

Ethos y Retórica del Vestido a la Moda en el Madrid del siglo XVIII

ARIANNA GIORGI

RESUMEN

En la moderna cultura de las apariencias, el vestido se definió como vitrina y escaparate de las crónicas cotidianas del siglo XVIII. La moda aristocrática procedente de las Cortes europeas transformaba la imagen de las capitales que, sobre todo a finales del Antiguo Régimen, se nutrían de la elocuencia textil de la exquisita Corte del Rey Sol. Con la subida al trono español de la dinastía borbónica, se consolidó un nuevo modelo estético representado por el Vestido a la Moda que, pasado a la historia como *vestido a la francesa*, vistió de *ethos* cortesano a la Villa de Madrid.

PALABRAS CLAVE: Vestido a la Moda, Madrid, Ethos, Imagen, S. XVIII.

ABSTRACT

In the modern culture of appearances, clothing and window was defined as chronic daily showcase of the eighteenth century. The aristocratic fashion from European courts transformed the image of the capital, particularly at the end of the ancien régime thrived on the textile from the exquisite eloquence of Louis XIV's Court. With the ascension of the Spanish Bourbon dynasty, consolidated a new aesthetic model represented by the Vestido a la Moda, passed into history as a French dress, dressed in courtly ethos to Villa de Madrid.

KEY WORDS: Dress, Madrid, Ethos, Image, S.XVIII

INTRODUCCIÓN

La última década del pasado siglo XX fue testigo involuntario de la publicación de numerosos estudios dedicados al vestido y al mundo de las apariencias. Este creciente fenómeno interesó a la comunidad científica y al mundo académico que, superando una antigua hostilidad intelectual, apartó la frívola imagen de la moda. Algunos historiadores descuidaron la importancia de la imagen de la sociedad que, a través del traje, establecía su cultura de las apariencias¹. En efecto, difícilmente se determinó el valor social del vestido que fue a menudo objeto de un acercamiento descriptivo y obviaba el proceso de ostentación en el teatro moderno. Actualmente, el enfoque cultural prevalece sobre todo en los estudios realizados por Alvaro Molina y Amalia Descalzo quienes, definiendo la indumentaria del siglo XVIII, se dedican al estudio de la apariencia cultural en el Madrid del Antiguo Régimen².

A pesar de ser inevitable asociar un estudio de indumentaria a su descripción artística, estas páginas proponen el *Vestido a la Moda* como la representación de la Villa y Corte de Madrid³ en el siglo XVIII. Este traje, reflejo artístico en la vida cotidiana y apariencia de la nueva sociedad, fue el atuendo que cristalizaba estilísticamente la nueva cultura liberal: su *ethos* cortesano se convirtió en la apariencia retórica de la Villa madrileña

1 D. ROCHE, *La Culture des apparences: une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*, París, Fayard, 1998.

2 A. DESCALZO, "El arte de vestir en el ceremonial cortesano: Felipe V", en M. TORRIONE (coord.), *España festejante: el siglo XVII I*, 2000, pp.197-204.

3 J. DELEITO Y PIÑUELA, *Solo Madrid es Corte: (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)*, Espasa Calpe, Madrid, 1968.

y de sus principios dieciochescos. De esta forma, se presenta la imagen social masculina a través de esta moda que –también conocida como *a la francesa* o *a lo militar* y, por esto, confundida con la de *la chamberga*– se componía de “casaca, chupa y calçon” y se completaba con peluca y corbata de lienzo. Este atuendo se caracterizó por declarar las apariencias culturales de un ya obsoleto Antiguo Régimen que, vistiendo la imagen de la población masculina, consolidaba el ritual estético de las crónicas cotidianas en la capital española. Este vestido, de hecho, definió no sólo el atavío sino también la imagen pública del hombre moderno, como se manifiesta en los retratos de los artistas de moda en la Corte. Por eso, el *Vestido a la Moda* que se trata en este estudio reflejaba la etiqueta en la escenografía de la capital donde, el lujo y la moda constituían el *ethos* de la Corte⁴ y la retórica de la villa de Madrid.

