definitiva, como escribe Ortega y Gasset, "dentro de Europa las clases sociales superiores han mantenido siempre un formato común de vestimenta, bien que modulado diversamente. Las diferencias radicales eran, en cambio, atributo de lo popular", sin dejar de tener presente que "el Pueblo no usa en todas las épocas históricas un traje popular, sino sólo en algunas", porque, concluye el filósofo en su prólogo a las fotografías de Ortiz Echagüe, "el pueblo, que si es algo peculiar es precisamente vida espontánea y que se ignora a sí misma, aparece aquí como sorprendido de ser tal y cual es, como representando, por eutrapelia, un papel que algún poeta erudito le ha compuesto, es decir, viviendo la definición que de él ha dado alguien" (Ortega y Gasset 1933). En España ese "alguien" se halla en el siglo ilustrado. En otras palabras, en el siglo XVIII asistimos al proceso según el cual se va a codificar como expresión de la civilización una nueva manera de reconocer e identificar a los naturales del reino.

El traje del vulgo es una construcción cultural que ha pervivido prácticamente hasta nuestros días a través de las reactualizaciones y redefiniciones suscitadas por cambios e intereses políticos: desde la construcción del centralismo de Estado al reconocimiento de las diferentes nacionalidades en un continuo ir y venir. Hoy, época de "cambio y polémica" —como diría Caro Baroja para referirse al pasado histórico al que nos asomamos para entender el presente—, desconocemos el destino de lo que nació como traje popular, del pueblo, y se ha ido convirtiendo sucesivamente en traje regional-provincial-autonómico.

Entre las múltiples consecuencias que tuvo para el duque de Anjou la guerra por la corona española estuvo la imposibilidad de celebrar los festejos de su proclamación. Esta discreción se subsanó en cuanto se pudo. La buena marcha de la contienda para los intereses de Felipe V hizo que, incluso antes de la definitiva victoria de Almansa, se celebrará con gran y general regocijo el "anuncio del feliz preñado de María Luisa

Ayuntamiento de Madrid

Gabriela Emanuel de Saboya", dando lugar a mojigangas, máscaras y representaciones en los más diversos lugares del reino, en las que estuvieron muy presentes —tampoco podía ser de otra manera— las circunstancias políticas por las que atravesaba la recién inaugurada monarquía.

Por la documentación impresa que conservamos, sabemos que en la ciudad de Burgos hubo importantes festejos. Ya hablamos en su momento de los que tuvieron lugar en el barrio de San Pedro, extramuros de la ciudad; también se prepararon celebraciones en el real monasterio de las Huelgas. Dado el vínculo entre el monasterio y la corona, la relación del festejo ofrece un buen ejemplo de la manera más o menos generalizada en que se representaban los distintos reinos de España. La asistencia a los actos no fue exclusiva del clero y la nobleza, sino que, según consta en la descripción que se publicó posteriormente, también estuvo presente el "pueblo de la ciudad de Burgos". El 3 de marzo de 1707 se celebró una máscara que fue descrita en detalle en la *Real festiva aclamación ejecutada en el real y magnífico monasterio de las Huelgas de Burgos... al anuncio del feliz preñado de María Luisa Gabriela Emanuel de Saboya... dispúsola y escribiola el R. P. M. Fr. B. A., monje... y confesor de dicho convento*.³ Este monje-ideólogo convocó para su obra festiva a los reinos de Francia y España, que abrían el desfile. Tras ellos iban, en este orden, las coronas y provincias de Castilla, León, Asturias, Navarra, Cantabria, Galicia y Andalucía.⁴ Todos estaban representados por parejas con "sus vestidos y adornos correspondientes" y acompañados de personajes de su mitología o de la historia.

La primera pareja era la representante de la monarquía española y la dama iba "vestida a lo antiguo de rica tela encarnada y cabos verdes, cuello ancho y puños de lechuguilla, jubón justo de manga larga, corona y cetro y la divisa de un manojo de espigas y otro de saetas con que la señalaron los griegos", e iba acompañada de los personajes de Hércules y Viriato. A continuación iba la monarquía de Francia "vestida de Dama a la Francesa con una rica gala de tela de plata, color blanco y cabos azules, corona y cetro y la divisa de sus tres lises de oro" y acompañada de Carlo Magno y Godofredo de Buillón. Entre los personajes que acompañaban a los reinos de España —siempre dos en cada caso— se encontraban, entre otros, El Cid, Ordoño II, don Pelayo, el rey Sancho el Mayor, el rey Hemérico I, el emperador Trajano y Séneca. Castilla era figurada por una "Dama, vestida a la Española antigua, jubón ajustado ajironado, con manga larga, cuello ancho, basquiña y brial, todo de tela de oro con flores de realce color carmesí, cabos listados de blanco y encarnado, corona y cetro". Similar al vestido de Castilla era el de la dama que representaba León, aunque era enteramente "de tela de plata, color azul, cabos blancos, cuello ancho, puños de lechuguilla, moño y airón con joya"; y así sucesivamente los restantes, excepto Navarra donde la dama iba "vestida a la francesa de tela blanca de plata con flores de oro de realce",⁵ y la dama andaluza que iba vestida a la "española moderna, gala azul, cabos blancos, sombrerillos de plumas".

3. No está paginado. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca del Palacio Real, Madrid (III/6546⁵).

4. En todo momento vamos a respetar la terminología de la época, a pesar de que pueda producir cierta confusión, pero precisamente eso es lo que existe en este momento, ya que, como explica Caro Baroja, "la realidad es que a menudo coronas y tierras se confunden con una falta absoluta de criterio", de modo que con frecuencia "confunden el castellanismo con el centralismo y que no saben distinguir entre Castilla la Nueva y Castilla la Vieja, de un lado, y el reino de Castilla, de otro, dándose así equívocos como el de hablar de la marina castellana, que en proporción considerable, era guipuzcoana o vizcaína y aún andaluza" (Caro Baroja 1970: 98).

5. Vestir a Navarra a la francesa sitúa al autor en la tradicional polémica, entablada sobre todo por los castellanos, sobre su dudosa españolidad y castellanidad y de estar a caballo entre Francia y España, (*idem*).

Todas las parejas iban seguidas de sus correspondientes palafreneros: por ejemplo, el de Castilla lucía "librea a lo antiguo, sayo ajironado, calza atacada, cuello ancho, sombrero de copa alta con plumaje"; el de Navarra iba a "lo gascón con librea"; pero desde nuestro punto de vista el más singular era el de la octava pareja, la del reino de Galicia, ya que frente a la "gala a la española antigua" que lucía la dama su palafrenero iba vestido de "gallego rústico". Tras todos ellos, cubiertos como se ve de dignidad histórica, se abría paso un carro triunfal donde "como prisioneros, con cadenas al cuello" iban "cuatro personajes vestidos con toda propiedad", que representaban a los reinos de Aragón, Portugal, Valencia y Cataluña, todos con sus correspondientes escudos y motes. Dejando al margen la expresiva visualización de la realidad política, interesa subrayar que las formas de identificar los reinos y provincias de España —en las que se mezclaban personajes históricos, escudos e indumentarias— reflejaban de forma elocuente, como en el caso de Galicia, el concepto que los españoles tenían de sí mismos: la esterilidad de las montañas y la pobreza y miseria de los gallegos se mostraba, en palabras de Góngora, en su "traje tosco y estilo mal limado" (Herrero García 1966: 213-216). Cabe pensar que los tipos eran recurrentes, o por lo menos así ocurre con la imagen del gallego en estas celebraciones, pues en los festejos desarrollados en el citado barrio de San Pedro, uno de los maestros que dirigía la mojiganga iba vestido de maragato, es decir, nuevamente de Galicia, porque en el siglo XVII esta comarca era considerada la parte "más ínfima de aquella provincia" (*idem*: 218).⁶

La tradición literaria muestra una riqueza que no tiene paralelo en imágenes pintadas o grabadas aunque, como vemos, evidentemente sí existían representaciones visuales, tal y como acredita este tipo de celebraciones. La ausencia de fuentes visuales explica la dificultad que existía para asociar la indumentaria a determinadas poblaciones, aunque se hable de su diversidad y variedad, y la imposibilidad de servirse del vestido para establecer una iconografía legible para el común de los españoles. El caso más obvio es el de Martín Sarmiento en el Palacio Nuevo de Madrid. Ya vimos que su objetivo fue nacionalizar el programa decorativo y, también, que los artistas se documentaran para ello:

6. No obstante, hay que tener presente que, al tratarse de un disfraz, el traje del desfile era más rico y vistoso que el usado por los paisanos aunque, lógicamente, las prendas que lo compusieran tendrían que hacer referencia al que se vestía. Esto, por otro lado, era lo habitual en los desfiles que tenían lugar en las festividades, piénsese, por ejemplo, en las celebraciones del Corpus.

7. Archivo General de Palacio, Secc. Obras, leg. 350 (Muniain 2000: 161).

Positivamente soy de dictamen, que todas aquellas personas verdaderas, que se hubieren de representar en los Adornos, se esculpan según sus verdaderas efigies. Supongo, que esto no se podrá conseguir para todos los rostros; pero, será reparable, que aquellas personas de quienes aún hoy se conservan sus retratos, se efigien con sus caras originales, y con sus ropajes; y a lo menos con el traje, o vestido propio del tiempo o de la persona, y de su estado. Esto no añade nuevo trabajo; pues con facilidad podrá el dibujante copiar el original rostro que ha quedado en los libros; y con la misma le podrá efigiar el escultor.⁷

La primera sugerencia de Sarmiento es que en el adorno del patio se representen las "doce provincias o los doce reinos más famosos de nuestra Península" (Álvarez Barrientos y Herrero Carretero 2002: 126). Poco después, madura la idea y hace una nueva propuesta en la que ciñéndose "a la circunstancia de que todos [los adornos] representan cosas españolas" (*idem*: 155, nota 67), se desarrollen los correspondientes a "treinta y dos provincias pertenecientes a España" para el adorno de las cuatro fachadas de la pared interior del patio. En cada una de ellas se colocarían "ocho estatuas que representen las provincias, todas en traje de mujeres, y con coronas si representan reinos" y en los huecos entre una y otra, irían "los escudos de armas de cada una" al cual la figura señalaría con el dedo; incluso existía la posibilidad de incorporar los escudos a los pies o en la mano de las estatuas de modo que en los huecos respectivos figurara la capital.

Los "ropajes, tocados, caras, colores y posituras" se variarían "cuanto pudiese ser para que la misma variedad divierta", de modo que el conjunto tendría "mucho de magnífico y poco de fantástico" y permitiría la identificación individual: "¿Qué cosa más propia, para adornar un palacio de un monarca español, adonde concurrirán de todas partes sus vasallos, que el que coronen su patio principal las provincias que le obedecen? [...] ¿Qué mayor consuelo, aun para el más mínimo vasallo, que, habiendo peregrinado de países remotos a la Corte, ver, leer, reconocer y admirar en el centro del Real Palacio la imagen de su provincia, su nombre, sus armas y su capital?" (*idem*: 187), se pregunta de manera retórica el benedictino. Evidentemente, si hubiera habido alguna posibilidad de que el proceso de identificación se realizara a través de la indumentaria creemos que Sarmiento sin duda la habría elegido, ya que en su explicación es consciente de las limitaciones plásticas que intrínsecamente tenía la idea, y además pensaba que "las estatuas que representan con prosopopeya, esto es, cuando se finge, se pinta o se efigia como si fuera alguna persona, algún vicio, virtud, acción, abstracto, etc., no hacen tanta impresión como las que representan efectivamente persona, mixto o cosa visible" (*idem*: 124).

Los reinos o provincias con sus respectivas armas y capitales eran los siguientes: Extremadura, Asturias, Galicia, León, Castilla, Toledo, Sevilla, Granada, Vizcaya, Jaén, Córdoba, Navarra, Aragón, Cataluña, Valencia y Murcia; de la mayoría de ellos ni siquiera había ejemplo en la colección de Vecellio y, por lo menos hasta nosotros, no han llegado estampas españolas con este contenido. Ya dijimos que el "sistema de adornos" de Sarmiento se malogró y que ninguna de las figuras correspondientes a las provincias o reinos se esculpió, probablemente ni siquiera fueron dibujadas.

Dado que en 1747, cuando fecha su propuesta, Sarmiento tuvo tantas limitaciones, la primera pregunta que cabe hacerse es: ¿cómo es posible que apenas veinte años después, en 1764, Giambattista Tiepolo feche la bóveda del salón del trono con una idea

Fig. 69. Giambattista y Lorenzo Tiepolo, *Bóveda del salón del trono del Palacio Real de Madrid* (detalle), 1764.



Fig. 70. Giambattista y Lorenzo Tiepolo, *Bóveda del salón del trono del Palacio Real de Madrid* (detalle), 1764.



similar pero sirviéndose de los trajes? En estos términos se refiere Ceán Bermúdez a la pintura de la bóveda:

La obra más celebrada de su mano [se refiere a Tiepolo en España] es la bóveda del salón de los Reinos, donde representó sobre la cornisa las provincias de España y de las Indias con sus respectivos trajes y producciones, y en lo alto las figuras alegóricas de la religión, del poder, de la grandeza y de las demás cualidades de la monarquía española. Los inteligentes y los que no lo son ven y celebran con placer esta gran obra, admirando los primeros su genio poético en la invención, su fuego extraordinario en dar el efecto por un camino nuevo y no trillado, y la gracia con que desempeñó las reglas de la composición; y los segundos la verdad con que describe los caracteres nacionales y demás accidentes (Ceán 1800: v, 45).

Como es sabido las primeras conversaciones para que Tiepolo viniera a pintar al fresco la bóveda principal del palacio de Madrid se remontan a 1761 y la envergadura de la obra, tanto por la superficie pictórica como por el acierto con los gustos del monarca, no fue tema baladí para el pintor italiano, quien consideraba que era necesario tener

coraje para asumirla y llevarla a cabo.⁸ El pintor comenzó pronto a trabajar en el boceto de la composición, una vez que le remitieron los planos con las medidas y, se supone, le indicaron el tema que debía representarse en la bóveda. Aquí existe diversidad de opiniones entre los que consideran que la idea tiene su origen en Martín Sarmiento y los que discrepan. No se conserva documento en relación con este asunto, también estamos ayunos en todo lo relacionado con la idea del pintor en la organización de la pintura, no se conserva ni un esquema, ni la más mínima anotación.

En cuanto a la composición, su precedente directo es el fresco de la caja de escalera de la residencia del príncipe obispo Carl Philipp von Greiffenclau pintada por Tiepolo entre 1750 y 1753. Los estudiosos consideran que la obra de Madrid no alcanza los niveles de calidad de la citada y uno de los motivos que se alega es la revisión sustancial del boceto en la "españolización" de la pintura a través de la introducción de una representación más precisa de las provincias (figs. 69 y 70). En este sentido se valora muy positivamente la innegable participación de los hijos del pintor, Giandomenico y Lorenzo, aunque no se pueda demostrar documentalmente. Lorenzo Tiepolo, a quien todos los estudiosos, antiguos y modernos, reconocen una especial habilidad tanto para el retrato como para la creación de cabezas expresivas —algo que había caracterizado al padre, especialmente en las de ancianos patriarcas y filósofos—, parece que colaboró sobre todo en las pinturas de la cornisa. Probablemente, si aceptamos las hipótesis de Whistler (1999: 37-39), fuera él quien se encargó de españolizar el contenido de la misma, sustituyendo figuras exóticas por otras de aspecto más lugareño, aunque todas ellas se encuentran sujetas a una aparatosa teatralidad. Teniendo en cuenta esta circunstancia, sí que se logró lo que tanto deseaba Sarmiento, una gran variedad en las expresiones de los rostros y riqueza visual a través de la diversidad de ademanes, a pesar de que la mayoría son medias figuras (no obstante, esa parece ser la especialidad de Lorenzo Tiepolo quién no gustaba de hacer figuras de cuerpo entero).

Como hemos visto, para Ceán, en 1800, no había duda alguna sobre el tema y su fácil interpretación, incluso por aquellos no inteligentes en pintura, ya que ve manifiesto cada uno de los reinos o provincias a través de los trajes y frutos de la tierra. Podemos suponer que esta obviedad es la que hacía innecesaria una descripción más detallada del conjunto, descripción que no se hizo hasta entrado el siglo siguiente cuando Francisco José Fabre publicó en 1829 la *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, donde el mismo confiesa que tuvo dificultades de identificación:

Las figuras de la cornisa en la que el autor expresó los diferentes estados y provincias de la Monarquía; pero como en esta clase de alegoría no se hallan tan fácilmente tipos y modelos como en las otras, empleó los recursos de su fecunda imaginación para el desempeño de este asunto, y entre otros el de representarlas en parte mediante los trajes de sus respectivos naturales: sería de

8. Una buena síntesis de la historia y el estado actual de la cuestión en Christiansen (1997: 325-28).

desear alguna mayor claridad en ciertas imágenes para mejor inteligencia de su significado y aún propiedad en su representación (Fabre 1829: 117).

Hoy, cuando nos enfrentamos al conjunto, nos es realmente difícil hacer una lectura de las imágenes. Nuestras limitaciones derivan de la ausencia de documentación y también de que, como señala De Grazia (1996), en aquel momento todavía no se había consolidado o fijado la iconografía. Pero, entonces, hay que pensar que los coetáneos a Tiepolo –incluido el propio monarca destinatario de la obra– y el mismo Ceán no eran sinceros cuando afirmaban entender el significado tanto del conjunto como del detalle. En nuestra opinión, una posible explicación se encontraría en el origen de la inspiración de los Tiepolo para la construcción de la máquina representativa de los reinos de España. Por un lado, es una extensión de la propia experiencia italiana en lo referente a su ya citada habilidad en la construcción de tipos genéricos de cabezas expresivas; por otro, hay que poner en evidencia las similitudes que existían entre los naturales de ambas penínsulas y que, por su condición de extranjeros, la experiencia y asimilación del país al que vinieron a residir la hicieron por comparación con lo conocido, en función de lo común y lo diferente. Sabemos que existían similitudes y han dejado testimonio los viajeros. Por ejemplo, en su "Digresión" sobre el País Vasco, Baretti establece la comparación entre su gente y las de las regiones de los Apeninos italianos.

Lo que cabe preguntarse es dónde se documentaron con tanta celeridad y sin viajar para españolizar la pintura, si no había estampas y si las había no eran ni adecuadas ni oportunas. Parece obvio pensar que entre sus fuentes estuvieron las procesiones festivas y el teatro: en las mojigangas y los entremeses, a decir de Baretti (1970: II, 28), se podían ver "muy vivas pinturas de las costumbres de la gente más baja de España, especialmente la de los habitantes de las pequeñas ciudades, villas y granjas".⁹ Hay que tener presente que hasta la orden de 20 de febrero de 1777, por la que Carlos III prohibió los "bailes en las iglesias, sus atrios y cementerios, ni delante de las imágenes de los santos, sacándolas a este fin a otros sitios con el pretexto de celebrar su festividad", era habitual que en las fiestas religiosas hubiera danzas: a la procesión del Corpus madrileño venían los habitantes de los pueblos comarcanos para bailar las danzas llamadas de cascabel y cuando se da un repaso al índice iconográfico de las mismas encontramos catalanes, gallegos, maragatos, serranos, paisanos y valencianos –la danza valenciana es la que más éxito tuvo: se vio prácticamente todos los años desde 1656 hasta 1769 (Portús 1993: 185-206).

Por otro lado, existían las máscaras y disfraces de carnaval, algo que además resultaba familiar a los pintores y formaba parte de las costumbres de la nobleza española, cuyos gustos italianizantes se habían afianzado con la llegada de Carlos III. Como ya

9. No está documentada relación alguna de Lorenzo Tiepolo con el teatro en Madrid, pero nuevamente merece la pena recordar su origen veneciano y las pinturas tan teatrales, por ejemplo, de su compatriota Pietro Longhi. Además, en Venecia sí tuvo alguna relación con el teatro, por ejemplo, en 1761 vio la luz el retrato, grabado por Marco Piteri, de Carlos Goldoni, por dibujo de Lorenzo sacado de una pintura de Alessandro Longhi, que adornaba el primer volumen de sus *Comedias*, publicadas por Giambattista Pasquali (Pedrocco 1999: 29-30). Por otro lado, en la década de 1760 es cuando Ramón de la Cruz comienza a tener presencia en los escenarios madrileños.

Ayuntamiento de Madrid

10. Las multas para quien contraviniera la orden eran de presidio para el noble y de galeras para el plebeyo. También había multas para "cualquier persona de cualquier carácter, que se le justifique haber danzado, o estado en alguna Casa con Máscara, o disfraz: y que la misma cantidad se saque al Dueño Inquilino de la Casa de donde se hubiese bailado en la forma expresada [...] Que siendo mujeres las que usen de la referida Máscara, y disfraz, se saquen sus bienes [...] y no teniéndolos, de los de sus maridos, A.H.N., Consejos, Libro 1518, núm. 36.
11. El primer viaje por España lo hizo entre el 12 agosto y el 18 noviembre de 1760, y tres años más tarde salía la primera edición en Venecia de sus *Lettere familiari di Giuseppe Baretti a'suoi tre fratelli Filippo, Giovanni e Amedeo*, impresa por Giambatista Pasquali en 1763. En marzo de 1768 un editor inglés le propuso hacer una traducción y con este motivo decidió reescribir las cartas de España. De manera que se puso en viaje para Madrid el 2 de noviembre de 1768, adonde llegó la víspera de Navidad y en la que residió casi dos meses. (Baretti 2002: 214).
12. En español en el original.
13. En francés en el original: *chacun avec sa chacune*. Recuérdese que una de las formas de estar al día era la introducción de expresiones francesas en la conversación, tema que también fue objeto de sátira, entre otros, del padre Isla (1960: III, 147-48 y 162-65).
14. De la que Baretti resume parte de la normativa y su interlocutora también se hace eco.
15. El traje de los estudiantes ha sido estudiado por Torremocha (1998).
16. No es extraño que cite expresamente el valenciano, ya vimos que ésta era la danza por excelencia en la procesión del Corpus madrileño. La primera referencia a ella data de 1611: "danza vestida a lo valenciano, bizarros danzantes, muchos paloteados y castañetas [...] monteras a los valenciano, plumas de colores de ala de pavo; con su tamborilero"; y en 1670 se habla de "una danza de ocho hombres a lo valenciano con tomasinas de escarlátin con una guarnición de cintas de plata, calzones y mangas de tafetán carmesí con la misma guarnición, monteras a lo valenciano con sus penachos de plumas de colores" (Portús 1993: 203).

hemos visto, un hito en la historia de este reinado fue la autorización para celebrar bailes públicos de máscara en 1767, que vino a solucionar, entre otras cosas, los problemas que ocasionaban el concurso de los privados: por ejemplo, llevó a la publicación del bando de 26 de enero de 1764 por el cual "ninguna persona de cualquier calidad, estado, y sexo, no ande, ni use en la Corte, ni en las Casas particulares de ella, en el tiempo del Carnaval, con disfraz de Máscara".¹⁰ De nuevo Baretti nos sirve de cronista ya que estuvo en Madrid en 1760 y 1768.¹¹ Su curiosidad le hace plantearse de qué modo se celebran los carnavales en Madrid y si eran similares a los de Italia, donde gente de todo tipo corría por las calles enmascarada. Su interlocutora, *doña Paula*, dama de la nobleza, responde en estos términos:

Nuestra gente común lo hace, contestó la señora: pero la de mejor clase no. Ellos solo van en sus vehículos a visitarse unos a otros, y procuran inventar su disfraz de manera que sus más íntimos allegados puedan ser confundidos durante un rato encontrando quiénes son, lo que en ocasiones provoca felices suspenses y equívocas. Muchos de nosotros damos bailes de máscaras durante ese tiempo, y a ellos cualquier persona es admitida si va amablemente disfrazado. En lo que se refiere a nuestros trajes de disfraces, cada uno sigue su propio gusto. Además del de majo, muchos llevan dominó, y muchos más disfrutaban en los diversos atavíos empleados en diversas partes de España, cuyos trajes y abarrotados bailes nunca fallan de exponer una gran variedad. Así tenemos el *Catalán*, el *Galliego*, el *Valenciano* y el *antiguo Español*,¹² es decir, los trajes de catalán, gallego y valenciano con el antiguo español. Luego el Serrano y el Culipardo, es decir, los trajes empleados en las montañas de la Vieja Castilla y Andalucía. Ellos llevan diferentes santas reliquias y agnus deis de cera, colgando de sus cuellos, guardados en pequeñas cajas de plata.