LA MODA DEL VESTIDO MODERNO

“Los vestidos surgieron primeramente con un fin ornamental y no para producir una sensación de calor”⁵. De esta forma Charles Darwin explicaba el origen de la indumentaria en su más amplia teoría acerca de la evolución del hombre, subrayando la característica propiedad de revestir al hombre; fenómeno que empezó a hacerse patente sobre todo a partir de la época tardo-renacentista. De este modo, la gala y la ostentación personal representaron el motor del desarrollo moderno que, objetivo perseguido por y para el hombre, proporcionaba las líneas/marcas estéticas y éticas de su presentación pública⁶. También el sociólogo francés Gilles Lipovestky apuntaba a la distinción del vestido a través de su ornamentación textil, recordando que “con la Moda aparece una de las primeras manifestaciones de una relación social que encarna un nuevo tiempo legítimo y una pasión propia de Occidente, la de lo moderno”⁷. Por tanto, el vestido y la moda se pueden considerar un fenómeno complejo que, obligados al continuo cambio estilístico, diferenciaba las sociedades primitivas de las modernas⁸.

El vestido se proyectó en la ciudad moderna como escaparate y vitrina personal que, metáfora del valor y de la distinción social, inscribía las apariencias culturales en la civilización moderna⁹. Esta característica estética modificó, sobre todo, la imagen y las apariencias de las urbes, sancionando, en cierto sentido, la vigencia del cambio. A través de las constantes modificaciones indumentarias que se verificaban dos veces al año¹⁰, el vestido español se insertó en los mecanismos del sistema de la moda¹¹, que se caracteriza por una estética de lo transitorio y cuyos valores centrales son, como recordaba Calinescu, el cambio y la novedad¹².

Una vez que la moda se proyectó a través del vestido, en tanto que extensión del comportamiento y de los anhelos personales, entró en la escena moderna por medio de estas pautas, dando comienzo a los llamados “cuatro siglos de modas de Corte”¹³. De esta forma, las transformaciones históricas y sociales se reflejaron en el fenómeno de la moda que, representación del mundo moderno definía el arte de las apariencias y de las imáge-

4 A. NÚÑEZ DE CASTRO, *Libro histórico político solo Madrid es Corte, y el cortesano en Madrid*, Librería París, Valencia, 1996.

5 C. DARWIN, *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*, Edaf, Madrid, 1966. Citado por: N. SQUICCIARINO, *El vestido habla: Consideraciones psicológicas sobre la indumentaria*. Editorial Signo e Imagen, Madrid, 1990, p. 47.

6 G.F. CANAVESE, “Ética y estética de la civilidad barroca. Coacción exterior y gobierno de la imagen en la primera modernidad hispánica” en Cuadernos de Historia de España. v.78 n.1, ene./dic. 2003, pp. 167-188.

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

8 C. LEVI-STRAUSS, “Histoire et ethnologie” en *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations*, 38 (6), 1983, pp.1217-31.

9 D. ROCHE, *op.cit.*

10 F. BRAUDEL, *Civilización material, económica y capitalismo, Siglos XV-XVIII*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

11 R. BARTHES, *El sistema de la moda y otros escritos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.

12 M. CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadenica, 'kitch', posmodernismo*, Tecnos, 1991, p.15.

13 Y. DESLANDRES, *El Traje, Imagen del Hombre*, Tusquets, Barcelona, 1985, p.121.

nes. Estas transformaciones se manifestaron principalmente en el ámbito cortesano, expresando el simbolismo de los blasones y profesando la disposición de las apariencias sociales. Por ello, la vestimenta se plasmó una imagen que, manifiesto de la identidad pública, ponía el acento sobre los valores formales de la ostentación y de la dignidad, también textil.