Pero darle una idea de las diferentes formas y características de nuestros trajes de carnaval, está más allá de mi poder de descripción, dado que es apenas posible pintarlo a través de las palabras. Es suficiente que le diga, que nosotros tratamos en estas ocasiones de sobrepasarnos unos a otros en fantasía y elegancia pero no en riqueza, dado que está prohibido llevar oro, plata y joyas con nosotros en el traje de disfraz.

A los bailes de carnaval, continuó la señora, y a nuestras visitas, normalmente vamos en Parejas; que es *cada oveja con su pareja*,¹³ ambos vestidos del mismo carácter, el majo con la maja, el serrano con la serrana y así.

En el apartado VIII de la *Instrucción* para la concurrencia al baile de 1767 (*Instrucción 1767*),¹⁴ se establece la prohibición de los siguientes trajes de máscara: magistrados, eclesiásticos, ordenes religiosas, colegios¹⁵ y ermitaños; tampoco se autorizan capas pardas, sombreros redondos, ni monteras, a menos que estas sean pequeñas y en "traje valenciano u otro que las use".¹⁶ En el siguiente apartado matiza aún más cómo deben ser estos trajes:

Fig. 71. Lorenzo Tiepolo, *La naranjera*, h. 1770-73.



17. En el *Diario Noticioso* se insertó el siguiente anuncio: "Desde el día 28 de este mes de enero se venderán (con permiso superior) en la carrera de San Jerónimo frente de las monjas de Pinto, caretas superfinas y finas de Venecia; finas, entrefinas y comunes de Barcelona; vestidos de disfraz de Húngaro, Armenio, Marinero, Arriero e Inglés, zapatos y guantes de máscara" (núm. 1899, 28 de enero de 1767). Previamente, el 13 de enero, en el mismo diario se anunciaban "máscaras exquisitas de Venecia" que estaban a la venta en la calle del Desengaño.

18. Nos podemos hacer una idea de cómo lucían estos trajes con telas distintas a las originales a través del retrato de la Marquesa del Llano ataviada de manchega (fig. 27).

Así dicho traje Valenciano, como otro Provincial de España o de Nación Extranjera, u otros habituales y distintivos de ciertas especies paisanas,¹⁷ no se podrán llevar en su natural calidad usual de lana; sino figurados de tafetán, olandilla o género diferente, que manifieste el carácter, pero no sean trapos indecentes, que desdican de semejantes funciones (*idem*: apartado IX).¹⁸

La hipótesis de la relación entre la figuración de los Tiepolo y la construcción artificial carnavalesca de los tipos provinciales se refuerza al ver la obra que sabemos a ciencia cierta pintó Lorenzo, quien se estableció definitivamente en Madrid en 1770 tras la

Fig. 72. Lorenzo Tiepolo, *La vendedora de miel*, h. 1770-73.



muerte de su padre. Nos referimos a la serie de pasteles conocidos genéricamente como "tipos populares" pintados para el entonces príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (Úbeda de los Cobos 1999). En una cuenta remitida el 16 de febrero de 1774 se trata de "un cuadro con una media figura en Másquera".¹⁹ El citado cuadro se ha venido identificando con el pastel titulado *La naranjera* (fig. 71) porque, efectivamente, la joven, además de un cesto de naranjas, lleva el antifaz puesto. Si nos fijamos, salta a la vista que los demás personajes también están vestidos de carnaval: además de la máscara que hay al fondo, la figura masculina de la izquierda posee un canoso y abundante bigote que se ve traicionado por la juventud de su rostro. Debemos deducir, por tanto, que los personajes de la derecha también van disfrazados en máscara de las provincias, porque la naranjera en aquellos años para los madrileños era "murciana".

El resto de la serie que se conserva en Patrimonio Nacional lleva fácilmente a suponer que la idea de disfraz se puede aplicar a todos ellos: es decir, Tiepolo nos muestra una realidad filtrada por el decoro de la máscara de carnaval a la que hacía referencia la *Instrucción* de 1767. Por supuesto que juega al equívoco, algo propio del carnaval, pero esa dificultad de interpretación —en nuestro caso todavía mayor debido a esa falta de

19. "Cuenta de Lorenzo Tiepolo de los gastos efectuados en los pasteles y otras pinturas durante los años 1770 a 1773", fechada el 16 de febrero de 1774. Archivo General de Palacio, Caja 1028/36 y leg. 3879/38 (Pintores Ilustración 1988: 200).

Fig. 73. Lorenzo Tiepolo, *El vendedor de agua de limón*, h. 1770-73.

Fig. 74. Lorenzo Tiepolo, *La vendedora de acerolas*, h. 1770-73.



Ayuntamiento de Madrid

Fig. 75. Lorenzo Tiepolo, *Ciego vendedor de romances*, h. 1770-73.



documentación a que aludíamos al hablar de la bóveda de palacio— hace más atractivas e inquietantes las pinturas. No sabemos en qué plano de la realidad/irrealidad se mueven las figuras, entre otras razones porque el escenario es escueto y no da muchas pistas sobre el lugar donde están los personajes. Por ejemplo, la *Vendedora de miel* (fig. 72) y el *Vendedor de agua de limón* (fig. 73) parecen encontrarse en la calle, en medio de sus posibles clientes, pero no hay ningún ilusionismo e interpretamos con dificultad el fondo en cuanto a tal; la *citada naranjera*, o la *Vendedora de acerolas* (fig. 74), parecen estar en un interior, aunque tampoco entendemos bien cuál es el escenario.

El equívoco se mantiene de manera aun más elocuente en el *Ciego vendedor de romances* (fig. 75), pero esta vez no es en el escenario sino en las figuras. A pesar de su artificiosidad, gracias a los carteles pegados sobre el pilar que aparece al fondo, el espacio se puede interpretar fácilmente como el de un soportal. Los personajes, por el contrario, son más confusos. Por la calidad de los tejidos, se ve que las del primer plano, el ciego y la vendedora, no van de máscara, aunque no podríamos asegurar lo mismo con respecto a las del fondo. El personaje va embozado y además sabemos que el traje de militar no estaba prohibido y que como disfraz debía ser bastante común; además está muy presente en la obra de Tiepolo.²⁰ en otro de sus cuadros lo viste un niño.²¹ Pero tam-

20. Como explica Kary (1932: 232-237) aunque el uniforme estaba establecido, debido en parte a la inactividad y desinterés por la armada durante los reinados de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, muchos oficiales preferían vestir de manera más elegante, imitando al petimetre de moda. La confusión ya vimos que llevó a prohibiciones legales.

21. Se reproduce en Úbeda de los Cobos (1999: 115).

poco hay que suponer que estos dos personajes callejeros son una transposición de la realidad, ya que es fácil apreciar el impacto del teatro en estas obras: por ejemplo, la presencia de una tapada de medio ojo (fig. 24) era frecuente en las comedias de la segunda mitad del siglo XVII, entre otras en las de Calderón de la Barca, que gustaban enormemente en el siglo XVIII;²² estos personajes son la expresión visual de la coquetería femenina (Bernis 2001: 257-258).

El efecto que producen estas pinturas en el espectador contemporáneo es de una gran artificiosidad, entendida ésta como una limitación en la capacidad de convencer del pintor; pero esa incapacidad se torna precisamente en valor positivo si aceptamos que son modelos ataviados con trajes de carnaval: esto explica que haya rostros que se repiten en diferentes composiciones y da respuesta a la apreciación de Úbeda de los Cobos, quien subraya que esa artificiosidad se debe en gran medida al "carácter aristocrático de muchos personajes representados, que no se corresponden con su humilde condición" (Úbeda de los Cobos 1999: 66-67).

En cuanto a las composiciones y al abigarramiento de cabezas que encontramos en algunas pinturas resulta acorde con el sentido de vitrina, de escaparate, que conlleva la idea de disfraz, en el que los protagonistas buscan "sobrepasar unos a otros en fantasía y elegancia, pero no en riqueza", según las palabras que ponía Baretti en boca de su interlocutora. Todo ello lo logra el pintor con figuras de medio cuerpo que se muestran de frente, de espaldas, de perfil, que van rotando como si quisieran exhibir la variedad de telas, adornos y complementos de su máscara. En realidad son distantes maniqués en cuyo rostro no se percibe ningún rasgo psicológico; no hay expresión que caracterice a los personajes. En este sentido sería un error considerarlos tanto retratos como tipos populares. Como vemos, esto no sólo lo desmienten los rostros y el traje, sino también los gestos medidos, las actitudes de repertorio, la quietud y falta de bullicio incluso allí donde se amontonan las figuras, es decir, todo lo contrario de las ruidosas, desordenadas y sucias calles de Madrid en las que discurría en realidad la vida de los vendedores. Pero, antes de pasar a esa realidad, hay una última observación que hacer en relación con estas pinturas tan novedosas en el panorama de la corte.

La obra de Lorenzo Tiepolo le distingue claramente de sus contemporáneos españoles, y aquí no nos referimos a la técnica que empleó para ellas, el pastel, que a decir verdad nunca tuvo mucha fortuna en España. Su carácter innovador se refiere al tema, pues si bien era importante que al futuro rey de España le gustara rodearse de "máscaras" que trajeran a palacio un "retrato" decoroso de las gentes de la calle, todavía lo es más que este tipo de pinturas pasaran a formar parte del adorno doméstico de los madrileños de manera casi inmediata —pues eran muy adecuadas para la decoración de las salas representativas de la casa— y de ahí al resto del reino. La prematura muerte del pintor, acaecida el 2 de mayo de 1776, malogró una actividad que mantuvo hasta el final.

22. Los gustos teatrales del pueblo serán los que se buscará cambiar con un esfuerzo denodado por parte de los ilustrados y, precisamente, es en el teatro donde las barreras entre lo culto y lo popular se van a levantar con más claridad (Caro Baroja 1969: 95).

23. A su labor de retratista, se suma la pintura de cabezas de ancianos patriarcas y filósofos siguiendo los modelos de su padre, algunas de dichas cabezas se transformaban en santos y se entiende porque la pintura religiosa tenía una demanda más constante en España. Como explica J. de la Mano es más probable que pintara por su cuenta estos temas para la venta, y no que los hiciera de encargo (Mano 1999: 90).

24. Este proceso de sucesivos convencionalismos en la historia de la pintura y su contraste con la veracidad del entorno circundante lo estudió Caro Baroja en relación con el paisaje (1990).

25. Por supuesto que la pintura de tipos se acomodó a otros contenidos como los de tipo erótico. Por ejemplo el 26 de septiembre de 1780 a un dorador de la calle de Preciados le requisaron diez lienzos del pintor Jerónimo Villalobos, según sus palabras "cuadritos caprichosos de varios objetos, como lo son los majos, majas, castañeras, soldados, abates, abogados y pobres del hospicio, etc.", que fueron consideradas por el Alcalde "indecentes y profanas" (Mano 1999: 94).

26. Entre la bibliografía sobre este tema sigue siendo fundamental la obra ya clásica de Kany (1932: cap. IX) que nunca ha sido traducida, en este sentido es más accesible, pero de menor interés, Franco Rubio (2001). Véase también Cepeda Adán (1990).

Tiepolo es sin duda un artista moderno que pintaba para el público²³ y cuyo éxito se debía precisamente a presentar temas y formatos acordes con los nuevos espacios y costumbres. Es decir, sus imágenes satisfacían el deseo del público de estar a la moda además del de emular al príncipe, reflejaban su experiencia –ese público era también el que se disfrazaba–, y, a la vez, introducían una realidad convencional y ordenada de gentes anónimas en las que el propietario del cuadro se podía proyectar.

En conclusión, a través de un proceso de abstracción, la realidad se transforma en algo convencional, primero por medio del disfraz y luego por la pintura.²⁴ Y en este proceso, los "tipos", como veíamos, primero pierden sus harapos y luego los fondos, es decir, el contexto. Así se construyen para ser devueltos al público de manera que pueda identificarlos e identificarse con ellos. Éste es un proceso fundamental para la creación de la iconografía²⁵ de la nueva sociedad, como es el caso que nos ocupa, una iconografía que pudo ser eficazmente difundida a través de estampas.

En lo que se refiere a la representación de los diferentes reinos y provincias a partir del traje, hay que entender que su construcción no partía de la observación de éste en su lugar de origen, sino de tal y como aparecía en las ciudades, esto es, en ese Madrid poblado de gallegos, asturianos, vizcaínos, catalanes, etc. que tantas veces ha sido descrito por escritores e historiadores.²⁶ A partir de ahí son interpretados por y para el público, bien en primera persona a través del disfraz, bien a través de personajes en el escenario callejero o teatral. En el teatro el ilusionismo escénico es completo, ya que los actores, además de ir bien caracterizados, representan su papel con pleno convencimiento y conocimiento.

CAPÍTULO 9

*La reglamentación del traje para el orden social:
el nacimiento del traje regional*

Ayuntamiento de Madrid

Resulta fácil imaginar la realidad española en tiempo de Carlos III, ya que ha dejado un amplio legado visual; es un legado que interpretamos desde la objetividad del siglo ilustrado. Así, como dice Caro Baroja, "hay que colocar en el reinado de Carlos III hechos como el de que se dibujen y graben colecciones completísimas de trajes regionales y populares de España", y que son fundamentales para estudiar "el traje español popular, que, como el culto (aunque con otro ritmo), ha tenido sus modas y vicisitudes, hasta que ha desaparecido prácticamente en nuestros días" (Caro Baroja 1988: 224). Pero si prescindimos por un momento de la documentación visual y nos acercamos a la cuestión del traje desde la literatura, lo primero que llama la atención no es la vistosidad y diversidad de los trajes sino la miseria y suciedad que dominaba entre la mayor parte de la población.

Cuando se habla de la indumentaria característica de las españolas, por ejemplo, siempre se tiende a generalizar y a imaginar a todas las mujeres saliendo a la calle con el manto –que cubría la cabeza y se ataba a la altura de la cintura con una cinta (Descalzo 2003: 160)–, en una uniformidad sólo rota por la calidad de las telas: el manto de anascote, de nueve varas y cuarta de tela y vara y tercia de ancho, sería el que llevaba la mujer común. Pero lo cierto es que, si leemos a Belluga, la imagen que obtenemos es bien distinta. Este autor distingue tres clases de personas en todos los reinos, "una la nobleza, otra los ciudadanos y ciudadanas, y otra la gente común". Al hablar de si las mujeres debían cubrir sus cabezas fuera de los templos escribe:

Pues es notorio que en los Lugares pequeños sin mucho reparo las mujeres andan en ellos sin cubrir su cabeza, y lo mismo por los campos y caminos en sus trabajos. Y esto se colige ha sido siempre [...] en estas mujeres pobres, y ancianas de los Lugares, que con su desaliño, andando al sol y al aire, y a los trabajos del campo, están ajenísimas de esta provocación (Belluga 1722: 764).

La inevitable realidad es la razón que mueve al religioso a acontinuar en términos obviamente moralistas:

No me atreveré a condenar a pecado lo menos mortal¹ a algunas pobres mujeres que con la pobreza, desaliño y sencillez que andan en sus lugares descubiertas, o suelen venir a las ciudades a vender sus géneros, aunque rara vez sucede esto, y lo mismo en los Lugares grandes las que andan y viven en los arrabales (*idem*: 770).

Cuando se ocupa de las mujeres comunes y lo que dejan ver a los demás, afirma que es frecuente que en las pequeñas villas y aldeas anden "con la ropa muy corta" y lo hacen "para hallarse más expeditas para sus trabajos, a que todo el día están dedicadas, bien que por la mayor parte por lo que mira a estos reinos no muestran más que los pies, y en las que muestran más, es usando por lo general un género de botines, con que ocurren mucho a la indecencia de esta ostensión como se practica en la parte de Extremadura, y Castilla la Vieja" (779).²

Parece oportuna en este momento la reflexión que hace Baretti al referirse al común de los españoles:

Es verdad que les basta poco para mantener en vida su cuerpo, siendo, por lo que he podido observar, el pueblo más sobrio del mundo en cuanto a beber y a comer. Pero da rabia verlos tan harapientos y sucios cuando con poco esfuerzo podrían hacer una vida cómoda, poner en sus mesas gran cantidad de aves de corral y jamones y llevar trajes mejores para vestir su cuerpo (Baretti 1970: II,281).

La falta de higiene de las ciudades y de sus habitantes era extensible a las zonas rurales, de manera que la mayor parte de la población iba sucia, tanto en lo que se refiere a la indumentaria como al aliño y cuidado personal. La descripción que hace el italiano del corregidor de Talavera de la Reina es elocuente:

Estaba sentado *pro tribunali* [con suma gravedad] el señor corregidor, envuelto en una zamarra muy raída y con un birrete en la cabeza, tan sucio que un porquerizo no lo hubiera aceptado como regalo (Baretti 2002: 299).

Otro testimonio significativo es el de Goya al hablar del ordinario que fue a recoger a su domicilio unos juguetes infantiles que deseaba remitir a Zaragoza:

El desdichado, el muy infeliz, me apestó la casa de piojos que me compadeció mucho tal abundancia (Águeda 2003: carta 26).

No obstante, sería un error pensar que todos aquellos que vestían a la moda habían incorporado también las medidas higiénicas modernas, basta recordar que las pelucas

1. No obstante, no a todas podía, en su opinión, excusarse de pecado: "De aquí se verá la gran fuerza que se debe poner y medios que se deben aplicar para desterrar de los Lugares cortos el abominable y torpísimo abuso de salir las mujeres mozas, así casadas, como doncellas los días de fiesta ataviadas con lo mejor que tienen, en cuerpo a los bailes, y otras juntas que suelen tener, en que concurren tantos mancebos de su misma espera: lo que las experiencias no enseñan los gravísimos perjuicios que trae" (Belluga 1722: 771).
2. Y continua: "Por lo que mira a la tercera clase de personas, que hemos distinguido, por lo general me parece que ninguna culpa hay en lo que practican. Porque siendo por lo general esta gente pobre, y que ningún aliño gasta en sus calzados, y que por la mayor parte la necesidad de su trabajo, y pobreza las reduce a este traje [...] he dicho generalmente hablando [no pecan] porque en estos mismo lugares las doncellas que suelen los días de fiesta ataviarse o para ir a la Iglesia o a otros concursos con lo mejor que tienen, hoy por la mayor parte excede su atavío mucho de la moderación. Y si ataviadas en este modo saliesen, de la misma forma, mostrando sus bajos, de estas se habrá de decir lo mismo que ya diremos de las demás clases".

eran un nido de todo tipo de parásitos, y en ocasiones lucían trajes lustrosos precisamente por la suciedad. En uno de sus sueños Torres Villarroel pinta también a esta parte de la población:

Amortajábanle las piernas unas medicillas de solfa, salpicadas de puntos; unas veces, con los bujeros sobre las canillas, me parecían flautas; otras, se me representaban por cada una un gigote de pierna; todas eran saltos, carreras y galopes; por otras partes se miraba tan raro su tejido, que llegué a entender que había vidrieras de lana.

El aspecto de este infeliz, apropiándonos de la expresión goyesca, lleva al siguiente diálogo:

— Extraña figura —dijo Quevedo— ¡Válgame Dios! ¿No fuera bueno que este hombre echase una capa a su desnudez, y no que va por medio de la Corte siguiendo la ostentativa del infeliz estado de su suerte y haciendo gala de no traerla?

— Buen fuera —le respondí—; pero advierte que semejantes figurones se mueren por cortar la pobreza a la moda, y viven contentos con andar desharrapados al uso. Como sea traje militar, aunque se forme de las tripas de cesta de maulero, no lo truecan por la mejor capa (Torres Villarroel 1966: 29-30).

En este contexto, lógicamente, a todos nos viene a la memoria la polémica legislación sobre la indumentaria que publicó Carlos III en 1766, sobradamente conocida y estudiada, razón por la cual no vamos a extendernos sobre ella. Pero hay que recordar que, en realidad, no era sino una más en la larga sucesión legislativa que se remontaba a 1716. En nuestra opinión, aunque no dudamos de que el objetivo prioritario que la animó fue la seguridad, creemos que también había un deseo, o por lo menos una aspiración, a que se vistiera con mayor propiedad, según categoría y clase, como medio importante de adecentar la imagen de la corte. La legislación se dirige principalmente al sexo masculino, de modo que permite conocer cómo iban vestidos los españoles.

En el curso del siglo XVIII la indumentaria masculina se caracterizaba en su figura exterior por la capa que se fue alargando hasta llegar al suelo y el sombrero chambergo que cada vez fue ampliando más su ala hasta hacerla caída; finalmente muchos llevaban el pelo largo recogido en una redecilla que en la mayoría de los casos estaba mugrienta por el uso. Sobre cómo se vestía en la corte poco antes de la legislación de Esquilache, ha dejado elocuente testimonio Baretto:

En lo que se refiere a los hombres, los caballeros normalmente visten a la manera francesa, llevando su sombrero bajo el brazo, como hacen en Francia. Pero las clases más bajas se envuelven hasta los ojos en sus *capas*, que son capotes pardos que llegan hasta el suelo. La grandeza misma

a veces lleva estas desagradables capas. Aquellos que llevan capa llevan también su pelo recogido bajo un gorro de algodón o una redecilla de seda y el sombrero encima, es decir, un sombrero con las alas caídas. Pero como a ningún hombre le está permitido entrar a la iglesia, excepto si se descubre la cabeza, no es menos indecente que ridículo ver a un grupo de ellos salir de la iglesia y, bajo el porche o la puerta de la misma, ocuparse en colocarse esas redecillas que guardaron en sus bolsillos al entrar, las cuales en su mayor parte las llevan hasta que están ofensivamente grasientas.³

El 11 de enero de 1766 se da la real orden por la que se establece que en las oficinas del Consejo ningún empleado use "capas largas, sombreros redondos ni embozos" por ser "impropio del lucimiento de la Corte, y de sus mismas Personas, que deben presentarse en todas partes con la distinción en que el Rey los ha puesto".⁴ En consecuencia, se ordenaba que todos los sujetos empleados en el real servicio debían "dentro y fuera de Madrid, paseos, y en todas las concurrencias que tengan, vayan con el traje que les corresponde, llevando Capa corta o Redingot, Peluquín o Pelo propio, y Sombrero de tres picos en lugar de redondo".⁵ Seis días más tarde, por un bando del corregidor de Madrid, se prohíbe el uso de monteras caladas "porque propiamente son máscara, que oculta el rostro de los que las traen", y se advierte que no se permitirán ni "de día, ni de noche, a persona alguna, sea de la clase y condición que fuere".⁶ Finalmente, el 10 de marzo, se dio el famosísimo bando que tanto revuelo histórico ha causado debido al tópico de ser el causante del conocido motín de Esquilache, aunque es de notar, que tanto en la manera en la que está redactado como en las medidas que se dispusieron para su cumplimiento —se situaron sastres en las puertas de entrada a Madrid para hacer los cambios oportunos—, se percibe una violencia impositiva que no era habitual.⁷ El bando comienza hablando explícitamente de desterrar en este orden "el mal parecido, y perjudicial disfraz o abuso del embozo", y de hecho tras la capa larga, el sombrero chambergo o gacho y la montera calada, se añaden el gorro o redecilla bajo la cual difícilmente podía nadie esconderse.

La clasificación que hace en función de las penas también ayuda a saber cómo se organizaban las personas según su calidad, condición y estado: personas de primera distinción, personas de distinción y personas plebeyas. Las dos últimas clases eran las más directamente afectadas por el bando, ya que las de primera distinción, si vestían de ese modo era por esnobismo y no por necesidad. Según la nueva orden, por tanto, lo que se refiere a la indumentaria masculina quedaba así regulada:

Que toda la Gente civil, y de alguna clase, en que se entienden todos los que viven de sus Rentas y Haciendas, o de Salarios de sus Empleos, o Ejercicios honoríficos, y otros semejantes, y sus Domésticos, y Criados, que traigan Librea de las que se usan, usen precisamente de Capa Corta

3. Desde luego la idea de grasienta suciedad es la que mejor se desprende en el siguiente anuncio dado en la *Gaceta de Madrid* el 11 de julio de 1775: "Agua para quitar en paño o seda toda clase de manchas de grasa, sudor o aceites, lavar las mantillas de seda, sacar la roña formada en las casacas de hombre por el uso de las coletas, desengrasar las cintas de éstas, las gasas, blondas, encajes, redecillas, tapices y pañuelos de seda pintados, cuyos colores siendo de tinte firme quedan más hermosos. Se hallarán con la receta en la tienda de Vallejo, mercader en la Puerta del Sol, frente a la fuente, a cuatro reales cada botella".

4. A.H.N., Consejos, Libro 1535, fol. 268.

5. A partir de este momento uno de los argumentos que tendrán dichos empleados para solicitar mejoras en sus salarios será precisamente el decoro con el que debían vivir.

6. A.H.N., Consejos, Libro 1483, núm. 29.

7. A.H.N., Consejos, Libro 1483, núm. 33. Otra de las ocasiones en las que también parece se pudo actuar violentando la intimidad sin límites fue por el bando 17 de enero de 1764, pues, para su cumplimiento, se autorizaba a los alcaldes a "allanar cualquier casa de persona exenta, para reconocer las que estén con las Máscaras y disfraces y apremiar como convenga a los criados y familia para que depongan la verdad".

(que a lo menos le falte una cuarta para llegar al suelo) o de Redingot, o Capingot, y de Peluquín o 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 Monteras de las permitidas al Pueblo ínfimo, y más pobre, o mendigo.

En cuanto a pobres y mendigos, no hay duda de que existía un elevado número por toda España y, muy especialmente, en la capital: si creemos a los viajeros, eran prácticamente ellos los que daban la bienvenida a la ciudad. Dentro de estos mendigos podemos diferenciar un tipo que a Baretti le era especialmente desagradable pero que, desde luego para los viajeros del siglo XIX, era un personaje característico sin connotaciones negativas. Nos referimos a el/la santero/a del cual han quedado testimonios fotográficos y cinematográficos.

En cuanto a Madrid, como expresivamente escribe Cepeda Adán (1990: 2, 491), "muchos mendigos de toda calaña llenaban plazas, calles y callejas, moviéndose como una marea triste de un lado para otro. Ciegos que acompañaban su súplica con la melopea de sus tristes canciones; falsos tullidos, monjes y ermitaños en cantidad que no se sabía de qué comunidad o convento habían huido, apostados principalmente en las entradas de la villa para asediar a los forasteros que por allí venían". Pero entre estos se encontraban todos los que venían para abastecer la ciudad y también de esta parte de la población se ocupa la orden:

Quiere su Majestad no se entiendan dichas penas con los Arrieros, Trajineros u otros que conducen Víveres a la Corte, y que son transeúntes, como anden en su propio Traje y no Embozados: pero si los tales se detuvieran en la Corte a algún negocio, aunque sea en Posadas o Mesones, por más tiempo de tres días, hayan de usar del Sombrero de Tres Picos (y no del Redondo) o de Monteras prohibidas.

Como se ve, con el cumplimiento de la nueva normativa la gente de Madrid, residentes y transeúntes, debían exponer públicamente su vestido aunque, según parece, nadie estaba preparado para hacerlo. Como apunta Kany citando a Campomanes y su *Discurso sobre la educación popular*, "con la capa cubrían su ropa de trabajo destartada y pasaban sin que se notara y con el sombrero se evitaban el tener que peinarse los cabellos" (Kany 1932: 224). Aquí es oportuno recordar la respuesta de los fiscales del Consejo de Castilla ante el obligado cumplimiento, que pone en evidencia que la adopción del vestido militar todavía no estaba generalizado, aunque para entonces la golilla había desaparecido de las calles como indumentaria civil, y parece que la capa había venido en ayuda de aquellos para los que el cambio en el vestido suponía dificultades económicas.

Y lo que es más interesante, la respuesta muestra que había surgido un traje español moderno compuesto por la capa y el sombrero redondo. Las observaciones del informe decían así:

Tiene inconveniente el inclinar a toda la nación al traje militar, que no es propio de los españoles, con lo que se aumentaría el lujo de los naturales. Hay el reparo de que extendiendo a todo el reino la prohibición y nuevas reglas, se consumirán los paños y telas extranjeras en lugar de las bastas de que regularmente se hacen las capas de fábricas del país [...].

Otro daño aparece, de que aspirando la mayor parte de los hombres a sobresalir en distinciones, muchos se querrán vender por tales, adoptarán el traje militar y crecerá el lujo con el daño irreparable del estado y del erario mismo, porque todos los que gozan de sueldo, con este motivo se darán a la profusión o lujo, disiparán el ingreso de sus salarios, rentas y emolumentos, con abandono de sus hijos, exigirán mayores derechos los que viven de sus tareas, como son agentes, escribanos, notarios y otras personas de juzgados y oficinas, pues en la segunda parte de la orden se mira como gente común y ordinaria al que no vista traje de militar (Morel-Fatio 1894: 142).

Sobre el cumplimiento que tuvo la ley es elocuente el comentario de Baretti:

Es de notar que el rey odia ver a un hombre envuelto en ese amplio capote con el sombrero de alas caídas. Pero a su gente parece importarle poco que su Majestad desaprobe ese feo traje, y se lo encuentra así equipado con la mayor de las indiferencias. Tal es la fuerza de la inveterada costumbre, que no pueden incluso ser abolidas por el ceño de la monarquía absoluta, que es incapaz de forzar a la sumisión por una orden.

Fue finalmente el conde de Aranda quien tuvo éxito con la reforma parcial del traje desacreditando el chambergo de la misma forma que se había desacreditado la golilla: en esta ocasión se legisló que fuera el distintivo de la vestimenta de pregoneros y verdugos, castigando con trece días de cárcel a aquellos que lo usaran y el destierro a diez leguas de Madrid a los reincidentes. De este modo se extendió más el uso del sombrero de tres picos, aunque la legislación sigue prohibiendo el empleo del chambergo, señal de que todavía se veía;⁸ en cuanto a la capa, de sobra es sabido que no desapareció, aunque al menos aquellos que buscaban cierto reconocimiento social la abandonaron. Tampoco parece que fuera muy efectivo lo legislado sobre los embozados, pero en este caso la norma también era desafiada por las gentes de distinción. En consecuencia se dictó la real orden del 5 de mayo de 1784 que decía lo siguiente:

Habiendo notado el Rey haberse introducido en Madrid el abuso de disfrazarse de día, y de noche varias Personas de distinción, con degradación de su clase, (que S. M. ha visto y observa-

8. Por el bando de 8 de enero de 1770 y de 23 de febrero de 1790 se prohibía el sombrero gacho, el sombrero redondo y a la extranjera. Por circular de 11 de junio de 1770 y de 18 de diciembre se hacía extensiva la prohibición de chambergos a "todos los que vistan hábitos largos de sotana y manto, y se establece que lleven sombrero con alas levantadas a tres picos, como los que visten de hábito corto o popular" (Pérez Martín 2002: 269).

do por sí mismo) con unos capotes pardos, burdos, o de otros colores, muy sobrepuestos de labores ridículas respuntadas o bordadas de diferentes colores chocantes, con bozos de bayeta u otra tela equivalente, y que este traje en Castilla sólo le han usado hasta ahora los Gitanos, Contrabandistas, Toreros y Carniceros, con quienes se equivocan a cada paso dichas Personas de distinción que los usan: cuyo abuso contrario a Leyes y repetidas buenas providencias que prohíben todo disfraz y otro traje, que no sea el propio de cada clase puede producir los más graves inconvenientes y perniciosas consecuencias (que el Paternal amor, y religioso celo del Rey hacia sus vasallos desea evitar, y precaver) ha resuelto [...] no dejen los expresados Alcaldes de detener, y reconocer [...] a los que llevaren tales Capotes, y que si fuesen oficiales Militares, Criados de la Casa Real, u otras Personas de Clase, sin excepción, las hagan arrestar y den cuenta a S. M. por mi mano.⁹

Y en este complejo momento de reformas debemos situar la manera de vestir de plebeyos y transeúntes, es decir, del pueblo que habitaba y andaba por las calles de Madrid. Realmente es difícil analizar la información visual que tenemos, bien porque su aspecto ha sido transformado por el decoro, bien porque se nos muestra a través del cristal de la sátira. En el primer caso miraríamos los cartones para la Real Fábrica de Tapices (Herrero Carretero 1996), pero debemos tener presente que el destinatario era el rey, de manera que todos los personajes van vestidos según las aspiraciones de éste: con orden, limpieza y propiedad según su clase; en el segundo, el mejor ejemplo es el de *Los caprichos* del pintor aragonés. Pero, siempre surgen las dudas cuando miramos estas obras y, si las estudiamos en detalle, nos resulta difícil interpretar lo que tenemos delante.

Conservamos una pintura donde todavía se pone de mayor manifiesto esa dificultad ya que, si en principio muestra la manera de vivir y vestir de los plebeyos, una detenida observación suscita dudas sobre su veracidad. Nos referimos a la *Escena de interior. El rezo del rosario*, de Luis Paret (fig. 76). Paret, por supuesto, ha obviado mostrar la miseria y dignificado la pobreza del entorno siguiendo el deseo de los gobernantes y las pautas de la civilización –orden, pulcritud y limpieza–; sin embargo, detrás de la elegancia de su estilo pictórico se puede percibir la realidad. La casa, como era normal en los hogares de esta clase social en Madrid, carece de cristales o mobiliario y deducimos por el suelo que se limita a una única estancia (la parte no enlosada correspondería al hogar). El ajuar doméstico es mínimo y la mayoría se encuentra recogido en una alacena alta, excepto la chocolatera (según los testimonios todos y a todas horas tomaban chocolate). Tanto en la ventana como en la pared aparecen pegadas estampas religiosas (probablemente de santos protectores), calendarios e indulgencias, es decir, los papeles impresos de mayor venta, pues eran consumidos prácticamente por toda la población. La pared se ha desconchado dejando al descubierto el ladrillo, aunque en la parte inferior todavía conserva un friso a rayas con moldura de madera, único elemento

9. La real orden se publicó (*Novísima* 1805: 193, nota 7), pero el texto citado es la orden manuscrita dada al marqués de Villena por el de Valdecarzana ya que es más expresiva en lo que se refiere a la sensibilidad del rey hacia el problema. Se conserva en el Archivo General de Palacio, Carlos III, leg. 210 (3887). Agradecemos a J. de la Mano habernos facilitado el documento.

Fig. 76. Luis Paret y Alcázar, *Escena de interior*.
El rezo del rosario, h. 1785.



Ayuntamiento de Madrid

10. No sabemos si llegaría al extremo descrito por Caro Baroja (1975: 344) cuando dice que "a finales del siglo XVIII o a comienzos del XIX, un vecino de Madrid, paseando por la plaza Mayor o por otro cualquier lugar frecuentado, podía indicarle a un extranjero o forastero, desconocedor de la corte y de España: '¡Ahí va un maragato'. 'Ese es un gallego'. 'Aquéllos son valencianos'. 'Por ahí pasan andaluces o charros, aragoneses y pirenaicos'". Tenemos un testimonio un poco posterior, el de Borrow, que recorrió el país de norte a sur y de este a oeste. Según él, no sólo no era necesario buscar mucho en el país para toparse con tipos interesantes, sino también había posibilidad de encontrar una parte representativa de ellos en la misma capital. En Madrid, salvo un "puñado de extranjeros, principalmente sastres, guanteros y *perruquiers* franceses", la población era "estrictamente española" y no madrileña porque una buena parte de ella no era oriunda de la ciudad, ni siquiera de la región (Borrow 1996: 161).

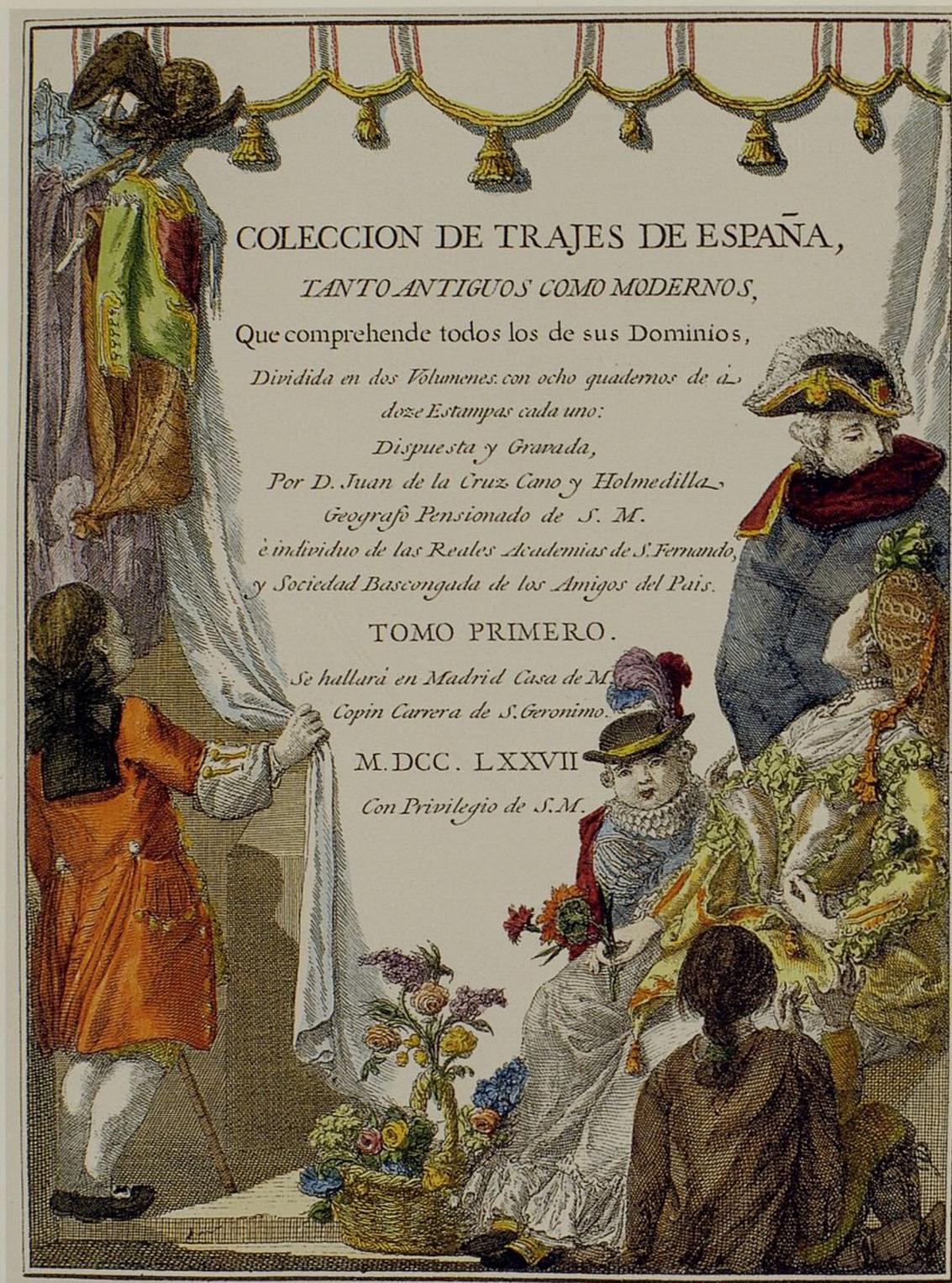
11. También los viajeros se hacían eco de la realidad. En estos términos la expresaba Joly: "Entre los españoles se devoran, prefiriendo cada uno su provincia a la de su compañero y haciendo por deseo extremo de singularidad muchas más diferencias de naciones que nosotros en Francia, picándose por ese asunto los unos de los otros y reprochándose el aragonés, valenciano, catalán, vizcaíno, gallego, portugués, los vicios y desgracias de sus provincias. Y si aparece un castellano entre ellos, vedles ya de acuerdo para lanzarse sobre él" (Díez Borque, 1975: 65).

decorativo de la casa aparte del cuadro sobre la puerta. Y en medio de este pobre y desatendido ambiente se encuentra sentada una mujer resignada con el rosario en la mano, que era casi consustancial al género femenino de todas las clases sociales (lo que haría dudar del título dado a la obra). Sus manos y la tina de madera con ropa blanca hacen suponer que se trata de una lavandera, aunque ambos pueden simplemente estar reflejando la dureza del trabajo doméstico. Junto a ella se encuentran un joven ataviado según la normativa y una niña que fácilmente podrían ser sus hijos. La calidad de las ropas está en contradicción con el entorno: en el caso de la niña salta a la vista; en el de la mujer basta con fijarse en la falda para comprobar que no es una saya burda sino que más bien parece, por los brillos, una seda listada (recuérdese que las mujeres de los menestrales podían usar una tela de esta calidad). Quizá tan sólo podemos afirmar que las contradicciones que se manifiestan en la pintura son un reflejo de las que vivía esta población de la que tan poco sabemos y sobre las que incidió tan directamente la nueva cultura de la apariencia.

Resta hablar sobre la población transeúnte que debía andar *con su propio traje y no embozados*. Madrid era el lugar de destino de gentes procedentes de todo el reino y sin duda por sus puertas debían entrar individuos ataviados de muy diversas formas que, sin embargo, los madrileños reconocían con facilidad.¹⁰ Esto se repetía, con menos variedad, en la mayor parte de las ciudades y, desde luego, aquellos que recorrían el país anotaban la diversidad de los trajes y los fuertes contrastes.¹¹ Por ejemplo, a Baretto en Extremadura se le acercó "un grupo de mozuelas descalzas y mal vestidas, pero alegres como jilgueros"; casi lo opuesto encontró en Aragón:

Cuanto más me iba metiendo en Aragón, mejor encontraba a sus habitantes en muchos aspectos. Desde Alcalá hasta este sitio no había visto ninguna de esas desagradables mujeres mendigas, las cuales van en Extremadura con una imagen en sus manos, y te obligan a besarla quieras o no. Muchas fueron las mujeres que me rodearon hoy en Barbazi, Terra Molina y Poncha; pero en lugar de mendigar, ofrecían vendernos cestas de aves, palomas, perdices, zorzales, higos, huevos, repollos, cebollas, ajos, miel, uvas y otros comestibles. Sus cestas las llevaban colgando de su brazo izquierdo, de manera que podían emplear su mano en hilar, y continuaban haciéndolo incluso cuando hablaban, como si temieran perder el tiempo. Nunca he visto un conjunto de mujeres del campo que me hayan gustado más. La mayoría de ellas estaban ataviadas con material de lana basto, pero tanto las viejas como las jóvenes parecían muy aseadas. Las mayores llevaban *monteras* o gorros de lana; pero las jóvenes llevaban las cabezas descubiertas. Llevaban recogido el pelo en la parte más alta de la cabeza y le dejaban caer a su espalda dividido en dos trenzas. Muchas de ellas llevaban hebillas de plata en sus zapatos, además de sus pendientes y cruces al cuello, ambos de plata. Cumplimenté a dos o tres de las más bonitas, acerca de su belleza y pulcritud, y mi cumplido fue recibido con una cortesía y una sonrisa (Baretto 1970: II, 143-144).

Fig. 77. Juan de la Cruz, Colección de trajes de España, Portada, 1778.



Ayuntamiento de Madrid

También se detiene en las mujeres vizcaínas de la clase más baja y, aunque no las describe, observa que "mientras son muy jóvenes, van a servir a las provincias vecinas, donde sus atavíos y sus peinados, preciosamente peculiares, las hacen distinguirse a primera vista". Obviamente, apenas hay documentación visual de cómo se veían a sí mismos estos españoles, aunque en el siglo XVIII la generalización de la costumbre de vestir a los santos y, sobre todo, a las vírgenes ayuda en la documentación visual de los trajes. Isla ha dejado un testimonio muy elocuente de ese esmero en vestir las santas imágenes:

Mire usted, señora Cicilia [responde un familiar de fray Gerundio], a los santos de los altares, en regularmente habrando, los ponen muy galanos para representar acá a nuestro modo la vestidura enmortal y riquísima de que están adornados en la gloria. Orásme: para esto craro está que aunque se empleen las telas más esquisitas, ni las joyas y piedras más preciosas, todo es poco, y nada ascanza, porque cuanto hay en la tierra, todo es una bazofia en respetivamente al menor rasguño del cielo (Isla 1964: IV, 178).

Son múltiples los testimonios de la impaciencia y horror de nuestros ilustrados ante el aspecto que mostraban algunas esculturas donde claramente se proyectaba el "mal gusto del vulgo" (Vega 1994), aunque en realidad no hacían otra cosa que vestir a las imágenes a su semejanza y con lo que era cotidiano en su comunidad de devotos —recuérdese el horror que causó a Ponz (1947: 606) ver al Niño Jesús en traje militar y la ironía de Blanco White (1986: 346) ante los que eran vestidos de contrabandista—, lógicamente buscando siempre lo que para ellos era digno de ser lucido por los que moraban en el cielo.

Y en este contexto legislativo y de costumbres ve la luz la colección "fundamental para los que estudian el traje español popular" en palabras de Caro Baroja, la famosísima *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos* (fig. 77), grabada por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. Pero antes de proceder a estudiarla parece oportuno conocer quién es el autor y las circunstancias que rodearon la publicación, pues ayudarán a entender mejor los objetivos que llevaron a su publicación y, en consecuencia, las imágenes.

CAPÍTULO 10

Juan de la Cruz y la nueva imagen de las gentes de España

Ayuntamiento de Madrid

1. Empleó diez años de trabajo siendo ésta una de las historias más lamentables en lo que se refiere a la mala fortuna que tuvo el grabador. El tema ha sido estudiado por Fernández Duro (1973: vii, 408 y ss.) quien transcribe el expediente del Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares).
2. "Cualquier otra carrera es más ventajosa al lado de mi profesión, que no tiene ninguna más que la Academia" escribía el 1 de octubre 1780 el mejor y más reconocido grabador de España de la segunda mitad del siglo XVIII, Manuel Salvador Carmona, compañero y amigo de Cruz, en carta dirigida a Eugenio Llaguno (Carrete Parrondo 1978: 31). Las penurias pasadas por Cruz las relata en una carta dirigida al Conde de Floridablanca el 3 de octubre de 1787, "participándole la triste situación de los ahogos" en que se halla por "pura necesidad, porque no teniendo con qué pagar al grabador de letra que me la esculpe, ni los mapas de Francia y España antiguas para el Julio César impreso de orden de V. E., es preciso que se me acumule a mí el retardo de esta obra; pues aunque le tengo dado alguna cosa, ha sido cercenando el pan a mi dilatada familia, sucediéndome lo mismo en cualquier asunto que emprendo" (Fernández Duro 1973: vii, 408).
3. Cuando se estudian las obras y se conocen las circunstancias vividas por el arte del grabado entre 1777 y 1808, el balance deja un poso de melancolía. Hubo una causa que fue determinante: se vivió realmente de espaldas a la realidad procurando siempre alentar la producción a pesar de que era evidente la falta de demanda (Vega 2004).

Juan de la Cruz, nacido en Madrid en 1734, fue uno de los cuatro pensionados del rey con los que se iniciaba una nueva política de Estado sobre el arte del grabado, arte cuyo abandono en España era completo. La situación había llevado a tomar la decisión de que, al contrario que en la mayoría de las academias extranjeras, su enseñanza se impartiera en la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Cruz, al igual que sus compañeros, se trasladó a París, ciudad de referencia del grabado en talla dulce, para aprender el grabado de arquitectura, adornos y cartas geográficas. Tras una estancia de ocho años, de 1752 a 1760, regresó a Madrid donde se le asignó una pensión real de seis mil reales anuales con la obligación de trabajar en lo que se le ordenara. Fue nombrado primero académico supernumerario, el 28 de octubre de 1760, y luego de mérito, el 15 de enero de 1764, de San Fernando. Entre esas primeras obras que hizo en 1775 para la secretaría de Estado hay que citar el *Mapa geográfico de América Meridional*.¹ A su actividad como grabador de mapas –varios los anunció conjuntamente con estampas de la colección de trajes–, hay que añadir su participación en algunas de las empresas señeras llevadas a cabo tanto por iniciativa privada –por ejemplo la edición del Quijote de la imprenta de Ibarra– como pública, sobre todo a partir de 1789, cuando se creó el departamento de calcografía de la Imprenta Real. Entre los trabajos menores que contribuían al difícil sustento de los grabadores,² se encontraba el grabado de tarjetas de visita, objeto de creciente demanda en España debido a esta nueva costumbre, expresión directa de la nueva sociabilidad. En ellas Cruz ha dejado muestras de su elegancia y habilidad para el grabado de adorno, que aprendió en la capital francesa.