Así, el vestido describió los hitos y el impacto de la Corte que, subrayando la cuestión de la imagen de las apariencias, produjo en la Villa de Madrid el específico sistema del “comer bien, vestir mejor, aparentar más”¹⁴. En este discurso de las apariencias, se reflejaba el orden social y urbano basado en la calidad, el poder y el honor y que asumía la Corte como epicentro social. De hecho, el Palacio Real fue testigo de la civilización del Antiguo Régimen y de la práctica social madrileña y proponía sus propios códigos de valoración y de representación. Esta ostentación de los bienes suntuarios materializó la esencia, no sólo de la Corona, sino también de la población madrileña que, abusando del uso de los *traxes* remarcaba sus contradicciones estamentales y su afán social. El vestido como capricho de la moda del Antiguo Régimen, caracterizaba la comedia cotidiana de la capital española que, persiguiendo el prestigio y la consideración social, emulaba la ostentación de la imagen y de la figuración aristocracia.

EL ETHOS DEL VESTIDO A LA MODA

El estilo y la estética de la Corte se basaban en la ostentación del lujo y del gasto excesivo que precisaba una conducta muy por encima de las capacidades económicas. La consecuencia fue que el *modus vivendi* dilapidaba los ingresos de no pocas familias aristocráticas. Estas características, pilar de la cultura material cortesana, se fundamentaban en unas pautas desarrolladas y perpetuadas por la nobleza occidental, sobre todo la francesa, durante la Edad Moderna. Al respecto, el sociólogo alemán Norbert Elias aclaraba que “el *ethos* estamentario del cortesano no es ningún *ethos* económico disfrazado, sino algo constitutivamente distinto de éste”¹⁵. Este valor caracterizaba principalmente la alta estimación que los miembros de la Corte tenían de su propia existencia social, lo que les servía para distanciarse del resto de la sociedad y mantener su posición preeminente. Este comportamiento –valor en sí y por sí mismo– determinaba la identidad social y personal de los cortesanos, consolidaba la pertenencia a este grupo y, al mismo tiempo, la diferenciación de los otros. El cortesano se definía por la ética del *status consumption*¹⁶ y por el prestigio que, en palabras del intelectual de Breslau se perfilaba como “el deseo de sobresalir, de diferenciarse de los que pertenecen a la misma clase, de distinguirse socialmente, encuentra su expresión lingüísticamente en concepto como *valeur*, *considération*, *se distinguer* y otros muchos, cuyo uso es evidentemente tanto un santo y seña de la pertenencia como una prueba de la vinculación a idénticos ideales sociales”¹⁷.

Esta conducta, reglada socialmente, hacía referencia a los comportamientos de la etiqueta cortesana instaurada por Luis XIV, la cual fue adoptada en la Corte española, de tal manera que orientó el prestigio y el ceremonial adecuado para mantener el estatus dentro de la sociedad cortesana¹⁸. Remarcando el protocolo y el ritual estilístico, el lujo y la tradición estética borgoñona¹⁹ –diferente a la etiqueta de la Monarquía española–

14 V. PINTO CRESPO, (dir), *Madrid, Atlas Histórico, S. IX-XIX*, Lunweg, Barcelona, 1995, p.170.

15 N. ELIAS, *La sociedad cortesana*, F.C.E. de España, Madrid, 1993, p.139.

16 *Ibid.*, p.92.

17 *Ibid.*, p.89-90 (cursiva del autor).

18 A. ORTIZ DOMÍNGUEZ, *Crisis y Decadencia de la España de los Austrias, Ariel*, Barcelona, 1989.

19 La etiqueta borgoñona se instauró en la Corte española con la llegada de Carlos V. Este ceremonial se impuso con tres jefaturas: Jefatura de la Casa a cargo del Mayordomo Mayor, la de las Caballerizas a cargo de la caballeriza Mayor y la Cámara con el Sumiller de Corps. Con la creación de este último oficio, los cargos de Camarero –propios de la tradición castellana– dejaron de proveerse. Gómez-Centrión señala que las causas de esta suplantación tenían origen en allegar diferentes funciones al Sumiller evitando, de este modo, problemas de rango y promoviendo un considerable ahorro para la Casa Real. A. DESCALZO LORENZO,

fueron las notas dominantes desde el reinado de Felipe V²⁰, si bien es cierto que el “primer ensayo de influencia francesa en las modas”²¹ ya se había introducido durante el Reinado de Carlos II.