La situación económica de los grabadores era bastante precaria en general y sólo la inversión en materiales suponía un riesgo porque no existía demanda. Es más, hoy sabemos que el dinamismo que se observa en la segunda mitad del siglo XVIII se debió a que el gran cliente era el Estado, de modo que, cuando éste no pudo continuar alentando la producción, ésta se vino prácticamente abajo.³ Dadas estas circunstancias, los historiadores que han estudiado el grabado en este periodo coinciden en preguntarse las razones que impulsaron a Cruz a embarcarse en una empresa de semejante envergadura, una colección de trajes, que además carecía de precedentes en España. Un análisis de la

información disponible nos conduce –como a Cruz– a la secretaría de Estado para la que Cruz ya estaba trabajando. En nuestra opinión, la empresa fue alentada desde esta instancia oficial y hay que entenderla en el marco de la nueva política de fomento del grabado como forma de propaganda emprendida por el conde de Floridablanca al asumir el cargo. Sabemos que el fomento del grabado no suponía la financiación directa de los proyectos, entre otras razones porque se quería crear un mercado, pero sí apoyo institucional y ciertas facilidades para el grabador que decidiera embarcarse en hacer realidad proyectos considerados de interés por los dirigentes políticos. Uno de esos intereses prioritarios era dar a conocer España para mostrar sus tesoros –artísticos, históricos y humanos– y, al tiempo, contribuir a cambiar su imagen en Europa.

Debemos recordar que desde 1772 venía publicándose el *Viaje de España* de Antonio Ponz, un verdadero hito de esta política y un punto de inflexión en la fama del país. En este sentido podemos calificar el *Viaje* de Ponz como una obra militante, tanto en la búsqueda de modelos para el progreso como en el afán por borrar el desprestigio de España. En sus páginas, Ponz reivindica la riqueza histórico-artística española en un discurso crítico que, a través de modelos y contra-modelos, contribuya a restaurar el “buen gusto”. No obstante, también es evidente que las preocupaciones de Ponz superaron con mucho sus reivindicaciones y, animado por un “sentimiento patriótico” tan ilustrado, se interesó por la economía, el cultivo de la tierra, la silvicultura, el sistema de comunicaciones, la industria, el despoblamiento, el paisaje, etc.

Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, fue una pieza clave en el giro de la política de Estado respecto al grabado, aunque lo que en realidad estaba haciendo era dar voz y pluma a los deseos de Floridablanca. Entre otras cosas denunció la falta de estampas de calidad que difundieran otra imagen de España: las ideas nuevas no se podían transmitir con materiales viejos. Ahí estaba el esfuerzo de Ponz pero de poco serviría el texto si no se complementaba debidamente con imágenes. Por ejemplo, el impacto de la “Carta de Mengs” –el artista más internacionalmente apreciado del momento, venido a Madrid por orden del rey para hacerse cargo de las obras de decoración del Palacio Nuevo– sobre la colección real de pintura, que tanto lustre daría a la monarquía y al país, se veía realmente limitado al no existir ni una discreta estampa que mirar. Así se expresaba sobre estas cuestiones Ponz en 1777:

Sensible es que siendo nosotros puntualísimos imitadores de tantas modas como vienen de fuera para consumir caudales, y acaso para transformarnos en objetos de risa, no imitemos las acciones que acreditan el refinado gusto y el modo de pensar de sujetos instruidos en materia de bellas Artes. ¿Que hay en Francia, en Italia y en otras mil partes de bueno, o de mediano, que no se haya comunicado al mundo por medio de estampas, con crédito de los que poseen las obras originales, y no poco lucro de los que publican las copias? (Ponz 1772-1794: VI, 130).

Ayuntamiento de Madrid

Precisamente a partir de 1777 se comprueba que estas denuncias comienzan a tener sus efectos. El conde de Floridablanca alentó que se reprodujeran las pinturas de la colección real para difundirla dentro de España y sobre todo fuera del país⁴ y, en nuestra opinión, la iniciativa de Cruz, pensionado, se insertaría en esta política de propaganda: es bien sabido que a los políticos les preocupaba la despoblación de España, pero no tanto que en igual medida les alarmara la mala imagen que se tenía de sus gentes. Con su serie Cruz daría una nueva imagen de la población española, algo también fundamental para la aspiración de erradicar por un lado los "harapos" y, por otro, de difundir la rica diversidad de sus habitantes, no sólo los contrastes entre el modo de vestir de la población urbana y lugareña, que evidenciaban el progreso de la civilización en el país, sino también la variedad de trajes de estos últimos, todos presentados con decorosa sobriedad y pulcritud. Hay un testimonio que avala esta hipótesis: algunas estampas de Cruz estaban colgadas en las paredes del despacho oficial del secretario de Estado, es decir, del conde de Floridablanca. Allí las vio en agosto de 1778 el embajador británico *lord* Grantham quien, sin perder tiempo, se lo cuenta en una carta a su hermano explicando que el adorno de la estancia del ministro estaba compuesto por estampas de la serie de Cruz, otras de la serie de Velázquez de Goya y otras más de la serie de las *Vistas de Aranjuez* (Glendinning, Harris y Russel 1999: 601). Es decir, el adorno se componía por una selección de las tres series de estampas más importantes de la propaganda política en curso a mayor gloria del monarca en ese momento –su cultura, sus gentes y sus palacios–, y el propio testimonio del embajador inglés demuestra que la vía elegida era eficaz.

En estas mismas fechas, Cruz decide poner a la venta la portada y la razón que da es que se ha grabado "para anunciar dicha obra", aunque como se podrá comprobar más adelante, hacía ya un año que se anunciaba en la *Gaceta de Madrid*, lo que probablemente subraya su voluntad de publicitarla fuera del país. De hecho, el texto de cada estampa va en español y en francés –siempre que es necesario extender la explicación se hace en francés–, lo que demuestra que se está pensando en su proyección exterior. Y nuevamente comprobamos su efectividad, pues en 1788, diez años después de la publicación de la primera estampa, Cruz graba el siguiente texto en la número 76:

En Francia y Alemania están copiando esta colección sin gracia alguna vendiéndola en nuestros puertos de mar; esperamos para poder continuarla que la Península que la ha protegido no preferirá las contrahechas.

4. Fruto de ello son las láminas grabadas por Juan Antonio Salvador Carmona en 1777 y la audaz empresa de Francisco de Goya de reproducir las pinturas de Velázquez cuyas nueve primeras estampas se anunciaron en la *Gaceta de Madrid* el 28 de julio de 1778 (Vega 2000a: 47-94).

Ciertamente se conocen series fraudulentas, lo que significa que la idea de difundir por Europa una nueva imagen de España se llevó a efecto, pero del texto se deduce que para el grabador el problema era que se vendieran dentro del país, no que se hubieran copiado. Hay además otras cuestiones que vienen a reforzar esa idea de que la iniciativa de

Fig. 78. Lorenzo Tiepolo, *Pasiega y soldados*, h. 1770-73.



Fig. 79. Juan de la Cruz, "Pasiega" (detalle), Colección de trajes de España, 1777.



Cruz se vio arropada institucionalmente y están relacionadas con el modelo que pudo seguir el grabador para hacer la serie. Como ya puso de manifiesto en su momento Valeriano Bozal (Cruz 1981), este tipo de estampas era común en Francia e Italia –en el primer país se había formado el grabador y del segundo procedía el rey de España–, de modo que es fácil suponer que lo que se hacía fuera era bien conocido dentro de España. Bozal apunta que esta colección, además, iniciaba un tipo de estampa hasta el momento desconocido en nuestro país y que por ello la empresa es absolutamente moderna. Pero de toda esa producción similar que existía, el modelo más cercano, como advierte el estudioso, es el de Charles François della Traverse en sus *Gridi ed altre azzioni del popolo di Napoli disegnati da Carlo della Traverse*, publicada en Nápoles en 1759.

Della Traverse era gentilhomme del embajador de Luis XV en Nápoles, el marqués de Ossun, y siguió a su servicio cuando Carlos III, al heredar la corona española, solicitó al diplomático que continuara cumpliendo su cometido en Madrid, trasladándose con el monarca en 1759. En España se relacionó con el grabador Manuel Salvador Carmona, fue maestro de Luis Paret y Alcázar y todo lleva a pensar que conocía a Juan de la Cruz. Como se ve, no es difícil suponer que el mismo rey pudiera estar personal-

Fig. 80. Lorenzo Tiepolo, *Dos majos y una moza*, h. 1770-73.



Fig. 81. Juan de la Cruz, "El naranjero" (detalle), *Colección de trajes de España*, 1778.



mente interesado en la obra. De hecho, muchas de las iniciativas llevadas a cabo en Nápoles se repitieron en España y quizá también tuvo algo que ver en la publicación de las estampas napolitanas. Lo que sí parece claro es que la iniciativa de Cruz pasó por las habitaciones de palacio donde, como ya vimos, los Tiepolo habían dejado obras de "tipos populares" y de las "provincias y reinos de España" tanto en pintura mural como de caballete. La mejor prueba es, como ya advirtió Úbeda de los Cobos (1999: 72), la relación clara que existe entre algunas estampas de Cruz y los pasteles de Lorenzo Tiepolo, concretamente *Pasiega y soldados* (fig. 78) y *Dos majos y una moza* (figs. 80), y "La pasiega" (fig. 79) y "El naranjero" de Cruz (fig. 81).

La combinación de modelos e intereses explican, a nuestros ojos, la falta de criterio en el conjunto de la obra y el cierto desorden que se aprecia en la mezcla de tipos sociales con trajes regionales: existe otro lugar de donde proceden las imágenes, el teatro porque no se puede entender el mundo de Juan de la Cruz sin tener muy presente que era hermano de Ramón⁵ y, ambos, tíos de Manuel de la Cruz, del cual son buena parte de los dibujos. Sirviéndonos de las palabras de Bozal, la colección "empieza, efectivamente, con tipos marcadamente populares, plebeyos según el sentir de la época, pero

5. Juan ayudó a su hermano "mucho, comunicándole ideas y traducciones de las pequeñas piezas del teatro francés, que trajo de Francia, siendo muy apasionado a esta clase de literatura y también forjaba sus versos" (Fernández Duro 1973: vii, 399).

Fig. 82. Manuel de la Cruz, *La culiparda*, h. 1780.



pronto se pasa a la pasiega, la paya, es decir, a tipos regionales, tendencia que se confirma en el segundo cuaderno en el que junto a tipos como el choricero, la verdulera, la pescadera encontramos también el castellano viejo, el maragato" (Cruz 1981: 17). Pero es que en realidad *El choricero*, por ejemplo, es "el extremeño", *El agua de cebada* es "el valenciano" y *El aceitero* probablemente "el sevillano", lo mismo que, a la postre, el majo es "el madrileño".

Sabemos que en Madrid había una gran mezcla de atavíos no sólo entre los vendedores callejeros sino también entre los proveedores del mercado. Según cuenta Kany por la Plaza Mayor y otras partes de la ciudad comenzaron a aparecer mujeres vestidas a la manera de sus lugares de origen siguiendo el ejemplo "de tres o cuatro mujeres que, vestidas como paisanas de Valladolid, se habían establecido ellas mismas en la plaza vendiendo con éxito tortillas de leche hechas al estilo de Valladolid" (Kany 1930: 97).⁶

Pero la información que transmite Cruz no procede directamente de la calle, como ocurría con Tiepolo, sino que está pasada por el filtro de los trajes de fiesta y de carnaval: los danzantes de la procesión del Corpus, por ejemplo, iban vestidos según el baile que representaban y entre las figuri-

llas de la tarasca encontramos, ya en 1755, majos y majas.⁷ En su momento comentamos los disfraces en que, según deducimos, se basaban y codificaban las indumentarias, como el de la "culiparda", de la que conservamos un dibujo de Manuel de la Cruz que no llegó a grabarse (fig. 82).

En otro escenario encontramos los tipos populares vestidos según sus lugares de origen: los nacimientos que con motivo de la Navidad se ponían en lugares públicos y privados. El inventario del belén del infante don Gabriel lista entre sus figuras: majos andaluces, majos madrileños, maragatos, valencianos, castellanos, pasiegos, extremeños, gallegos, segovianos, burgaleses, serranos, chesas, etc., en diferentes tamaños, sexos y edades, todas con sus trajes correspondientes (Herrero 1999: 28-31). Finalmente, la indumentaria codificada tenía vida propia dentro del teatro más próximo a Juan de la Cruz, el de su hermano. Los "tipos" ataviados con sus vestidos locales llegaron incluso a ser protagonistas exclusivos de una de sus obras; nos referimos al fin de fiesta que cerró la función organizada por el Ayuntamiento de Madrid en el teatro del Príncipe el 29 de septiembre de 1789 para celebrar la coronación de Carlos IV y María Luisa de Parma, de la que nos ocuparemos más tarde.

6. De todas formas se sabe que había muchas vendedoras que no estaban especializadas y que según la estación o el momento del día ofrecían unos productos u otros. A pesar de lo dicho, merece la pena recordar que cuando Joaquín Sorolla comenzó los estudios para las pinturas de la biblioteca de la Hispanic Society en diciembre de 1911 el primero que hizo fue una pintura de tamaño natural, de una abuela y su nieta, que contrató en el mercado madrileño al que habían venido ataviadas con sus trajes para vender los productos típicos de su región, el valle de Ansó en Aragón (Sorolla 1999).

7. En 1755, 1757, 1758 se vio "un galanteo de majo"; al año siguiente "diferentes figuras de majos y majas paseándose"; en 1762 "dos figuras de majo y maja" y dos años más tarde "un majo y una maja que se moverán" que debían ser parecidas a las de 1765 y 1769 (Portús 1993: 283-292).

En resumen, creemos que se puede asumir que la fuente principal de Cruz, cuando comenzó a hacer la serie, estaba en los distintos escenarios que ofrecía la capital. Es cierto que en la *Advertencia* de la portada se decía a todos los "curiosos de fuera o dentro de la Corte que gustasen comunicar algún dibujo de vestuario poco conocido y existente en algún pueblo, valla o serranía de la Península, serán recompensados con otros tantos cuadernos, como figuras remitan en Carta, o sin ella, a dicho Autor, vive en Madrid, calle de la Cruz frente de la Victoria número cinco, cuarto segundo" (fig. 77). Pero hay que tener en cuenta que esta estampa se repartió cuando ya se habían dado las veintiséis primeras de la colección, todas ellas por dibujo de Manuel de la Cruz o del propio grabador (inmediatamente surgen otros nombres, por ejemplo las estampas 29 y 30 son por dibujo de Luis Paret, las dos siguientes de José Muñoz y Frías y la 33 de Alfonso Bergaz). Ese carácter de construcción teatral, de ficción, es el que prevalece cuando se estudia la portada: la figura de espaldas parece estar levantando el telón para observar a los espectadores que esperan a que empiece la representación, mientras el grupo de la derecha va vestido o de máscara o de teatro, desde luego no lleva el vestido habitual. Esta lectura visual contrasta con lo enunciado en el texto: *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos que comprende todos los de sus Dominios. Dividida en dos volúmenes de ocho cuadernos de a doce estampas cada uno*. Al pie, en la ya citada advertencia, se hacía esta aclaración:

En el primer volumen de esta Colección que se da al público de dos en dos estampas, saldrán los Trajes más usuales de la Plebe del Reino, y en el segundo los más raros de la nobleza de toda la monarquía, estilados de dos siglos a esta parte.

Parece que, transcurrido un año, había una cierta programación donde se evidencia que se iba a ofrecer un repertorio indumentario de los dominios de la corona española en sus diferentes calidades, excepto la nobleza —ésta tendría un tratamiento aparte con un componente histórico—, y no unos gritos de Madrid que, en ningún caso, podrían atender a las expectativas políticas que una colección de este tipo tenía. Ni que decir tiene que el segundo volumen no se inició aunque, en contrapartida, el primero, según se comunicaba en el anuncio insertado en la *Gaceta de Madrid* el 7 de mayo de 1782, se completaría con un suplemento constituido por un "cuaderno de trajes del teatro".

Llegados a este punto, parece oportuno transcribir el ritmo con el que se insertaron los anuncios en el periódico porque, además de dar una idea fiable de la marcha que siguió el trabajo, también ayuda a explicar parte de la serie en relación con otras circunstancias políticas del momento. Como ya hemos dicho, la colección se comenzó a publicar en 1777 y todo parece indicar que la primera entrega, anunciada en la *Gaceta de Madrid* el 2 de septiembre de ese año, fue la del primer cuaderno completo, es decir, las doce

primeras estampas: "Ciego jacarero", "Gacetera", "Naranjera", "El agua de cebada" (fig. 96), "Barbero majo dando música", "Maja elegante" (fig. 40), "Aguador de compra", "Pasiega" (fig. 79), "Alguacil", "Paya", "Andaluz", "Petimetra con manto en la Semana Santa" (fig. 41). Se puso a la venta en la librería de Miguel Copín, situada en la madrileña carrera de San Jerónimo y, hay que pensar que allí se vendió hasta el final, aunque el último anuncio de la serie que hemos localizado en este periódico es del 1 de marzo de 1782.

En el primer aviso Cruz hacía explícita su condición de pensionista del rey y el que la obra se iría publicando de dos en dos estampas a partir de la fecha, pero sin señalar la frecuencia. El siguiente anuncio se insertó el 23 de septiembre y se refería a las estampas 13 ("Choricero") y 14 ("Pescadera"), también se decía que podían adquirirse junto a las demás publicadas hasta el momento a dos reales de vellón. El tercer anuncio, del 21 de octubre, dice así: "Dos estampas que representan el Artesonero y la Artesonera, números 15 y 16 de la colección de trajes de España, grabada por D. Juan de la Cruz y un plano grande de la colonia del Sacramento". El 25 de noviembre se pusieron a la venta cuatro estampas, "las tres primeras se hallarán el Martes, carrera de San Jerónimo en la librería de Copín y la restante en el corriente de la semana. Representan un cheso, una chesa, un maragato y una maragata y componen los números 17, 18, 19, 20".

El primer anuncio de 1778 se insertó en el periódico el 27 de enero: eran las estampas número 21 y 22 "que representan a un naranjero murciano y a una verdulera". Hasta el 24 de marzo no se anunciaron las de "un charro y una charra de los caseríos de Salamanca y componen los núms. 23 y 24" y se añadía "con que se completan los dos primeros cuadernos de la colección de trajes de España".⁸ La siguiente noticia del grabador no está en relación con esta colección: es el anuncio publicado el 19 de mayo de las estampas de los trajes de Suecia de las que hemos hablado en el capítulo precedente. Al contrario de lo que sucedía con la colección de trajes de España, la estampa con los trajes de Suecia podía adquirirse a cuatro reales iluminada, y a la mitad de precio en negro. El 15 de septiembre se anunciaban tres estampas más de la colección, "las cuales dos componen los números 25 y 26 figurando un catalán y una catalana, y la tercera es una portada para anunciar dicha obra". Más de un mes después, el 23 de octubre, se añaden dos estampas, "los núm. 27 y 28 y representan a dos famosos toreros" y sólo se habla del precio de dos reales. Es posible que se iluminaran de encargo, pero entonces habría que pensar que probablemente el color no intentaba reproducir la realidad sino que más bien tenía un sentido decorativo.⁹

En 1779 salía el anuncio de las estampas 31 y 32, que "representan el Arrendador y la Arrendadora de la Huerta de Murcia", y el 8 de junio continuaría la obra con las estampas de "un Aceitero y una criada que baja por Aceite". En este anuncio es donde por primera vez se indica que también pueden adquirirse iluminadas a cuatro reales. A partir de esta fecha siempre se ofrecerán las dos posibilidades.

8. En la estampa 24 se lee el siguiente texto: "Estos dos cuadernos grabados por D. Juan de la Cruz Geógrafo Pensionado de S. M. y los demás números que van saliendo se venden en Madrid, Casa de M. Copín, Carrera de San Jerónimo. Se hallará donde esta colección la Estampa de los Trajes Suecos; el Mapa de la Provincia de Buenos Aires; y el plano de la Colonia de Sacramento".

9. Cuando se publicó la edición facsímil (Cruz 1981) algunos ejemplares fueron iluminados a mano teniendo a la vista las estampas antiguas.

El 10 de octubre de 1780 se anuncian las estampas 39 y 40, que "representan un pastor y una pastora de las Islas Baleares", y el 24 de noviembre del mismo año se ponen a la venta "los números 41 y 42", que "representan un Ibicenco y una Ibicenca". Ya en 1781, el 7 de agosto, ven la luz los "números 43 y 44 y representan un Mahonés y una Mahonesa de la Isla de Menorca", y hasta el final de ese mismo año, 25 de diciembre, no se anuncian las de "un trajinero y un Marinero Mallorquín" que hacen los números 45 y 46. No se publicó otro anuncio hasta el 1 de marzo de 1782 y decía así: "Dos estampas nuevas de la Colección de trajes de España, grabadas por D. Juan de la Cruz, que componen los números 47 y 48 y representan un Pajés y una Menestrала de Mallorca, las que dan fin al cuaderno de trajes de las Islas Baleares". El 9 de abril de 1782 continúa la serie y se ponen a la venta las que "representan un Roncalés y una Roncalesa del valle de Roncal en el Reino de Navarra, y componen los núms. 49 y 50". El 7 de mayo, cuando no había pasado un mes, el grabador inserta el siguiente anuncio: "Dos estampas del cuaderno de trajes del teatro, que servirán de suplemento a la colección de los de España, grabadas por D. Juan de la Cruz, Geógrafo de S. M. las cuales representan Garrido de gitano y a Espejo de Ciego. Se hallarán a los precios consabidos, con los mapas de Inglaterra, Irlanda, Jamaica y demás obras del autor, en casa de Miguel Copín". Pasado un año, el 16 de septiembre de 1783, se dan dos nuevas estampas en las que figuran "una Ciudadana y una criada de Bilbao, y componen los números 51 y 52", y a partir de esta fecha no hemos recogido más anuncios en la *Gaceta de Madrid*. En 1784 fecha la estampa 61, "De Español e India nace Mestizo. Familia" y en ella indica que es el "sexto cuaderno que contiene las Castas de América". Sabemos que se llegó al número 82 por lo menos y que en 1788 se seguía publicando, pues ese año es el que figura en la estampa 76, presunto retrato de la actriz María Antonia Fernández la Caramba, donde el autor advertía que en Francia y Alemania estaban copiando la colección. Suponemos que quedó sin terminar porque el grabador murió el 13 de febrero de 1790; fue enterrado "en la bóveda de la Congregación del Santo Cristo de la Fe de la parroquia de San Sebastián, a que pertenecía. Vivía en la calle de la Cruz, número 5; estaba casado con D. María de la Cruz Fernández Salinas y dejó siete hijos, todo lo cual consta en el libro 36 de Difuntos de dicha parroquia folio 359 vuelto" (Fernández Duro 1973: 414).

Además de la cronología, los anuncios dan otra pista para entender la falta de criterio de la colección: la aparición de algunas estampas está en estrecha relación con sucesos del momento, lo que quiere decir que Cruz estuvo atento a las oportunidades que brindaba la actualidad para potenciar la venta de estampas sueltas. Es decir, del mismo modo que rápidamente se puso a grabar el traje de Suecia para ilustrar una noticia que había ocupado varias páginas del periódico, otras estampas que hoy no parecen seguir ninguna lógica en realidad están vinculadas a los sucesos del momento.

El caso más claro es el del cuaderno dedicado a los trajes de las Islas Baleares cuya publicación coincide, precisamente, con la guerra para recuperar la isla de Menorca. En este sentido, la decisión de incluir ese cuaderno merece verse en relación con la *Gaceta de Madrid* y los escritos y anuncios de estampas que en ella aparecieron al mismo tiempo que las de Cruz. En este tiempo vieron la luz el "Plan del Puerto y plaza de Mahon, con sus fuertes y baterías, grabado por José Assensio", que se vendía también en la librería de Copín (*Gaceta de Madrid*, 17 de julio de 1781); la "Relación de lo ejecutado en el desembarco y toma de posesión de las Isla de Menorca por las Armas de Rey", publicada en el periódico el 31 de julio de 1781 (p. 616), donde se advertía que el plano grabado por Tomás López se vendía en su casa y estaba "puntualmente arreglado a esta Relación y al Original que envié a la Corte el General Duque de Crillon"; el "Plan geométrico del castillo de San Felipe y de sus cercanías, situado en la entrada de la ría que baña al Puerto Mahón en la Isla de Menorca a los veinte grados y veinte minutos de longitud contada desde el pico de Tenerife y a los treinta y nueve grados cincuenta minutos y cuarenta y seis segundos de latitud septentrional" y que comprendía "las obras nuevas que han hecho los ingleses y los ataques del ejército de Francia del día 27 de junio de 1756", obra también de Tomás López, quien además vendía el de Mallorca e Ibiza (*idem*, 21 de agosto de 1781); la "Relación del desembarco de las tropas Españolas del mando del Excmo. Sr. Duque de Crillon en la isla de Menorca y de lo ocurrido desde su salida de Cádiz hasta el 30 de Agosto", obra nuevamente de López, que anunciaba ponía a la venta en su casa un "Plano de Menorca que explica las disposiciones dadas para el desembarco de dicho ejército con expresión de las que no se pudieron efectuar por la contrariedad de los vientos", obviamente una actualización del anterior (*idem*, 28 de septiembre de 1781); la "Historia civil y natural de la Isla de Menorca, descripción topográfica de la Ciudad de Mahón y demás poblaciones de ella, número de sus habitantes y ganados de todas especies, estado de su comercio activo y pasivo y cantidad de los frutos que produce: escrita en inglés por el Sr. Jorge Armstrong Gobernador que fue de aquella ciudad y traducida por D. José Antonio Lasierra y Navarro" (*idem*, 2 de octubre de 1781); la "Noticia individual geográfico histórica de la Isla de Menorca y de todas sus poblaciones, fuertes &c. con un Mapa exacto de ella, compuesta por D. Pedro Alonso de Salanova y Guilarte", que se vendía por el módico precio de cuatro reales en la librería de Pascual López de la madrileña calle de la Montera frente a San Luis (*idem*, 5 de octubre de 1781); la "Nueva vista de la Plaza de Mahón y del Castillo de San Felipe, el desembarco y campo de los franceses, las nuevas disposiciones según las últimas noticias expresadas en las *Gacetas de Madrid*, con su escala. Se hallará iluminada y sin iluminar en la librería de Escribano calle de las Carretas frente la imprenta de la Gaceta y en Sevilla en casa de Salvador Romero" (*idem*, 21 de diciembre de 1781); el "Retrato de la suiza que murió en Mahón, llamada Carlos

Ayuntamiento de Madrid

Fig. 83. Cristóbal Vilella, "Mozona", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780.



Fig. 84. Cristóbal Vilella, "Manestral", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780.



Gerin, con su uniforme iluminado", que se vendía en la librería de la Viuda de Escribano, sólo a un real (*idem*, 5 de febrero de 1782), etc.

Teniendo en cuenta estas circunstancias es posible que la *Colección de trajes de los naturales de la isla de mallorca, sacados del natural y pintados para el real gabinete del príncipe mi señor*, dedicada por su mayordomo, el duque de Béjar, y dibujada por el pintor y naturalista Cristóbal Vilella, nacido en Mallorca en 1742, sea de estas fechas.¹⁰ Se trata de una serie de once trajes femeninos y siete masculinos que socialmente van desde las "mozonas" (fig. 83), es decir, "medio señoras" y el "manestral" (fig. 84) o "maestro de oficios" para abajo, los cuales, según dice Espinalt y García, "hablan por lo común la lengua Limosina o Catalán con poca diferencia" porque "en las ciudades y la gente noble y culta, habla la lengua castellana y visten el mismo traje que se estila en la Corte" (Espinalt y García 1779: III, 277). Basta comparar el número de "trajes" de Vilella con los de Cruz para demostrar la selección que supone esta colección y, si enfrentamos las imágenes —por ejemplo, el pastor (figs. 85 y 86), el pajés (figs. 87 y 88) o la señora (figs.

10. Se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. La obra es posterior a 1766 porque en ese año fue nombrado miembro de la Real Academia de San Fernando, y anterior a 1789 porque está dedicada al futuro Carlos IV. Se expuso en 1988 (*Carlos III* 1988; II, núm. 487).

Fig. 85. Cristóbal Vilella, "Pastor", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780.



Fig. 86. Juan de la Cruz, "Pastor mallorquin", *Colección de trajes de España*, 1780.



11. Aparece en el papel más célebre de los creados por Ramón de la Cruz, "Manolo", donde el escritor se mofaba de la tragedia y de la política de teatro del Conde de Aranda. Parte del éxito está en que "es cómico el efecto del endecasílabo en boca de Manolo y sus secuaces y antagonistas. Pronunciados por Mediodiente los versos de forma noble y contenido soez producen un humorismo buscado intencionadamente por Cruz" (Dowling 1981: I, 39). Recuérdese que de este personaje viene el concepto de "manolo" y "manola" que son derivados del majismo (Caro Baroja 1975: 297 y 321).

89 y 90)—, desde luego salta a la vista la amenidad de las estampas de Cruz frente a la obra de Vilella, aunque sea probablemente más fiable. En este sentido se puede traer a colación un comentario que hizo Manuel Monfort, director de la Imprenta Real, en un informe sobre la falta de organización en la protección al grabado, al referirse a Cruz que, como hemos dicho, recibía una pensión, observaba: "Cruz sólo ha publicado los trajes usuales bastante mal hechos" (Carrete Parrondo 1978: 32). Es posible que se refiriera a la calidad del grabado, pero por los comentarios que hace sobre los otros grabadores, nos inclinamos a creer que también habla de la poca fiabilidad que podían tener por no estar sacados del natural, y, como estamos viendo, la organización de la serie carece de criterio definido y rigor científico, algo que sí pretende Vilella quien, además, acompaña los dibujos de una explicación y un breve glosario de términos en castellano con su correspondencia en "lengua limosina".

Hay otros dos ejemplos en los que podemos ver clara la atención de Cruz a la actualidad, al margen de la cuestión del traje nacional que ya nos ha ocupado en el capítulo anterior, y de los retratos de actores y actrices como Aldovera "el Duende", Miguel Garrido (fig. 91),¹¹ José Espejo, María Antonia Fernández "la Caramba" y María

Fig. 87. Cristóbal Vilella, "Pajés", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780.

Fig. 89. Cristóbal Vilella, "Señora", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780.



Fig. 88. Juan de la Cruz, "Pajés", *Colección de trajes de España*, 1782.

Fig. 90. Juan de la Cruz, "Señora mallorquina", *Colección de trajes de España*, 1780.



Ayuntamiento de Madrid

Fig. 91. Juan de la Cruz, "Miguel Garrido", Colección de trajes de España, 1782.

Fig. 92. Juan de la Cruz, "Pedro Romero", Colección de trajes de España, 1778.

Fig. 93. Juan de la Cruz, "Joaquín Rodríguez Costillares", Colección de trajes de España, 1778.



Ladvenaut, todos ellos admirados y aclamados por las calles de Madrid y encargados de llevar a escena los personajes de su hermano Ramón de la Cruz.

El primero de ellos serían las estampas 27 y 28 del joven diestro rondeño Pedro Romero (fig. 92) y el ya maduro Joaquín Rodríguez Costillares (fig. 93), natural de Sevilla, que se anunciaron el 23 de octubre de 1778. Precisamente esa temporada, como explica Martínez Novillo (2003: 74-75), estuvo marcada por la rivalidad entre los diestros al torear Pedro Romero en Madrid, motivo por el cual hubo desórdenes de consideración en la plaza. Estos verdaderos "héroes" provocaron una enconada división entre los aficionados en la capital que culminó en las corridas de toros de otoño celebradas con motivo de la festividad del Pilar en Zaragoza. La rivalidad existía, por ejemplo, entre Francisco de Goya, fervoroso partidario del de Ronda, y Francisco Bayeu, su cuñado, acérrimo defensor del sevillano. En una carta de éste último al amigo común Martín Zapater, fechada el 5 de septiembre de 1778, escribe:

Este año han tenido los Príncipes seis toros de muerte y Romero y Costillares, los han toreado que han hecho pasmos. Pero Costillares ha sido primera espada que están los Romeristas que los lleva el demonio, los apasionados de Costillares son desde sus Altezas hasta el más mínimo de los

Fig. 94. Juan de la Cruz, "Dos manchegos bailando seguidillas", Colección de trajes de España, 1789.



Fig. 95. Juan de la Cruz, "Una gallega de Noya con un gallego de Tuy", Colección de trajes de España, 1789.



Serenísimos y a la contra con Romero Chisperos, Vagos, Gariteros y tunantes, y toda la Carnicería (*idem*, 79).

El 24 de octubre, es decir un día después de ponerlos a la venta, Bayeu le remite las estampas de Cruz con este comentario:

Ahí van los retratos de los dos héroes el de Romero se caga de miedo, y el de Joaquín parece que baile, valiente salvaje el que lo ha hecho, pero Joaquín campa mamarracho por mamarracho (*idem*: 84).

En fin, las citas son suficientemente ilustrativas de la inmediata venta de este tipo de estampas, que hacían la empresa rentable, y de la opinión que de ellas se tenía.

Otro ejemplo de la incidencia de los sucesos del día es el relacionado con las dos últimas estampas de la serie que conocemos en la actualidad: la número 81 "Dos manchegos bailando seguidillas" (fig. 94) y la 82 "Una gallega de Noya con un gallego de Tuy" (fig. 95). Su interés trasciende con mucho la colección de Cruz, ya que están vinculadas a la proclamación de Carlos IV. Con este motivo Ramón de la Cruz compuso *Las provincias españolas unidas por el placer. Fin de fiesta, con que Madrid celebró la entrada del señor*

Ayuntamiento de Madrid

don Carlos IV en la corte con su esposa, la señora doña Luisa de Borbón y la jura del príncipe don Fernando (Cruz 1990: 50-52 y 433-464) para la función organizada por el Ayuntamiento de Madrid en el teatro del Príncipe el 29 de septiembre de 1789. Según el *Memorial Literario* (octubre 1789: 319), en la función "el autor presenta gentes de todas las provincias y reinos de España: cada cual se esmeró en dar las mayores muestras de regocijo por la exaltación al trono, y coronación de nuestros Augustos Reyes, acompañadas de dulces cantinelas, propias de su respectivo país, y amorosas competencias". La idea que trasmite el cronista es que sobre el escenario no había actores representando una función, sino oriundos del lugar que se desplazaron a Madrid para presentar lo que era propio de su tierra.¹² Por su parte, es cierto que Ramón de la Cruz demuestra un interés particular en diferenciar los tipos. Así la función comenzaba con una seguidilla al "aire manchego" cantada y bailada por los representantes del pueblo de Madrid, escenario donde se desarrollaba la acción,¹³ vestidos de majos, pero en el libreto se advierte: "y los trajes de majos de las damas y hombres no se parezcan en nada a los de Andalucía". En la manera de hablar también se busca reflejar los diferentes acentos y expresiones; por ejemplo, estos majos abundan en un habla propia del pueblo madrileño. Los siguientes en entrar en escena son cuatro hombres con la gaita zamorana y sonajas de hierro "castellanos viejos", dos "de sexmeros de Salamanca, y dos según los montañeses de León"; tras ellos vendrán "Ignacia de vizcaína y otras dos o tres parejas en igual traje muy alegres, al aire del tambor grande y flautillas" que "bailan su baile y cuando parezca le interrumpe la gaita gallega, con su tamboril; y luego salen Dominga, Santiago y Froilana, de gallegos; y Pelayo asturiano, hombre serio" y "al aire de la gaita gallega y su tamboril, bailan la muñeira Froilana y Santiago, y sin más versos hacen su entrada los murcianos, cuyo jefe es Querol, con la bulla de guitarras, tiple, bandurrias, etc." quienes "bailarán las seguidillas boleras, y concluidas, después de los versos que siguen suena la dulzaina y otro tamboril, y salen danzando cómicos o comparsas de valencianos, encintados, y detrás, el aragonés que representa la corona de Aragón muy serio" y, tras bailar el palitroqueado, "salen cantando una tirana graciosa, con las guitarras, las señoras, y hombres que quieran, de andaluces, dos de choriceros". Los que no llegaron fueron los catalanes y los isleños. La razón de esta ausencia la da el aragonés

12. Por supuesto que esto tampoco era nuevo, en 1693 la danza valenciana de la procesión del Corpus, según se especifica en el relato, estaba formada por "hombres vecinos de Madrid imitada a valencianos" (Portús 1993: 204).

13. "El teatro representa parte de Madrid mirando desde más arriba del Hospital en la calle de Atocha, mirando las calles de árboles que dirigen a este santuario, con vista del altillo y ermita de San Blas, fuente de la Sirena, puerta del Jardín Botánico".

Los catalanes pensaron
que cultivar su terreno
y adelantar más las artes
sería al Rey más obsequio
que seguir la general
voz del placer. Los isleños
con empavesar sus lanchas

y emborracharse creyeron
que cumplían sin atraso
alguno de su comercio (Cruz 1990: 455-56, v. 384-394).

El camino recorrido desde las celebraciones de Burgos en 1707, las representaciones de los Tiepolo en la bóveda de 1764, las procesiones del Corpus y la proclamación de Carlos IV es el que facilitó una construcción visual de la nueva España. Del rústico gallego a aquellos que bailan en la estampa de Cruz va la misma distancia que diferencia la sociedad que conoció Felipe V a la que heredó Carlos IV y, como decíamos, la indumentaria es un escaparate superficial que eficazmente muestra los cambios profundos.

Ni que decir tiene que en esta nueva codificación de los tipos, y por tanto de los trajes, músicas, actitudes y maneras de hablar, era fundamental recoger todos los tópicos larvados desde el Renacimiento sobre la caracterización colectiva, es decir, las virtudes y defectos de los diferentes pueblos de la península.¹⁴ Desde Gracián hasta nuestros días las descripciones y definiciones, críticas o laudatorias, han sido una constante, pero es precisamente en este momento cuando se les da forma visual y se establecen unos modelos de referencia y valores positivos dirigidos tanto a la transformación como al conocimiento del país. La cuestión está en saber cuánto hay de veracidad en la información y cuánto de invención escénica, pues veíamos cómo, desde antiguo, en las celebraciones festivas se representaban las provincias y los reinos, donde, a su manera, el pueblo llano también encontraba un lugar. Eran, como en el caso de Ramón y Juan de la Cruz, elaboraciones desde arriba en las que sabemos era difícil introducir novedades,¹⁵ de ahí la importancia de la obra textual y visual de estos autores. Pero, por otro lado, como explica Hollander (1975: 329), la ropa del teatro tampoco puede escapar a las convenciones establecidas por el arte, pues son ellas las que nos "permiten percibir y comprender cómo debe ser y parecer una figura vestida en el escenario". Es decir, en palabras de Worth (1990: 29), "el arte es el medio para comunicar la imagen visual de la indumentaria, pero también contribuye a establecer las convenciones de la indumentaria, y el agente a través del cual esas convenciones se refuerzan". Y concluye: "Estas convenciones visuales en el traje son esenciales al concepto del *revival* del vestido" y, en base a ellas, se hará la puesta en escena de obras referidas al siglo XVIII durante la centuria siguiente.

Las pinturas nos muestran los intereses contemporáneos: pero en su imagen, además de percibir la impronta del artista, estamos ante una realidad idealizada o aquella a la que se aspira, de modo que no todo lo que visten las figuras sirve para hacer una guía fiable de la indumentaria. Incluso en el mismo medio, el grabado, y en la misma colección, la de Cruz, es fácil apreciar las diferencias: basta comparar las que se grabaron por

14. También estuvo presente en la primera idea que planteó Sarmiento para la representación iconográfica de las provincias y los reinos de España: "Si no juzgase quimérico contentar a los paisanos de los reinos o provincias diría que cada estatua, o en su escudo, o en el brazo, o en otra parte, tuviese rótulo que significase aquella especialísima virtud o prenda con que la misma provincia se esmera en servir a S. M." (Álvarez Barrientos y Herrero Carretero 2002: 130).

15. Buen ejemplo de ello es la polémica de Isla con la Diputación Provincial de Navarra con motivo del *Triunfo del amor y de la lealtad, día grande de Navarra* compuesta para la aclamación pública en Pamplona de Fernando VI en 1746: la miópica patriotería, como escribe Sebold, de los diputados que sólo tenían ojos para las glorias medievales impidió al autor hacer una obra acorde con los tiempos, su cultura supranacional y su espíritu crítico ilustrado, aunque el resultado fue una "relación en el estilo culto que querían los diputados, sólo que cada concepto esconde una espeluznante crítica de los patrioterios provincianos" (Isla 1960: xxxiii).

Fig. 96. Luis Paret y Alcázar, *Las parejas reales* (detalle), 1770.



Fig. 97. Juan de la Cruz, "El agua de cebada", *Colección de trajes de España*, 1777.



dibujos de Cruz y las que siguieron los diseños de Luis Paret; podemos incluso comparar la estampa del "El agua de cebada" de los trajes de Cruz (fig. 97) con la imagen que Paret incluye como de pasada en su espléndida obra de *Las parejas reales* (figs. 96 y 98) para apreciar sus distintas maneras de ver.

Resolver la cuestión de la veracidad de la obra de los hermanos Cruz sería fundamental para dilucidar el modo en que la población asimiló la imagen que se le había construido y que decididamente iniciaba la representación visual del pueblo español de la que somos herederos. También es importante tener presente que por entonces la indumentaria estaba asociada a un contexto cultural en el que sólo era un elemento más entre el conjunto que definía las diferencias entre las personas y sus características propias, aunque a veces resultara casi imposible evitar la confusión, como es el caso de andaluces y majos, que tendían a asimilarse; la desvinculación entre la presencia humana y la apreciación del traje en sí mismo será un largo proceso. Es decir, en este momento asistimos al comienzo del proceso en el que la indumentaria local se reconoce institucionalmente

Fig. 98. Luis Paret y Alcázar, *Las parejas reales*, 1770.



como objeto de uso e identidad, con todas las limitaciones que se quieran. A lo largo del siglo XIX experimenta una progresiva pérdida, su caída en desuso, unida a un sentimiento nostálgico por conservar la memoria, para en el siglo XX convertirse definitivamente en pieza de museo. Es significativo observar que en el siglo XVIII, al igual que en el XX, el reconocimiento de estas piezas de uso está asociado a los trajes de máscara, pues la iniciativa de conservarlos como piezas de museo también parte de la fiesta de disfraces y, en ambos casos, los concurrentes eran la élite social que hacía la política de Estado (Vega 2002: 29). Si en el primer caso hemos visto las consecuencias, del segundo sólo cabe decir que el proceso culminó en la creación del Museo del Pueblo Español, en 1934, heredero del Museo del Traje, fundado a partir de la gran "Exposición del Traje Regional" de 1925 cuyo objetivo era proteger y conservar ese "elemento expresivo y visual del *alma de España* y epidermis cultural de la *raza* que [...] había sido defendida hasta el punto de provocar la revuelta del Motín de Esquilache en 1766" (*idem*: 18).

Fig. 99. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Valencia", 1784.
B. Espinalt y García, *Atlante español*, 1778-1795.



Fig. 100. Juan de la Cruz, "Valenciana", *Colección de trajes de España*, 1784.



Aquí es preciso que nos detengamos un momento en el desarrollo de la imagen identitaria del español. Como vimos, el intento que hizo Martín Sarmiento fracasó. Algo debió influir la tendencia de las clases altas a identificarse de forma cosmopolita y supranacional con su grupo social, incluyendo en ello la moda de disfrazarse. La imagen vestida a la moda del Renacimiento que tanto éxito tuvo en el teatro también se perdió sin que llegara a institucionalizarse, entre otras razones porque era un referente histórico imposible de asimilar por la población no urbana, algo que a su vez explica que estas señas de identidad locales sí fueran reconocidas y finalmente asumidas por esa misma población. A este fenómeno contribuyó, y no poco, las crisis del siglo XIX: la invasión francesa y la posterior pérdida de las colonias en América harán que se vuelvan definitivamente los ojos hacia los reinos peninsulares. En este proceso, no obstante, será fundamental la nueva imagen del español en el exterior, fenómeno que, como es sabido, está estrechamente asociado a los nuevos intereses de los viajeros. Como resume Caro Baroja, "el viajero del XVIII tiende a aducir ejemplos concretos, mientras que el del XIX gusta del color local primero y después se va haciendo de una ramplonería asombrosa" (Caro Baroja 1970: 99). Así surgirá esa imagen de la España

Fig. 101. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Mallorca", 1779. B. Espinalt y García, *Atlante español*, 1778-1795.



Fig. 102. Juan de la Cruz, "Marinero mallorquín", *Colección de trajes de España*, 1780.



popular y pintoresca cuyo representante por excelencia será el tipo andaluz. Sin embargo, hay que subrayar que el origen del andaluz se sitúa en el mismo ámbito que el caballero-castellano-español de Sarmiento, esto es, en el corazón mismo de la capital del reino, y que la progresión fue majo-andaluz-español, en un constante proceso de redefinición del tipo y su indumentaria, como ha puesto de manifiesto Susannah Worth (1990).

Habría que estudiar la transmisión de los modelos dados en la colección de trajes de Cruz para ver cómo se van definiendo las indumentarias de España sobre las que descansará la identificación regional. Ya vimos por el cuaderno de las Islas Baleares que el proceso de selección eliminaba una rica variedad de posibilidades, reduccionismo que se afianzó, por ejemplo, en la obra de Bernardo Espinalt y García en su *Atlante español o Descripción general geográfica, cronológica e histórica de España, por reinos y provincias... adornado de estampas finas que demuestran las vistas perspectivas de todas las ciudades, trajes propios de ... cada reino y blasones*. El autor se definía a sí mismo como "un buen ciudadano" que quería ofrecer al público una descripción de España a través de sus reinos y provincias, de sus ciudades y sus principales villas y lugares. El plan de la obra lo explica en el prólogo:

Procuraré exponer sucintamente cuanto hable de cada Provincia, Ciudad y Villa, o Lugar su situación, sus fundadores, vicisitudes de la suerte que han sufrido, sus glorias y sucesos memorables, sus producciones naturales, sus fábricas, sus principales ríos, y montes, su vecindario, sus más bellos edificios y sus blasones.

Y para que tenga la vista algo que satisfaga su curiosidad, hallará al frente de la descripción de cada ciudad una Estampa que represente sus perspectivas, y en otra igual, que se colocará en la primera hoja de cada tomo, grabado un Hombre, y una Mujer vestidos en el traje peculiar al Reino o Provincia de que se trate, en ademán de aplicados al trabajo más común de su país nativo. En la circunferencia de esta primera Estampa se manifestarán los Escudos de Armas que respectivamente usan las villas.

La publicación se alargó desde 1778, año en que ve la luz el primer tomo con la "descripción general del Reino de Murcia", hasta 1795 cuando se dio el decimocuarto dedicado a Sevilla, que quedó sin terminar. En el prólogo del cuarto tomo, el primero de los tres dedicados al principado de Cataluña fechado en 1781,¹⁶ además de repetir lo expuesto en el principio de la obra, Espinalt y García añadía:

Para conciliar toda esta obra una estimación distinguida por parte del Público, no he omitido medio que pudiese conspirar a este fin.

Por lo perteneciente a la Historia, y cosas antiguas, he examinado los Autores más clásicos y fidedignos que tratan de ella, a quienes cito y remito.

Por lo que mira al estado moderno, me he procurado las noticias más exactas e imparciales a costa de excesivo trabajo, valiéndome a este efecto de los Curas Párrocos, que por ser comúnmente de País ajeno, no tienen parte en manifestarlas con interés, usando al mismo tiempo de la circunspección correspondiente con las que me han comunicado varios sujetos de talento e instrucción, empeñados como buenos patricios en los progresos de esta obra.

Si no se han dado a luz con más celeridad a los anteriores los tomos sucesivos, creeré lo atribuirá el Público a que sólo puedo trabajar en ellos los pocos ratos que me lo permite mi empleo.

En ningún momento explica el autor cuáles son las fuentes que utilizó para las estampas donde presenta los trajes y las actividades. Sólo hay una de ellas en la que es muy posible que esté copiando a Juan de la Cruz, la imagen de la valenciana (figs. 99 y 100); en otras se pueden encontrar semejanzas, tal sería el caso de Mallorca (figs. 101 y 102), y en algunas no es posible establecer relación alguna. Al lector le ofrecía un contexto visual y una información textual con la caracterización positiva de los naturales,¹⁷ pero no hay una palabra explicativa sobre el traje. Quizás, lo primero que hay que advertir es que en todos los reinos que describe —además de Murcia y Cataluña, Aragón, Mallorca, Valencia, Córdoba, Jaén y Sevilla— se emplea la misma fórmula: "El traje que

16. La obra tuvo varios impresores, todos ellos madrileños: el primer volumen y el último se hicieron en la imprenta de Pantaleón Aznar (1779-1781); del segundo al quinto en la de Antonio Fernández (1783-1786); del sexto al décimo en la de Hilario Santos Alonso; y los tres restantes en la imprenta de González (1787). El grabador fue Juan Bernabé Palomino, aunque hay algunas estampas anónimas.

17. A partir del Renacimiento las descripciones de los españoles según los pueblos de las distintas partes de la península se multiplican como explica Caro Baroja, quién cita como ejemplo de descripciones tópicas a Rodrigo Méndez Silva (*Población general de España*, Madrid, 1645); entre las más adversas cita la de Gracián, quien "agrio e incisivo, pretende caracterizar al vulgo de Valencia como crédulo, al de Barcelona como bárbaro, al de Valladolid como necio, al de Zaragoza como libre, al de Toledo como novelero, al de Lisboa como insolente, al de Sevilla como hablador, al de Madrid como sucio, al de Salamanca como vocinglero, al de Córdoba como embustero y al de Granada como vil" (Caro Baroja 1970: 84-85).

Fig. 103. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Murcia", 1779.
B. Espinalt y García, *Atlante español*, 1778-1795.



usa la gente de distinción, es el mismo que el que se estila en la Corte; y el de la gente común de ambos sexos, es como se manifiesta en la Estampa" (Espinalt y García 1778: I, 12). En la descripción de Cataluña dice: "Hablan la lengua Limosina, que media entre la Francesa y la Castellana, aunque alterada en gran parte de vocablos: en las Ciudades y Pueblos grandes, la gente noble habla el Castellano y visten según se usa en la Corte"; algo prácticamente similar escribe refiriéndose a Mallorca y Valencia. En la descripción de Córdoba señala que "en la Capital y Pueblos grandes, los Caballeros hablan el castellano con perfección, y visten según el uso de la Corte" (*idem*: XI, 12-13).

En la estampa que ilustra el reino de Murcia (fig. 103), con el que vimos empieza la serie, se ve a la mujer sentada devanando la seda —las sedas murcianas eran muy apreciadas en este momento, por ejemplo surtían a la Real Fábrica de Tapices de Madrid (Herrero Carretero 1996)—, ante una casa de fábrica de ladrillo encadenado de sillares en el vano de la puerta: viste de forma aseada y sencilla, llevando un volante bajo en la saya y un lazo en la parte superior de la cabeza, el pelo va recogido con redecilla. A la derecha el hombre se muestra arando con calzón, capote y montera, y al fondo otro está aventando el grano. El paisaje se puede calificar de ameno en términos diecio-

Fig. 104. Juan Bernabé Palomino, la Vista de la ciudad de Chinchilla, 1779. B. Espinalt y García, *Atlante español*, 1778-1795.



chescos: la claridad y el orden de una tierra cultivada y la tranquila laboriosidad de un largo día de trabajo ya que, el sol en el horizonte, indica que empieza o está a punto de terminar la jornada. Sobre estos naturales Espinalt escribe:

Son los murcianos bien dispuestos, de mucho valor, muy afables, ingeniosos, sagaces, belicosos y amantes de las Letras, Armas y diferentes Artes: se dedican con particularidad a la Agricultura y las mujeres son muy hacendosas, de alegre genio, pundorosas y caritativas (Espinalt y García 1787: I, 12).

La tercera estampa del tomo es una vista occidental de la ciudad de Murcia. En ella no se ve en detalle la vestimenta de las figurillas, pero los personajes están claramente caracterizados por el volumen, de modo que es fácil identificar a aquellos que van vestidos a la moda —en un caso se aprecia la silueta de un joven vestido a la militar jugando con un perrillo similar al que pintara Houasse (fig. 1)—, de los que visten sombrero gacho como un arriero con su mulo. Similares comentarios se pueden hacer de la siguiente estampa que muestra la *Vista de la ciudad, puerto y arsenal de Cartagena* donde llama la atención un cojo con muletas, o en la *Vista de la ciudad de Chinchilla* (fig. 104). En

Fig. 105. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Aragón", 1779. B. Espinalt y García, *Atlante español*, 1778-1795.



ésta, a la izquierda, el grabador ha dispuesto una pareja de lugareños y a la derecha una de "cortezanos" en el momento en que el hombre saluda a la mujer quien recibe la atención muy tiesa, con enorme abanico en mano.

En el segundo volumen, dedicado a la primera parte del reino de Aragón (fig. 105), se explica que "son los aragoneses muy atentos, valerosos, constantes, hábiles, de claro entendimiento, cortezanos, políticos y excelentes soldados, y dados a las Armas y Letras, en lo que, como en la virtud y santidad, han florecido innumerables sujetos, de que están llenas las Historias: y las mujeres son bien hechas, hermosas, afables y sutiles" (Espinalt y García 1779: II, 9-10). La actividad a la que se dedica la pareja es la agricultura, los frutos los recoge el hombre subido al árbol y ella los recibe en el delantal. De nuevo van aseados, ella con el pelo recogido, saya y pañuelo, él con chambergo con ala levantada. La casa no es de tan buena fábrica como la anterior, pero se ve digna y tiene buen revoco. En el siguiente tomo, también dedicado a Aragón, se recoge, por ejemplo, la villa de Hecho, aunque el texto no hace referencia a los trajes.

En cuanto a los mallorquines, los "naturales son generosos, robustos, de ánimo esforzado, y muy aplicados: salen excelentes marineros y artilleros", en palabras de Espinalt. El personaje masculino, desde luego va de marinero (fig. 101), y tiene mucha similitud

Ayuntamiento de Madrid

Fig. 106. Cristóbal Vilella, "Marinero mallorquín", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780.



Fig. 107. Cristóbal Vilella, "Pajese", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780.



tanto con el dibujo de Cristóbal Vilella (fig. 106) como con la estampa de Juan de la Cruz (fig. 102). La explicación que da Vilella dice así:

El Marinero es el Arte más pesado y peligroso de todos, y con todo nunca faltan abundantes buenos Mozos para el Servicio de S. M. empleados en tan continuo trabajo con el famoso Don Antonio Barceló, siempre en busca de los Moros, y otras ocupaciones del Real Servicio, dando prueba de valerosos y buenos Marineros, por tener natural inclinación a la Mar.

Así el artista le pone a los pies la cabeza de un árabe como un Santiago tradicional. En cuanto a la mujer, lo más probable es que se trate de una "pajese" (fig. 107), como la titula Vilella para quien

es lo mismo que Aldeana, con este Traje de Indiana y lienzo listado, suelen venir a la Ciudad para mercar las cosas de que carecen en su Aldea, y aunque vivan del trabajo, tiene casas bien com-

Fig. 108. Juan Bernabé Palomino, "Principado de Cataluña", 1781.
B. Espinalt y García, *Atlante español*, 1778-1795.



puestas, limpias y las paredes blancas como la Nieve. Los Domingos cuando van a la Iglesia, vis-ten muy honesto y curioso, con sus adornos de Plata.

Tras ellos, en segundo plano y a la derecha, hay una escena con tres hombres que parecen tratantes de comercio. Ninguna semejanza con lo expuesto hasta ahora tienen la figura y presencia de los catalanes (fig. 108) donde, si algo se refleja, es la prosperidad de la región:

De suerte que benévolo el clima, suave y apacible su territorio de templados aires, elevados montes, hermosas fuentes, caudalosos ríos, dulces aguas, deliciosas selvas, provechosos bosques, dilatados mares, ricas minas, colmada de frutos, flores, ganados, y peces, con el laborioso genio de la Nación tan dado al comercio, que en el día florece, realza esta bella, y rica Provincia en grado eminente a sus naturales, gente por lo regular de bella presencia, robustos, animosos, perspicaces, ágiles, de tesón, firmes en la amistad, y constantes en sus palabras: bellos artífices, amigos del comercio, y contrarios declarados al ocio, grandes soldados y buenos marineros, muy inclinados

Fig. 109. Juan de la Cruz, "Catalán", Colección de trajes de España, 1778.



Fig. 110. Juan de la Cruz, "Catalana", Colección de trajes de España, 1778.



a las letras y al Estado Eclesiástico. En todas clases se han producido insignes sujetos. Son en fin capaces de empresas heroicas, y de sacar aceite de los guijarros, según la expresión de los libros intitulados Correo general de España, e industria popular, que podrá ver el Lector. Las mujeres, bien parecidas, y tan alentadas, que por su gran valor merecieron las de Tortosa en tiempo de los Condes de Barcelona ser distinguidas con una Orden o insignia Militar como se dirá al tratar de esta Ciudad (Espinalt y García 1781: IV, 15-16).

Ya veíamos que los catalanes no atendían al concurso de las provincias creado por Ramón de la Cruz, aunque las estampas 25 y 26 de la serie creada por su hermano muestran a ambos (figs. 109 y 110). Pero si comparamos estos tipos con los de Espinalt y García no cabe duda que responden a un mismo esquema, si bien en la obra de este últi-

mo la indumentaria subraya una prosperidad económica asentada sobre unas buenas comunicaciones con el exterior. Comunicación significa civilización y, por consiguiente, pérdida de lo local.¹⁸

En la estampa dedicada al reino de Valencia la figura femenina es una copia de la estampa de Cruz (figs. 99 y 100), mientras que la del hombre es similar pero vista de espaldas; según Espinalt y García (1784: VIII, 9) el traje "es muy parecido al que visten los Murcianos", siendo las mujeres "atractivas, airosas y amigas de bailes y del trabajo". Al fondo se ve a dos mujeres trabajando con la seda en clara referencia a la próspera industria textil: la de la izquierda está escaldando los gusanos mientras la otra hila ante una barraca. Los valencianos son "joviales, alegres, ingeniosos, aplicados a las letras, artes y agricultura, animosos, cortesanos liberales y dados a danzas y bailes y otras pruebas de ligereza", su tierra es rica y amena porque

por cualquier parte que se salga de la Ciudad se encuentran buenos paseos, y bellísimas alamedas, y se presenta a la vista un sin número de casas de campo, jardines y huertas, que hacen la perspectiva más deliciosa, no sólo de cuantas hay en España, sino en la Europa, y se puede llamar con razón el *Jardín de España* (*idem*: 22).

La descripción del reino de Córdoba presenta a una pareja descansando en el campo a la sombra de un árbol mientras dos caballos retozan tras ellos (fig. 111). Él se muestra de espaldas, de modo que no satisface la curiosidad del lector sobre su indumentaria; ella de frente con un cesto de flores, bastón y sombrero redondo, produciendo un efecto similar al de las imágenes de la Virgen vestida de pastorcita. Los cordobeses son "por lo regular de bella presencia, robustos, perspicaces" y "buenos labradores"; las mujeres son "bien parecidas y laboriosas" (Espinalt y García 1787: XI, 12). Desde luego sí que contrastan estos naturales con los del reino de Jaén donde lo primero que salta a la vista es el aspecto tosco y rústico de las figuras. Creemos que no es posible achacar el resultado de la imagen solamente a la falta de destreza del grabador anónimo que abrió el cobre. Es la primera y única vez en toda la obra que se introduce la figura de un niño, que va mal vestido y descalzo y se rasca la cabeza: la pertinaz realidad finalmente traiciona el espíritu. El infante va de la mano de la mujer que, aún aseada y limpia, refleja una pobreza en la indumentaria que llama la atención, pero es pareja a la del hombre que está arando un campo, con unos bueyes grandes y pesados, de paisaje nada ameno: en realidad nos parece estar ante una tierra inhóspita, dura de trabajar y difícil para vivir. No hay referencia alguna al carácter de las gentes y lo mismo ocurre en la descripción de Sevilla (fig. 112) que ocupa el último tomo, que parece tener más interés por el Guadalquivir y la Giralda que por los lugareños: éstos, además de no merecer una línea, tampoco se lucen en la estampa que los retrata. En ella se muestra a una pareja varean-

18. Merece la pena recordar que, por ejemplo, cuando Joaquín Sorolla quiso representar Cataluña a través de su traje en las pinturas para A. M. Huntington, ya no encontró el carácter pintoresco de sus gentes y, en fecha tan temprana como 1915 se creó el Archivo de Etnografía y Folklores de Cataluña, institución pionera en España con claro interés antropológico.

Fig. 111. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Córdoba", 1787.
B. Espinalt y García, *Atlante español*, 1778-1795.



do la oliva pero sin ninguna aportación digna de reseñar en lo que se refiere ni a la indumentaria ni al paisaje.

Se puede suponer que esta relajación en el plan inicial auguraba ya la suspensión de la publicación sin que sepamos explicar las razones, aunque el autor siguió teniendo iniciativas que respondían a ese espíritu de buen ciudadano. En este tomo de Sevilla, que resultó ser el último del *Atlante*, anunciaba el "primer cuaderno de la Colección de Estampas de Fachadas o Vistas de Palacios, Edificios y Monumentos antiguos y modernos, no sólo de la corte de Madrid y Sitios Reales, sino también de todos los estados que componen la Monarquía española", con texto bilingüe y dedicado al conde de Floridablanca. La obra pretendía dar una "muestra de todas aquellas obras suyas [se refiere a la arquitectura y al conde], de las cuales unas deben sus principios al gobierno de V. E. y todas juntas su conservación", y el texto continúa así:

Los monumentos que nos dejó la antigüedad para prueba del valor, fidelidad y constancia de los Españoles en todas edades, se ven sostenidos por la mano de V. E., ocupada siempre en proteger cuanto pueda contribuir a la grandeza de nuestra Nación; y el desconocerse ésta a sí misma vien-

Fig. 112. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Sevilla", 1795.
B. Espinalt y García, *Atlante español*, 1778-1795.



do trasladados a su recinto los magníficos primores de Egipto, Grecia, y Roma, lo debe a la Paz y Abundancia que (testigo la Europa toda) ha logrado V. E. establecer en nuestro suelo.

No obstante, la conciencia histórica llevó a una progresiva valoración del monumento, no sólo como testimonio de la grandeza sino también de la memoria y, de este modo, se establece la asociación que más éxito va a tener durante todo el siglo XIX: el traje regional y el monumento artístico, o empleando las palabras de Ortega, "el paño y la piedra", es decir, los dos protagonistas de la construcción romántica de la tradición, cada uno en su papel:

La Piedra, más segura de sí misma, se suele quedar al fondo, donde afirma su dureza geológica. Y, sin embargo, juega consigo misma a curvarse como un junco en el arco, en el portal, a bombearse en la panza de los torreones, a enternecerse en los detalles íntimos de un blasón que florece sobre la sillería granítica. El Paño, menos confiado en su destino, se adelanta al primer plano como un tenor, para cantarnos su aria romántica, para que le veamos bien y nos intereseemos por su suerte (Ortega y Gasset 1933: prólogo).

Ayuntamiento de Madrid

EPÍLOGO

1. El tema ha sido estudiado por Valeriano Bozal (Cruz 1981; Rodríguez 1982 y Bozal 1987). Desde luego la redefinición del traje va asociada a la organización administrativa del Estado y su difusión culmina en las aleluyas: por ejemplo, la núm. 28 de la serie de Hernando "Habitantes de las provincias de España", recogida por Caro Baroja (1969: 420), donde claramente se establece la relación entre la división administrativa por provincias y el traje.
2. El primer cuaderno se anunció en la *Gaceta de Madrid* (22 de septiembre de 1801) como continuación de las estampas que ilustraban *El viajero universal* y explica que el motivo es "que el público desea tener los trajes nacionales". Ese mismo año salieron los dos cuadernos siguientes (*idem*, 10 de noviembre y 18 de diciembre); en 1802 salieron cinco cuadernos (el cuarto el 9 de marzo; el sexto el 6 de julio; el séptimo el 7 de septiembre; el octavo el 3 de diciembre y el noveno el 21 de diciembre). En 1803 salieron desde el cuaderno décimo al decimotercero y se anunciaron en la *Gaceta* los días 20 de mayo, 1 de julio, 30 de septiembre y 20 de diciembre, respectivamente. El decimocuarto y último cuaderno se anunció el 3 de mayo de 1804 pero la *Colección general* fue continuada por *Las modas de Madrid*, serie que se anunció el 14 de septiembre de ese mismo año.
3. El 7 de agosto de 1798 se insertaba este anuncio en la *Gaceta de Madrid*: "Los gritos de Madrid, o figuras que representan los vendedores por las calles, copiados del natural: formarán una colección que se publicará en estampas de cuatro

La publicación de la colección de trajes de Juan de la Cruz es el punto de partida de series, estampas sueltas y publicaciones dedicadas tanto a la actualidad como al pasado. Ya hemos comentado que José Camarón grabó en 1794 la primera versión española de la serie de Vecellio, ampliándola sensiblemente en la parte correspondiente a los trajes de España con el fin de completar documentalmente la imagen histórica. Por ejemplo, se dan las imágenes del "Soldado con el sayo que describe Apiano el cual es de paño grosero, y las botas o borceguíes de cerdas", la del "Balear, o tirador de honda, mallorquín sacado de la columna de Antonino", "Vestidura de la doncella prometida a Alucio del citado escudo de Escipión", "Anciano Español del mismo escudo el cual y los demás que se presentan a Escipión están coronados de olivo", etc. Entre 1804 y 1805 se publicó también la *Historia de los trajes que todas las naciones del mundo usan actualmente. Con una breve noticia del carácter y principales costumbres de los naturales de cada país, extractada de los viajeros más modernos*, profusamente ilustrado.

En las obras de actualidad desde luego se rastrea la influencia tanto de la idea como de las imágenes de Cruz:¹ sirvan de ejemplo la *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España principada en el año de 1801*, de Antonio Rodríguez² (Bozal 1982) o la serie de *Los gritos de Madrid, o los revendedores por las calles*, de Miguel Gamborino.³ En esta última serie se trata de transmitir la imagen de los que, en opinión de Blanco White, eran los vendedores "más ruidoso y variados de España" que contribuían al paisaje del paseo del Prado, pero apreciamos también ese ánimo de oportunidad que tenía Cruz a la hora de publicar las estampas; sirva de ejemplo el anuncio que insertó el grabador en la *Gaceta de Madrid* del 28 de octubre de 1808, en un momento en el que la capital se había liberado de la presencia francesa:

Colección divertida, compuesta de cincuenta y dos figuras, copiadas del natural hasta en el modo de vocinglear, dispuesta en trece láminas, de cuatro figuras cada una: en la última se ven dos fruterías, la una de la primera moda en su clase, la otra muy desdichadora, el que vende santi barati y el sartenero, vitoriando al primer pepino que plantó un corso en tierra de España, y no ha prendido.

La riqueza y variedad que existió en la producción de estampas durante la contienda era debida, evidentemente, a los terribles sucesos del momento, y hubo varias con los héroes populares con sus atavíos. También entre esas imágenes hubo un lugar para las provincias y reinos de España como la que grabó José Coromina, dedicada a la Junta de Comercio de Cataluña titulada "Levantamiento simultáneo de las provincias de España contra Napoleón en 1808" (fig. 113) donde la representación de las mismas se hace a través de los trajes según se van numerando en la leyenda: "1 Castilla la Nueva. 2 Cataluña. 3 Murcia. 4 Navarra. 5 Aragón. 6 Valencia. 7 Extremadura. 8 Mallorca. 9 Asturias. 10 Andalucía. 11 Granada. 12 Mancha. 13 León. 14 Galicia. 15 Castilla la Nueva". La imagen parece transcribir el inflamado pensamiento nacionalista de Capmany (1808) en su *Centinelá contra franceses*:

Cada provincia se esperezó y se sacudió a su manera. ¿Que sería ya de los españoles, si no hubiese habido aragoneses, valencianos, murcianos, andaluces, asturianos, gallegos, extremeños, catalanes, castellanos, etc.? Cada uno de estos nombres inflama y envanece y de estas pequeñas naciones se componen la masa de la gran nación.

En ella se muestra al pueblo, dentro de su diversidad, unido para detener la caída de la efigie del rey que un soldado francés trata de echar abajo. La dificultad de identificación de cada uno de los lugareños se debe a la composición, pero parece que ya comienza a fijarse una iconografía que tendrá indudable éxito en el futuro. Y la cuestión estaría precisamente aquí: ¿en qué momento esa iconografía creada antes de la Guerra de la Independencia fue la base sobre la que se asentó la construcción de la tradición? Parece evidente que fue entonces aunque su difusión vendría un poco después. Desde luego la ruina generalizada que supuso la contienda y las sucesivas crisis políticas en las que se vio sumido el país durante el reinado de Fernando VII dificultó la reconstrucción.

Tras el regreso del "Deseado" hubo una búsqueda consciente del pasado pero, al principio, el objetivo fundamental de esa mirada atrás se hizo con la intención de encontrar modelos que dieran lustre a una monarquía cada vez más desprestigiada y deslucida, siendo el modelo Carlos III y el instrumento la creación del Real Establecimiento Litográfico de Madrid (Vega 1990). La obra de Fabre y su intento de interpretar la pintura de los Tiepolo en el salón del trono del Palacio Real de Madrid se debe situar en este contexto militante de propaganda política. Como vimos, el autor denuncia la falta de claridad en la representación de la cornisa en la que Ceán opinaba, por el contrario, que era digno de destacar "la verdad con que describe los caracteres nacionales y demás accidentes". Debemos suponer, entonces, que Fabre forma parte de una nueva generación donde se da una asimilación bastante general de los tipos creados y difundidos a través de las estampas dieciochescas, una nueva generación que va a

figuras en papel de Holanda y bien iluminadas: a real cada figura. Se hallarán en las librerías de Escribano, calle de las Carretas; y de Fernández y compañía, frente a San Felipe el Real". El 24 de agosto se ponían a la venta las dos estampas siguientes, y la cuarta el 28 de septiembre. En el anuncio de esta última se dice: "tiene cuatro figuras como las estampas anteriores, y a cuyo pie se ponen las voces corrompidas con que pregonan. Véndese a 3 rs. cada una iluminada, y a real y medio en negro", es decir, se rebajaba un real en las de color y se ponen a la venta sin él. El 22 de enero de 1799 se anunciaba la quinta estampa, y en el núm. 93 de la *Gaceta de Madrid* de 1803 se daba el siguiente comunicado: "los gritos de Madrid, o los revendedores por las calles: son siete láminas de a cuatro figuras cada una, y se venden a tres reales cada estampa iluminada. Se hallarán en la librería de Campo, Puerta del Sol, y en la de Escribano, calle Carretas".

Poco después, en 1869, ante el empuje de la civilización materializada por los caminos de hierro, Gustavo Adolfo Bécquer, desde las páginas de *La ilustración de Madrid* hacía el siguiente ruego:

séanos permitido guardar la memoria de un mundo que desaparece y que tan alto hablaba al espíritu del artista y del poeta: séanos permitido sacar de entre los escombros algunos de sus más preciosos fragmentos para conservarlos como dato para la historia, como una curiosidad o una reliquia.

Y con esa misma cadencia temporal fue naciendo el traje regional cuyas ancestrales raíces habían sido plantadas y abonadas en la búsqueda de esa nueva imagen de España que tanto desearon y por la que tanto trabajaron nuestros ilustrados. Al fin se había creado la tradición de la nueva España y podía proyectarse hacia el futuro.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Michel Ange Houasse, *Vista del palacio de Aranjuez desde mediodía*, h. 1720-1724. © Patrimonio Nacional, Madrid.
2. Anónimo, *Vista de la Plaza Mayor de Madrid*, h. 1619. Museo Municipal de Madrid.
3. Luis Paret y Alcázar, *Fiesta frente al Jardín Botánico*, h. 1790. Museo Nacional del Prado, Madrid.
4. Cesare Vecellio, *El católico rey Felipe II* (1590). Biblioteca Nacional, Madrid.
5. Francisco Rizzi, *Auto de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid* (1680). Museo Nacional del Prado, Madrid.
6. Francisco Rizzi, *Auto de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid* (detalle), 1680. Museo Nacional del Prado, Madrid.
7. Anónimo, *Vista de la Plaza Mayor de Madrid* (detalle), h. 1619. Museo Nacional del Prado, Madrid.
8. Hyacinthe Rigaud, *Retrato de Felipe V vestido a la española*, 1700. © Patrimonio Nacional, Madrid.
9. Phillibert Bouttats, *Retrato de Carlos II*, 1684. D. van Papenbroeck, *Acta Vitae S. Ferdinandis...*, Amberes, 1684, frontispicio. Biblioteca Nacional, Madrid.
10. Giambattista Tiepolo, *Bóveda del salón del trono del Palacio Real de Madrid* (detalle), 1764. © Patrimonio Nacional, Madrid.
11. José Camarón, *Traje que usaban los Reyes Católicos [Felipe II]*, 1794. Biblioteca Nacional, Madrid.
12. Antonio Carnicero, *Comida de Sancho Panza en la Ínsula Barataria*, h. 1780. Colección particular.
13. Luis Paret y Alcázar, *Ensayo de una comedia*, h. 1772-73. Museo Nacional del Prado, Madrid.
14. Francisco de Goya, "Cual la descañonan", *Los caprichos*, estampa 21, 1799. Biblioteca Nacional, Madrid.
15. Francisco de Goya, "No hubo remedio", *Los caprichos*, estampa 24, 1799. Biblioteca Nacional, Madrid.
16. Luis Paret y Alcázar, *Vista del Arenal de Bilbao*, 1783. Museo de Bellas Artes de Bilbao. © de la fotografía Museo de Bellas Artes de Bilbao.
17. Luis Paret y Alcázar, *Vista del Arenal de Bilbao*, 1784. © National Gallery, Londres.
18. Francisco Bayeu, *El paseo de las Delicias*, h. 1785. Museo Nacional del Prado, Madrid.
19. Francisco de Goya, *Maja ante tres compañeros*, h. 1794-96. Museo Nacional del Prado, Madrid.
20. Francisco de Goya, *El columpio*, h. 1794-96. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Harris Brisbane Dick Fund, 1935 (35.103.2). Fotografía © 1994, The Metropolitan Museum of Art.
21. Anónimo, *Traza de tarasca para la procesión del Corpus*, 1713. Archivo de Villa, Madrid.
22. Francisco de Goya, *Majas de paseo*, h. 1794-96. Biblioteca Nacional, Madrid.
23. Francisco de Goya, "Nadie se conoce", *Los caprichos*, estampa 6, 1799. Biblioteca Nacional, Madrid.
24. Lorenzo Tiepolo, *Tipos populares*, h. 1770-73. © Patrimonio Nacional, Madrid.
25. Luis Paret y Alcázar, *Baile en máscara*, 1768. Museo Nacional del Prado, Madrid.
26. Luis Paret y Alcázar, *Baile en máscara* (detalle), 1768. Museo Nacional del Prado, Madrid.
27. Antón Rafael Mengs, *Retrato de Isabel Parreño, marquesa del Llano*, 1775. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
28. Luis Paret y Alcázar, *Baile en máscara* (detalle), 1768. Museo Nacional del Prado, Madrid.
29. Francisco de Goya, *Maja pavoneándose delante de otras tres*, h. 1794-96. Princeton University Art Museum, Princeton. Donación de Carl Otto von Kienbusch, clase de 1906, para la Carl Otto von Kienbusch, Jr., Memorial Collection.
30. Luis Paret y Alcázar, *Muchacha durmiendo*, h. 1782-86. Colección particular.
31. Francisco de Goya, *Retrato de José Moñino, conde de Floridablanca*, 1783. Colección del Banco de España, Madrid.
32. Pompeo Girolamo Batoni, *Retrato de Manuel de Roda*, 1765. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
33. Francisco de Goya, *Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798. Museo Nacional del Prado, Madrid.
34. Francisco de Goya, *Retrato de José Álvarez de Toledo, duque de Alba*, 1795. Museo Nacional del Prado, Madrid.
35. Francisco de Goya, *Retrato de Cayetana de Silva, duquesa de Alba*, 1795. Fundación "Casa de Alba", Madrid.

36. Francisco de Goya, *Retrato de Cayetana de Silva, duquesa de Alba*, 1797. Cortesía de The Hispanic Society of America, Nueva York.
37. Francisco de Goya, *Manda que quiten el coche, se despeina, y arranca el pelo y pateo, porque el abate Pichurri le ha dicho en sus ociosos que estaba descolorida*, h. 1794-96. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Harris Brisbane Dick Fund, 1935 (35.103.16). Fotografía © 1993, The Metropolitan Museum of Art.
38. Luis Paret y Alcázar, *Escena de tocador*, h. 1775. Biblioteca Nacional, Madrid.
39. José Camarón, *Escena de tocador*, h. 1785. Biblioteca Nacional, Madrid.
40. Juan de la Cruz, "Maja elegante", *Colección de trajes de España*, estampa 6, 1777.
41. Juan de la Cruz, "Petimetra con manto de Semana Santa", *Colección de trajes de España*, estampa 12, 1777.
42. Manuel de la Cruz, *La feria de Madrid en la Plaza de la Cebada*, h. 1770-80. Museo Nacional del Prado, Madrid.
43. Juan de la Cruz, "La modista", *Colección de trajes de España*, estampa 55, 1784.
44. Juan de la Cruz, "El peluquero", *Colección de trajes de España*, estampa 56, 1784.
45. Juan de la Cruz, "El abate", *Colección de trajes de España*, estampa 57, 1784.
46. Nicolas Dupin, "Marchande de modes", *Galerie des Modes et Costumes Français*, h. 1778. Biblioteca Nacional, Madrid.
47. Nicolas Dupin, "Couturière élégante", *Galerie des Modes et Costumes Français*, h. 1778. Biblioteca Nacional, Madrid.
48. Anónimo, "Figurines a la moda", *Colección de trajes y muebles decentes y de buen gusto*, estampa 1, 1791. Biblioteca Nacional, Madrid.
49. Anónimo, "Figurín a la moda y adorno para la casa", *Colección de trajes y muebles decentes y de buen gusto*, estampa 4, 1791. Biblioteca Nacional, Madrid.
50. A. B. Duhamel, "Figurines a la moda", *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, estampa 42 (detalle), 1785-89. Biblioteca Nacional, Madrid.
51. Anónimo, "Figurines a la moda", *Colección de trajes y muebles decentes y de buen gusto*, estampa 24 (detalle), 1791. Biblioteca Nacional, Madrid.
52. A. B. Duhamel, "Figurines a la moda y adorno para la casa", *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, estampa 29 (detalle), 1785-89. Biblioteca Nacional, Madrid.
53. Anónimo, "Figurín a la moda y adorno para la casa", *Colección de trajes y muebles decentes y de buen gusto*, estampa 3 (detalle), 1791. Biblioteca Nacional, Madrid.
54. A. B. Duhamel, "Figurines a la moda y adorno para la casa", *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*, estampa 36 (detalle), 1785-89. Biblioteca Nacional, Madrid.
55. Anónimo, "Figurín a la moda y adorno para la casa", *Colección de trajes y muebles decentes y de buen gusto*, estampa 25 (detalle), 1791. Biblioteca Nacional, Madrid.
56. A. B. Duhamel, "Figurines a la moda y complementos", *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises* (detalle), 1785-89. Biblioteca Nacional, Madrid.
57. A. B. Duhamel, "Sombreros y cofias para mujeres", *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises* (detalle), 1785-89. Biblioteca Nacional, Madrid.
58. A. B. Duhamel, "Figurines a la moda y sellos de ciudades", *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises* (detalle), 1785-89. Biblioteca Nacional, Madrid.
59. Luis Paret y Alcázar, *La tienda de Geniani*, 1772. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
60. José Ximeno, *Española*, 1788. *Discurso sobre el lujo de las señoras...* Biblioteca Nacional, Madrid.
61. José Ximeno, *Carolina*, 1788. *Discurso sobre el lujo de las señoras...* Biblioteca Nacional, Madrid.
62. José Ximeno, *Borbonesa o Madrileña*, 1788. *Discurso sobre el lujo de las señoras...* Biblioteca Nacional, Madrid.
63. Anónimo, *El lujo*, 1788. *Duende de Madrid* (1788, vol. VII). Hemeroteca Municipal, Madrid.
64. Anónimo, *La moderación*, 1788. *Duende de Madrid* (1788, vol. VII). Hemeroteca Municipal, Madrid.
65. Juan de la Cruz, "Traje a la nueva española", *Colección de trajes de España*, estampa 79, 1788.
66. Juan de la Cruz, "Traje Carolina o para todo y traje a la Borbonesa", *Colección de trajes de España*, estampa 80, 1788.
67. Juan de la Cruz, "Traje de teatro a la antigua española", *Colección de trajes de España*, estampa 84, 1782.
68. Francisco de Goya, *Retrato de la reina María Luisa de Borbón en traje de gala*, 1789. © Patrimonio Nacional, Madrid.
69. Giambattista y Lorenzo Tiepolo, *Bóveda del salón del trono del trono del Palacio Real de Madrid* (1764; detalle). © Patrimonio Nacional, Madrid.
70. Giambattista y Lorenzo Tiepolo, *Bóveda del salón del trono del Palacio Real de Madrid* (detalle), 1764. © Patrimonio Nacional, Madrid.
71. Lorenzo Tiepolo, *La naranjera*, h. 1770-73. © Patrimonio Nacional, Madrid.
72. Lorenzo Tiepolo, *La vendedora de miel*, h. 1770-73. © Patrimonio Nacional, Madrid.
73. Lorenzo Tiepolo, *El vendedor de agua de limón*, h. 1770-73. © Patrimonio Nacional, Madrid.

74. Lorenzo Tiepolo, *La vendedora de acerolas*, h. 1770-73. © Patrimonio Nacional, Madrid.
75. Lorenzo Tiepolo, *Ciego vendedor de romances*, h. 1770-73. © Patrimonio Nacional, Madrid.
76. Luis Paret y Alcázar, *Escena de interior. El rezo del rosario*, h. 1785. © Patrimonio Nacional, Madrid.
77. Juan de la Cruz, *Colección de trajes de España*, portada, 1778.
78. Lorenzo Tiepolo, *Pasiega y soldados*, h. 1770-73. © Patrimonio Nacional, Madrid.
79. Juan de la Cruz, "Pasiega", *Colección de trajes de España*, estampa 8, 1777.
80. Lorenzo Tiepolo, *Dos majos y una moza*, h. 1770-73. © Patrimonio Nacional, Madrid.
81. Juan de la Cruz, "El naranjero", *Colección de trajes de España*, estampa 22, 1778.
82. Manuel de la Cruz, *La culparda*, h. 1780. Biblioteca Nacional, Madrid.
83. Cristóbal Vilella, "Moza", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780. © Patrimonio Nacional, Madrid.
84. Cristóbal Vilella, Manestral, *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780. © Patrimonio Nacional, Madrid.
85. Cristóbal Vilella, "Pastor", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780. © Patrimonio Nacional, Madrid.
86. Juan de la Cruz, "Pastor mallorquín", *Colección de trajes de España*, estampa 39, 1780.
87. Cristóbal Vilella, "Pajés", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780. © Patrimonio Nacional, Madrid.
88. Juan de la Cruz, "Pajés", *Colección de trajes de España*, estampa 47, 1782.
89. Cristóbal Vilella, "Señora", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780. © Patrimonio Nacional, Madrid.
90. Juan de la Cruz, "Señora mallorquina", *Colección de trajes de España*, estampa 38, h. 1780.
91. Juan de la Cruz, "Miguel Garrido", *Colección de trajes de España*, estampa 83, 1782.
92. Juan de la Cruz, "Pedro Romero", *Colección de trajes de España*, estampa 27, 1778.
93. Juan de la Cruz, "Joaquín Rodríguez Costillares", *Colección de trajes de España*, estampa 28, 1778.
94. Juan de la Cruz, "Dos manchegos bailando seguidillas", *Colección de trajes de España*, estampa 81, 1789.
95. Juan de la Cruz, "Una gallega de Noya con un gallego de Tuy", *Colección de trajes de España*, estampa 82, 1789.
96. Luis Paret y Alcázar, *Las parejas reales* (detalle), 1770. Museo Nacional del Prado, Madrid.
97. Juan de la Cruz, "El agua de cebada", *Colección de trajes de España*, estampa 4, 1777.
98. Luis Paret y Alcázar, *Las parejas reales*, 1770. Museo Nacional del Prado, Madrid.
99. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Valencia", 1784. B. Espinalt y García, *Atlante español*, Madrid, 1778-1795, t. VIII, estampa 2. © Patrimonio Nacional, Madrid.
100. Juan de la Cruz, "Valenciana", *Colección de trajes de España*, estampa 60, 1784.
101. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Mallorca", 1779. B. Espinalt y García, *Atlante español*, Madrid, 1778-1795, t. III, estampa 16. © Patrimonio Nacional, Madrid.
102. Juan de la Cruz, "Marinero mallorquín", *Colección de trajes de España*, estampa 46, 1780.
103. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Murcia", 1779. B. Espinalt y García, *Atlante español*, Madrid, 1778-1795, t. I, estampa 2. © Patrimonio Nacional, Madrid.
104. Juan Bernabé Palomino, la *Vista de la ciudad de Chinchilla*, 1779. B. Espinalt y García, *Atlante español*, Madrid, 1778-1795, t. I, estampa 6. © Patrimonio Nacional, Madrid.
105. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Aragón", 1779. B. Espinalt y García, *Atlante español*, Madrid, 1778-1795, t. II, estampa 2. © Patrimonio Nacional, Madrid.
106. Cristóbal Vilella, "Marinero mallorquín", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780. © Patrimonio Nacional, Madrid.
107. Cristóbal Vilella, "Pajese", *Trajes de los naturales de la isla de Mallorca*, h. 1780. © Patrimonio Nacional, Madrid.
108. Juan Bernabé Palomino, "Principado de Cataluña", 1781. B. Espinalt y García, *Atlante español*, Madrid, 1778-1795, t. IV, estampa 2. © Patrimonio Nacional, Madrid.
109. Juan de la Cruz, "Catalán", *Colección de trajes de España*, estampa 25, 1778.
110. Juan de la Cruz, "Catalana", *Colección de trajes de España*, estampa 26, 1778.
111. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Córdoba", 1787. B. Espinalt y García, *Atlante español*, Madrid, 1778-1795, t. XI, s. n. © Patrimonio Nacional, Madrid.
112. Juan Bernabé Palomino, "Reino de Sevilla", 1795. B. Espinalt y García, *Atlante español*, Madrid, 1778-1795, t. XIV, s. n. © Patrimonio Nacional, Madrid.
113. José Coromina, *Levantamiento simultáneo de las provincias de España*, 1811. Museo Municipal de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Águeda, M. 2003. *Goya. Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Akal.
- Albizúa Huarte, E. 1988. "El traje en España: un rápido recorrido a lo largo de su historia", en J. Laver, *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid, Cátedra, pp. 316-331.
- Álvarez Barrientos, J. (ed.) 1995. *La filósofa por amor*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- 1999. "La República de las Letras se representa", *Salina*, núm. 13, pp. 41-50.
- 2001. "La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII", *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, LIX, 2, pp. 93-125.
- Álvarez Barrientos, J. y Herrero Carretero, C. 2002. *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Álvarez de Colmenar, J. 1707. *Les délices de l'Espagne et du Portugal où l'on voit une description exacte des Antiquités, des Provinces, des Montagnes, des Villes, des Rivières, des Ports de Mer, des Forteresses, Églises, Academies, Palais, Bainst, etc. De le Religion, des moeurs des habitants, de leur fêtes, et généralement de tout ce qu'il y a de plus considerable à remarquer*, Leyden, Pierre Van der Aa.
- Álvarez Miranda, P. 1992. *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, núm. LI, Madrid, Real Academia Española.
- Anderson, M. 1969. *The golilla. A Spanish Collar of the 17th Century*, Nueva York, The Hispanic Society of America.
- Andioc, R. 1988. "De caprichos, sainetes y tonadillas", en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Bolonia, Piován Editore, pp. 67-98.
- Anes, G. 1988. "La formación de un rey en el siglo de las luces: ideas y realidad", en *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Cultura, vol. 1, pp. 19-36.
- Arte en la corte. 2003. *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- Bandrés Oro, M. 2002. *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Pamplona, Eunsa.
- Barcia, A. M. 1906. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Baretti, G. 1970. *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, Fontwell, Centaur Press.
- 2002. Giacomo Casanova y Giuseppe Baretti. *Dos ilustrados italianos en la España del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra. Ed. de M. A. Vera y D. Gambini.
- Barthes, R. 1978. *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Belluga, L. 1722. *Contra los trajes y adornos profanos. En que se doctrina de la sagrada escritura, padre de la iglesia, y todo género de escritores y razones teológicas se convence su grave malicia*, Murcia, Jaime Mesnier.
- Berge, P. van de. 1701. *Theatrum Hispaniae: exhibens Regni Urbes, Villas ac Vividaria magis illustria*, Amsterdam.
- Bernáldez Montalvo, J. M. 1983. *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- Bernárdez Sanchis, C. 2004. "La sonrisa del tiempo. Los homenajes a artistas en el diseño de Agatha Ruiz de la Prada", en *Agatha Ruiz de la Prada. Homenajes*, Valencia, IVAM, 2004, pp. 25-167.
- Bernis, C. 2001. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid, El Viso.
- Blanco White, J. 2001. *Cartas de España*, Madrid, Alianza. Ed. de V. Llorens.
- Blecuá, J. M. 1996. *Francisco de Quevedo. Poesía original completa*, Barcelona, Planeta.
- Bolufer, M. 1998. *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- Bourgoing, J. F. 1788. *Nouveau voyage en Espagne ou tableau de l'état actuel de cette monarchie*, París, Chez Regnault, 3 vols.
- Borrow, G. 1996. *La Biblia en España*, Madrid, Alianza. Ed. de M. Azaña.
- Bottineau, Y. 1986. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700- 1746)*, Madrid, FUE.
- Boucher, F. 1967. *Historia del traje en occidente. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, Montaner y Simón.
- Bozal, V. 1988. "La estampa popular en el siglo XVIII", en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Summa Artis, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, pp. 647-756.

- Cabarrús, Conde. 1973. *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, Madrid, Castellote Editor.
- Calefato, P. 2002. *El sentido del vestir*, Valencia, Engloba.
- Cadalso, J. 1967. *Los eruditos a la violeta*, Madrid, Anaya. Ed. de N. Glendinning.
- . 1996. *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra. Ed. de R. P. Sebold.
- Cage, J. 1993. *Color y cultura*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Calcografía Nacional*. 1987. *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Calderón Altamirano de Chaves, L. F. 1707. *Opúsculos de oro, virtudes morales cristianas que dedica a María Santísima*, Madrid, Juan García Infanzón.
- Campo y Otazu, L. 1787. *Sermón contra el lujo y la profanidad en los vestidos y adornos de las mujeres cristianas*, Madrid, Benito Cano.
- Capmany, A. 1808. *Centinela contra franceses*, Madrid, s. i.
- Carlos III. 1988. *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2 vols.
- Caro Baroja, J. 1965. *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus.
- . 1969. *Ensayo sobre una literatura de cordel*, Madrid, *Revista de Occidente*.
- . 1970. "El mito del 'carácter nacional' y su formación con respecto a España", en J. Caro, *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Madrid, Seminario y Ediciones S. A., pp. 71-135.
- . 1975. "Los majos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 299, pp. 281-249.
- . 1980. *Temas castizos*, Madrid, Istmo.
- . 1988. "Sobre trajes, costumbres y costumbrismo", en Carlos III y la Ilustración, Madrid, Ministerio de Cultura, vol. I, pp. 215-224.
- . 1990. *Arte visoria y otras lucubraciones pictóricas*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Carrete Parrondo, J. 1978. *El grabado calcográfico en la España Ilustrada*, Madrid, Club Urbis.
- . 1989. "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la España Ilustrada", en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Summa Artis, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, pp. 395-644.
- . 1999. "Las estampas de trajes. Entre la documentación y la moda", en *Camarón. Dibujos y Grabados*, Valencia, Fundación Bancaja, pp. 122-133.
- Casanova, G. 2002. *Giacomo Casanova y Giuseppe Baretti. Dos ilustrados italianos en la España del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra. Ed. de M. A. Vera y D. Gambini.
- Cea, A. 2002. "La indumentaria en el refranero de Correas. Retrato y caricatura de la España del siglo XVII", en M. I. Montoya Ramírez (ed.), *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Granada, Universidad de Granada, pp. 101-135.
- Ceán Bermúdez, J. A. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 6 vols.
- Cepeda Adán, J. 1990. "Tipos populares en el Madrid de Carlos III", en *Coloquio Internacional Carlos III y su siglo. Actas*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 481-503.
- Christiansen, K. (ed.) 1997. *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, Nueva York, Skira.
- Clavijo y Fajardo, J. 1755. *Pragmática contra el celo y desagravio de las damas*, Madrid, Imprenta de Herederos de Agustín Gordeivela.
- . 1762-67. *El Pensador*, Arrecife, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1999. Ed. facsímil, 7 vols.
- Corominas, M. y Villalta M. M. (eds.) 1962. *Viaje por España en 1679 y 1680 y cuentos feericos de la condesa D'Aulnoy*, Barcelona, Graf. Diamantel.
- Cruz, J. de la. 1981. *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*, Madrid, Turner. Ed. facsímil con introducción de V. Bozal.
- Cruz, R. de la. 1889. "Las escofieteras", en *Sainetes*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía. Editores, t. II, pp. 297-320.
- . 1990. *Sainetes*, Madrid, Cátedra. Ed. de Francisco Lafarga.
- . 1996. *Ramón de la Cruz en la Biblioteca Histórica Municipal: Materiales para su estudio*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- Cruz Labeaga Mendiola, J. 1991. "Luis Paret y Alcázar en el País Vasco y Navarra", en *Luis Paret y Alcázar 1746-1799*, Bilbao, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, pp. 79-111.
- Deacon, Ph. 1996. "En busca de nuevas sensibilidades: el proceso civilizador en la cultura española del siglo XVIII", en *El mundo hispánico en el siglo de las Luces*, Madrid, Universidad Complutense, t. I, pp. 53-72.
- De Grazia, D. y Garberson, E. 1996. *The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue: Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Century*, Washington D. C., National Gallery of Art.
- Delpierre, M. 1997. *Dress in France in the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press.

- Demerson, P. 1975. *María Francisca de Sales Portocarrero (condesa de Montijo), una figura de la Ilustración*, Madrid, Editora Nacional.
- Depuy, P. 1829. *Compendio elemental de las diferencias más notables entre Francia y España, o conversaciones familiares entre un español y un francés, acerca de las lenguas, usos, producciones, etc. de ambos países*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer.
- Descalzo, A. 1997. "El traje francés en la corte de Felipe V", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, IV, pp. 189-210.
- . 2002. "Modos y modas en la España de la Ilustración", en *La España del siglo XVIII y la filosofía de la felicidad y el orden*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 167-191.
- . 2003. "El retrato y la moda en España (1661-1746)", Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 3 vols.
- Díez, J. L. 1994. *Federico de Madrazo y Kuntz*, Madrid, Museo del Prado.
- Díez Borque, J. M. 1975. *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- Discurso. 1636. *Discurso contra malos trajes y adornos lascivos*, Madrid, Imprenta María de Quiñones.
- Discurso. 1788. *Discurso sobre el lujo de las señoras y proyecto de un traje nacional*, Madrid, Imprenta Real.
- Domínguez Ortiz, A. (ed.) 1982. *Testamento de Carlos II*, Madrid, Editora Nacional. Ed. facsímil.
- Dowling, J. 1981. "Introducción biográfica y crítica", en *Ramón de la Cruz. Sainetes*, Madrid, Castalia, vol. I, pp.7-54.
- Eliás, N. 1987. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Entwistle, J. 2002. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, Paidós.
- Escobar, J. 1973 *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española.
- Espintalt y García, B. 1778-1795. *Atlante español o Descripción general geográfica, cronológica e histórica de España, por reinos y provincias... adornado de estampas finas que demuestran las vistas perspectivas de todas las ciudades, trajes propios de... cada reino y blasones*, Madrid.
- Expresión. [1707]. *Expresión del festejo que la parroquia y barrio de San Pedro extramuros que la ciudad de Burgos hizo a la feliz noticia del preñado de la Reina Nuestra Señora doña María Luisa Gabriela Emanuel de Saboya, en sagrados cultos, fuegos y jocosos trajes*, [Burgos], s. i.
- Ezcaray, A. 1691. *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 antecedentes ha introducido el infernal dragón para destruir y acabar con las almas, que con su preciosísima sangre redimió nuestro amantísimo Jesús*, Sevilla, Thomas López de Haro.
- Fabre, F. J. 1829. *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, Eusebio Aguado.
- Feijoo, B. J. 1952. *Obras escogidas de Benito Jerónimo Feijoo*, Madrid, BAE, vol. 56.
- Fernández de Navarrete, P. 1626. *Conversación de monarquías. Discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al Señor Rey Don Felipe III*, Madrid, Imprenta Real.
- Fernández Duro, C. 1973. *Armada Española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón*, Madrid, Museo Naval.
- Fernández Sebastián, J. 1996. "Los primeros cafés en España (1758-1809): nueva sociabilidad urbana y lugares de afrancesamiento", en J. R. Aymes (ed.), *La imagen de Francia en España durante la segunda mitad del siglo XVIII*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 65-82.
- Fischer, C. A. 1799. *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua in den Jahren 1797 und 1798, nebst einem Anhage über das Reisen in Spanien*, Berlín, Johann Friedrich Unger.
- Fortes Ruiz, M. R. 2002. "El control del aspecto femenino. Las perfectas invisibles de Juan Luis Vives y Fray Luis de León", en M. I. Montoya Ramírez (ed.), *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Granada, Universidad de Granada, pp. 249-257.
- Franco Rubio, G. A. 2001. *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- Freixa, C. 1993. *Los ingleses y el arte de viajar*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Fuentes, J. F. 2001. "Moda y lenguaje en la crisis social del Antiguo Regimen", en J. R. Aymes (ed.), *La imagen de Francia en España durante la segunda mitad del siglo XVIII*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 85-95.
- Fusi, J. P. 2000. *España. Evolución de una identidad*, Madrid, Temas de Hoy.
- Galiendo, P. 1678. *Verdades morales en que se reprehenden y condenan los trajes vanos, superfluos y profanos con otros vicios y abusos que hoy se usan, mayormente los escotados deshonestos de las mujeres*, Madrid, Francisco Sanz.
- García Cárcel, R. 1998. *La leyenda negra. Historia y opinión*, Madrid, Alianza.
- . 2003. *Felipe V y los españoles*, Barcelona, Mondadori.
- García Cárcel, R. y Alabrús Iglesias, R. M. 2001. *España en 1700 ¿Austrias o Borbones?*, Madrid, Arlanza Ediciones.

- Gassier, P. 1974. *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona, Editorial Juventud, vol. I.
- Gaudriault, R. 1983. *La gravure de mode feminine en France*, París, Éditions de l'Amateur.
- Gelz, A. 1999. "Les lumières du scandale: le motin de Esquilache (1766), conflit culturel et expérience d'alterité au XVIIIe siècle espagnol", en D. A. Bell, L. Pimenova y S. Pujol, *La recherche dix-huitièmiste. Raison universelle et culture nationale au siècle des Lumières*, París, Honoré Champion, pp. 149-178.
- Glendinning, N. 1982. *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre (1768). Sátira atribuida a José Cadalso*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- 1984. "Cambios en el concepto de la opinión pública a fines del siglo XVIII", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 33/1, pp. 157-164.
- 1992. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*, Madrid, Real Academia de San Fernando.
- Glendinning, N.; Harris, E. y Russel, F. 1999. "Lord Grantham and the Taste for Velázquez: the Electrical Eel of the day", *Burlington Magazine*, 1.159, pp. 598-605.
- Gómez-Centurión Jiménez, C. 1986. "La guardia Chamberga, don Juan José de Austria y la opinión pública madrileña", en *Congreso de Temas de Historia Militar. Actas*, Zaragoza, Servicio de Publicaciones del EME, t. I, pp. 250-262.
- Gómez-Centurión Jiménez, C. y Descalzo Lorenzo, A. 1998. "El Real Guardarropa y la introducción de la moda francesa en la corte de Felipe V", en C. Gómez-Centurión Jiménez y J. A. Sánchez Belén (eds.), *La herencia de Borgoña. La hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 159-187.
- González Enciso, A. 2003. *Felipe V. La renovación de España. Sociedad y economía en el reinado del primer Borbón*, Pamplona, Eunsa.
- Habermas, J. 1994. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Haidt, R. 1999. "Luxury, Consumption and Desire: Theoring the Petimetra", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 3, pp. 33-50.
- 2003. "A Well-Dressed Woman Who Will Not Work: Petimetras, Economics, and Eighteenth-Century Fashion Plates", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 28, 1, pp. 139-157.
- Herrero, M. J. 1999. "El belén del Príncipe", en AA. VV., *Navidad en Palacio. Belenes napolitanos*, Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 26-32.
- Herrero Carretero, C. 1996. "La Real Fábrica de Tapices y Francisco de Goya", en *Tapices y cartones de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, pp.17-39.
- Herrero García, M. 1966. *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos.
- Hollander, A. 1975. *Seeing Through Clothes*, Nueva York, Viking Press.
- Humboldt, W. 1998. *Diario de viaje a España 1799-1800*, Madrid, Cátedra.
- Instrucción 1767. Instrucción para la concurrencia de bailes en máscara en el carnaval del año 1767*, AHN, Consejos, Libro 1355, fols. 303 y ss.
- Isla, J. F. 1964. *Fray Gerundio de Campazas*, Madrid, Espasa Calpe, 4 vols. Ed. de R. P. Sebold.
- Jardine, A. 2001. *Cartas de España*, Alicante, Publicaciones Universidad Alicante. Ed de J. M. Pérez Berenguel.
- Jiménez, B. 1638. *Reforma de trajes. Doctrina de fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada*, Baeza, Juan de la Cuesta.
- Jovellanos, M. G. 1956. *Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid, B.A.E., vol. 87, tomo V.
- Kamen, H. 1974. *La Guerra de Sucesión en España, 1700-1715*, Barcelona, Grijalbo.
- Kany, Ch.-E. 1932. *Life and Manners in Madrid, 1750-1800*, Berkeley, University of California Press.
- Köhler, C. 1983. *A History of Costume*, Nueva York, Harrap.
- Laborde, A.-L.-J. 1806-20. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé.
- 1807. *Viaje pintoresco e histórico de España, por D. Alejandro de Laborde y una Sociedad de Literatos y Artistas de Madrid, dedicado al Serenísimo Señor Príncipe de la Paz Generalísimo Almirante de España e Indias, dado a luz por D. Antonio Bondeville, pintor de Cámara con privilegio del Rey N. S.*, Madrid, Imprenta Real.
- Leira, A. 1993. "El vestido femenino y el Despotismo Ilustrado: el proyecto de un traje nacional", en *Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria*, ICCOM, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 237-241.
- 1997. "El vestido en tiempos de Goya", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 4, pp. 157-187.
- Lemoie-Luccioni, E. 2003. *El vestido. Ensayo psicoanalítico*, Valencia, Engloba.
- Libro a la moda*. 1784. *Libro a la moda. Traducido del francés al castellano*, Madrid, Imprenta del Consejo de Indias.
- Lipovetsky, G. 2002. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama.

- Lurie, A. 1994. *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós.
- Macanaz, M. [s. a.] *Discursos políticos y testamento de España*, Madrid, Imprenta de D. Primo Andrés.
- Madrazo Madrazo, S. 1984. *El sistema de comunicaciones en España 1750-1850*, Madrid, Turner, 2 vols.
- 1988. "El mito de los caminos reales de Carlos III", en *Equipo Madrid de Estudios Históricos, Carlos III, Madrid y la Ilustración. Contradicciones de un proyecto reformista*, Madrid, Editorial siglo XXI.
- 1991. *La Edad de Oro de las diligencias. Madrid y el tráfico de viajeros en España antes del ferrocarril*, Madrid, Nerea.
- Madrid por adentro*. 1784. *Madrid por adentro y el forastero instruido y desengañado, escrito por un ingenio de esta corte*, Madrid, Imprenta del Real y Supremo Consejo de Indias.
- Mano, J. M. de la. 1999. "Lorenzo Tiepolo. Vida privada y oficio de un veneciano al servicio de Carlos III", en *Lorenzo Tiepolo*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 79-95.
- Maravall, J. A. 1991. *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori.
- Martín Gaité, C. 1981. *Usos amorosos del dieciocho español*, Barcelona, Lumen.
- Martínez Kleiser, L. 1925. *Del siglo de los chisperos* (Colección de artículos), Madrid, Librería Voluntad.
- Martínez Medina, A. 1995. *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII*, Madrid, Horas y horas.
- Martínez Novillo, A. 2003. "Goya, Bayeu y la fiesta de los toros", *Boletín de la Fundación de Estudios Taurinos*, pp. 73-91.
- Martínez Shaw, C. y A. Mola, M. 2001. *Felipe V*, Madrid, Arlanza.
- Mestre, A. 1983. "La imagen de España en el siglo XVIII: apologistas, críticos y detractores", *Arbor*, 449, 49-73.
- Meunier, L. 1665. *Veuë du Palais Jardins, et Fontaine Darangouesse, Maison de plaisance du Roy d'Espagne, lieu très curieux pour la grande abondance de ses Eaux et pour la grande quantité des figures de Bronze et de Marbre*, París.
- Morán Turina, M. 1990. *La imagen del rey Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea.
- Morel-Fatio, A. 1894. "El traje de golilla y el traje militar", *La España Moderna*, LXIX, septiembre, pp. 130-144.
- 1904. "La golille et l'habit militaire" en su *Études sur l'Espagne*, París, E. Bouillon, vol. III.
- Moya, A. 1792-1794. *El café*, Madrid, Imprenta de González e Imprenta de Ruiz, 2 vols.
- Muníain Edera, S. 2000. *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*, Madrid, FUE.
- Noticias verdaderas*. 1707. *Noticias verdaderas de los sucedido en Madrid, desde el día del Nacimiento de nuestro Príncipe y Señor, su Bautismo, fiestas, y demostraciones de gozo, con que se ha explicado la Villa y Corte de Madrid, parabienes de todos los Grandes y Señores, la guardia de Niños, que se ha creado a su alteza, con otras particularidades, dignas de saberse*, Sevilla, s. i.
- Novísima*. 1805. *Novísima recopilación de las leyes de España*, Madrid, Imprenta Real, 4 vols.
- Ortas Durand, E. 1999. *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- Ortega López, M. (ed.) 1995. "El siglo XVIII", en *Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social*, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, pp. 3-28.
- Ortega y Gasset, J. 1933. "Para una ciencia del traje popular", en J. Ortiz Echagüe, España. *Tipos y trajes*, Prólogo, San Sebastián, Editora Internacional.
- 1987. *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Alianza.
- Páez, E. *Iconografía Hispana*, Madrid, Biblioteca Nacional, 5 vols.
- Papenbroeck, D. van 1684. *Acta Vitae S. Ferdinandis Regis, Castellae et Legionis eius nominis tertii cum postuma illius gloria et historia S. Crucis Caravacanae*, Amberes Michaelem Knobbarum.
- Pardo, A. 1989. *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Pedrocco, F. 1999. "Lorenzo Tiepolo en Venecia", en *Lorenzo Tiepolo*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 15-31.
- Pérez Martín, A. 2001. "El derecho y el vestido en el Antiguo Régimen", en M. I. Montoya Ramírez (ed.), *Jornadas Internacionales sobre moda y sociedad: Las referencias estéticas de la moda*, Granada, Universidad de Granada, pp. 263-292.
- Peters Bowron, E. 1996. "Luis Paret y Alcázar y la Pintura de Vistas en el siglo XVIII en Italia", en *Luis Paret y Alcázar y los Puertos del País Vasco*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 11-25.
- Pintores Ilustración*. 1988. *Los pintores de la Ilustración*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- Pizarroso Quintero, A. 2002. "Publicaciones periódicas y opinión pública en la España de Carlos IV", en *1802 España entre dos siglos y la devolución de Menorca*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 43-54.

- Planas, M. 2000. "Cronología del viaje de George Sand y Chopin y sus antecedentes a la luz de sus escritos autobiográficos y otros escritos contemporáneos", en *George Sand, Un invierno en Mallorca*, Palma de Mallorca, José J. Oñaleta, Editor.
- Ponz, A. 1947. *Viaje de España*, Madrid, Aguilar. Ed. de C. M. del Rivero.
- Portús, J. 1993. *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- Quevedo, F. 1916. *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, Madrid, s.i. Ed. de R. T. Selden Rose.
- Ramírez Góngora, M. A. 1788. *Óptica del cortejo. Espejo claro en que con demostraciones prácticas del entendimiento se manifiesta lo insubstancial de semejante empleo. Ocios políticos de D. Joseph Cadalso, Coronel, y Comandante que fue de Esquadron del Regimiento de Caballería de Borbón, y Caballero del hábito de Santiago. Autor que fue de los Eruditos a la violeta*, Madrid, Imprenta Hernández Pacheco.
- Real aclamación.** 1707. *Real festiva aclamación ejecutada en el real y magnífico monasterio de las Huelgas de Burgos... al anuncio del feliz preñado de María Luisa Gabriela Emanuel de Saboya... dispúsola y escribiola el R. P. M. Fr. B. A., monje... y confesor de dicho convento*, Burgos, s.i.
- Real Sitio.** 2000. *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- Reclamación caritativa.** 1804. *Reclamación caritativa a los padres cristianos sobre el uso de los vestidos y ornatos que corresponden a los de su familia*, Madrid, Imprenta de Marín.
- Rejón y Lucas, D. V. 1789. *Aventuras de Juan Luis. Historia divertida que puede ser útil*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- Respuesta.** 1788. *Respuesta a las objeciones que se han hecho contra el proyecto de un traje nacional para las damas*, Madrid, Imprenta Real.
- Ribeiro, A. 1984. *Dress in Eighteenth-Century Europe 1715-1789*. Londres, Batsford.
- 2002. "La moda femenina en los retratos de Goya", en *Goya, la imagen de la mujer*, Madrid, Museo del Prado, pp. 102-116.
- Rivière, M. 1992. *Lo cursi y el poder de la moda*, Madrid, Espasa Calpe.
- Roche, D. 1996. *The Culture of Clothing. Dress and Fashion in the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rodríguez, A. 1982. *Colección General de los trajes que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*, Madrid, Visor. Ed. de V. Bozal.
- Rojo de Flores, F. 1794. *Invectiva contra el lujo, su profanidad y excesos por medio de propias reflexiones que persuaden su inutilidad. Descripción circunstanciada de los trajes y adornos de diversas naciones, distinguiendo los tiempos de su uso respectivo, especialmente en España: De sus inventores: de los Artifices que en tales fines se emplean, con la explicación de las voces, o dicciones antiguas de difícil inteligencia en nuestro idioma*, Madrid, Imprenta Real.
- Romero Ferrer, A. 1989. "La apariencia y la cultura como formas de inversión de capital en la sociedad gaditana del siglo XVIII", en *Actas del Congreso Internacional sobre Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Cultura, vol. III, pp. 398-416.
- Ruiz-Gálvez Priego, E. 2002. "Modos y modas (siglos XV-XVIII)", en M. I. Montoya Ramírez (ed.), *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Granada, Universidad de Granada, pp. 461-477.
- Saint-Simon, duque de (Louis de Rouvroy) 1933. *Cuadro de la Corte de España en 1722*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- 1953. *Mémoires complets et authentiques*, París, Gallimard.
- Sarasúa, C. 1996. "Un mundo de mujeres y hombres", en *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, Barcelona, Lunwerg Editores, 65-72.
- Sarrailh, J. 1974. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Seco Serrano, C. 1957. "El reinado de Felipe V en los comentarios del marqués de San Felipe", en *Vicente Bacallar y Sanna, marqués de San Felipe, Comentarios de la Guerra de España e Historia de su rey Felipe V, el animoso*, Madrid, BAE, v. 199.
- Sempere y Guarinos, J. 1788. *Historia del Lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Imprenta Real, 2 vols.
- Serna, P. 1995. "El noble", en M. Vovelle, *El hombre de la Ilustración*, Madrid, Alianza, pp. 41-91.
- Sorolla. 1999. *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza.
- Squicciarino, N. 1990. *El vestido habla*, Madrid, Cátedra.
- Symmons, S. 1987. "El galgo y la liebre: Francisco de Goya y Luis Paret", en I. García de la Rasilla y F. Calvo Serraller (eds.), *Goya: nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, pp. 396-412.
- 2002. "La mujer vestida de blanco: el primer retrato de la duquesa de Alba", en *Goya*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 49-62.
- Tarrant, N. 1993. *The Development of Costume*, Londres, Routledge.
- Temprano, E. 1990. *La caverna racial europea*, Madrid, Cátedra.
- El tocador.** 1796. *El tocador o el libro a la moda, escrito en color de rosa, barnizado y pulimentado*, Madrid, Imprenta de Antonio Espinosa.
- Torremocha, M. 1998. *La vida estudiantil en el Antiguo Régimen*, Madrid, Alianza.

- Torres Villarroel, D. 1966. *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la Corte*, Madrid, Espasa Calpe. Ed. de R. P. Sebold.
- Toussaint-Samat, M. 1994. *Historia técnica y moral del vestido*, Madrid, Alianza, 3 vols.
- Tovar Martín, V. 1996. "El gabinete de la Reina en el Palacio de Aranjuez (siglo XVIII)", *Reales Sitios*, 127, pp. 35-44.
- Tuero García, F. 1998. *Carlos II y el proceso de los hechizos*, Gijón, Fundación Alvaronzález.
- Úbeda de los Cobos, A. 1999. "Los pasteles españoles de Lorenzo Tiepolo", en *Lorenzo Tiepolo*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 49-77.
- Uztáriz, J. 1724. *Teórica y práctica de Comercio y de Marina*, Madrid, Antonio Sanz.
- Varey, J. H. y Shergold, N. D. 1953. "La tarasca de Madrid. Un aspecto de la procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII", *Clavileño*, IV, pp. 18-26.
- Veblen, T. 1967. *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Vega, J. 1983. *La imprenta en Toledo. Estampas del Renacimiento*, Toledo, Diputación Provincial.
- 1990. *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fundación Casa de la Moneda.
- 1994. "Irracionalidad popular en el arte figurativo del siglo XVIII", *Anales de Literatura Española*, núm. 10, pp. 237-273.
- 2000. "Contextos cotidianos para el arte. Cuadros y objetos de arte para el adorno doméstico madrileño a mediados del siglo XVIII", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, núm. LV/1, pp. 5-43.
- (dir.) 2000a. *Estudiar a los maestros. Goya y Velázquez*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- 2002. "El traje del pueblo, Ortiz Echagüe y el simulacro de España", en José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 17-68.
- 2004. "Imágenes para un cambio de siglo (1789-1833)", en J. Álvarez Barrientos (ed.), *"Se hicieron literatos para ser políticos". Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva/Universidad de Cádiz, pp. 83-129.
- 2004a. "Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LVI/1: 147-162.
- Vélez, R. 1812. *Preservativo contra la irreligión o los planes de la filosofía contra la Religión y el Estado*, Palma de Mallorca, Imprenta de Brusi.
- Veliz, Z. 2004. "Signs of Identity in Lady with a Fan by Diego Velázquez: Costume and Likeness Reconsidered", *The Art Bulletin*, vol. LXXXVI/1, 75-95.
- Villalba, E. 1790. *Visita de las ferias de Madrid*, Madrid, Blas Román.
- Viñes, C. 2001. "La difusión de la moda a través de las publicaciones periódicas", en M. I. Montoya (ed.), *Las referencias estéticas de la moda. II Jornadas Internacionales sobre moda y sociedad*, Granada, Universidad de Granada, 355-362.
- Vivar, F. 2002. *Quevedo y su España imaginada*, Madrid, Visor.
- Whistler, C. 1999. "Lorenzo Tiepolo y el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid", en *Lorenzo Tiepolo*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 33-47.
- Worth, S. 1990. *Andalusian Dress and the Andalusian Image of Spain: 1759-1936*, Ohio, The Ohio State University.
- Zamácola, J. A. 1796. *Elementos de la ciencia contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas, y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios a bailar las Contradanzas por sí solos, o con las sillas de su casa*, Madrid, Viuda de Joseph García.

Edita Ayuntamiento de Madrid. Área de Las Artes
Gran Vía, 24. 28004 Madrid
dgpatrimcultural@munimadrid.es

Coordinación editorial Emilia García-Romeu

Diseño y maquetación Adela Morán

Producción Montserrat Gómez

Fotomecánica Cromotex

Impresión Julio Soto, Impresor

Encuadernación Ramos

Créditos fotográficos

Archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Bilbao (fig.: 16; p. 160); Archivo de Villa, Madrid (fig.: 21); Colección del Banco de España, Madrid (fig.: 31); Fundación "Casa de Alba" (fig.: 35); Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (fig.: 59; p. 66); Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional, Madrid (figs.: 4, 9, 11, 14, 15, 22, 23, 38, 39, 46-58, 60-62, 82); Museo Municipal de Madrid (figs.: 2, 113); Museo Nacional del Prado, Madrid (figs.: 3, 5-7, 13, 18, 19, 25, 26, 28, 33, 34, 42, 97, 98; p. 14); Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (figs.: 27, 32); National Gallery, Londres (cubierta; fig.: 17); Patrimonio Nacional, Madrid (figs.: 1, 8, 10, 24, 68-76, 78, 80, 83-85, 87, 89, 99, 101, 103-108, 111, 112); Princeton University Art Museum, Princeton (fig.: 29); Mauricio Scrycky (figs.: 30, 40, 41, 43-45, 63-68, 77, 79, 81, 86, 90-96, 100, 102, 109, 110); The Hispanic Society of America, Nueva York (fig.: 36); The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (fig.: 20, 37).

© de la edición, Área de Gobierno de Las Artes, Ayuntamiento de Madrid, 2004

© de los textos, los autores

Cubierta: Luis Paret y Alcázar, *Vista del Arenal de Bilbao* (1784). © The National Gallery, Londres

Página 14: Luis Paret y Alcázar, *Fiesta frente al Jardín Botánico* (detalle), h. 1790. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Página 66: Luis Paret y Alcázar, *La tienda de Geniani* (detalle), 1772. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

Página 160: Luis Paret y Alcázar, *Vista del Arenal de Bilbao* (detalle), 1783. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

ISBN: 84-96102-14-9 D. L.: M-9723-2005

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

BIBLIOTECA HISTORIC



12000102

Ayuntamiento de Madrid



madrid
ÁREA DE LAS ARTES

FUNDACIÓN

Ayuntamiento de Madrid