También el adorno personal contribuía a “la configuración general de la vida cortesana”²² que, al igual que las viviendas, era reflejo de las convenciones sociales de su propio estilo de vida. El característico atuendo masculino se extendió por la Corte a través de la creación de la guardia de la reina doña Mariana de Austria, conocida como la *Guardia Chamberga*²³, que creada por la Reina a consecuencia del llamado “Golpe de Estado”²⁴ de D. Juan José de Austria, se caracterizaba por un sombrero más flexible llamado “chambergo”²⁵. Ya durante la década de los cuarenta, según Amalia Descalzo, el maestro sastre Diego de Carvallo, vistió estos militares españoles con este atuendo: “mil vestidos de munición para vestir la gente del tercio del conde de Torrejón”²⁶. Esta vestimenta preparó la consolidación de esta moda entre los grandes de España que, abandonando el traje español²⁷, se decantaron por el prestigio del elegante atuendo francés en el siglo XVIII que encerraba, según las palabras del famoso sociólogo alemán, la “elegancia en el porte y el buen gusto en el sentido de su madura tradición social, como condiciones para estar incluidos y promoverse en su sociedad, a través de las convenciones sociales y la competencia por el prestigio”²⁸. Esta conducta definía el hábito y la condición, al tiempo que determinaba el propio rango dentro de la sociedad de la Corte que, como puso de manifiesto Elías²⁹ implicaba la elegante disciplina del cuerpo. Como opinaba Braun, en la sociedad del siglo XVIII “no era el rango lo que determinaba el lujo, sino el lujo lo que determinaba el rango”³⁰, aserto que traducía la antigua cita castellana

y C. GÓMEZ-CENTURIÓN, “El Real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V”, en C. GÓMEZ-CENTURIÓN, y J. SANCHEZ BELEN, *La herencia de Borgoña: la hacienda de las reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, pp157-87.

20 Los cargos en la Real Casa eran de competencia personal del soberano y estaban destinados a los miembros de la Aristocracia. Con la llegada de Felipe V, se experimentó una primera reforma importante con la cual se intentaba reducir la ari nobleza española y, consecuentemente, promover la aristocracia procedente de Francia. En efecto, “De Versailles lleagron a comienzos del reinado las consignas de disminuir la autoridad de los oficiales de palacio y de proporcionar al Rey Católico una nueva representación de la majestad real más acorde con los últimos criterios de la monarquía francesa. Del propio Felipe V, en cambio, partió desde el momento mismo de su llegada a Madrid la iniciativa de prescindir del contacto cotidiano demasiado estrecho con la nobleza palatina española –rodeándose y haciéndose servir sólo por sus criados venidos de Francia- ...” En A. DESCALZO LORENZO, y C. GÓMEZ-CENTURIÓN, *op.cit.*, p. 73

21 A. SALMERÓN LEÓN, *Compendio de Indumentaria Española con un preliminar de la historia del traje y el mobiliario en los principales pueblos de la antigüedad*, Imp. de San Francisco de Sales, Madrid, 1915, p.165.

22 ELIAS, N. *op. cit.*, ¿*minúscula?* p.87.

23 Sobre el cuerpo de la Coronelia de la Guardia de Su Majestad, véase PINTO CRESPO, V., *El Madrid Militar*.

24 J.M., ELLIOT, *La España.Imperial: 1469- 1716*, Edic. Ejército, Madrid, 1981.

25 Los militares españoles se abrigan con anchas prendas de vestir parecidas a del ejercito del mariscal Schomberg durante la campaña en Portugal. En V. PINTO CRESPO (dir.), *El Madrid Militar*, Ediciones del Umbral, Madrid, 2005.

26 Cuenta de Diego de Carvallo presentada el 14 de enero de 1655, Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, 3ª época, leg. 3541, nº 7. En A. DESCALZO LORENZO, y C. GÓMEZ-CENTURIÓN, “El Real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la Corte de Felipe V”, en C. GÓMEZ-CENTURIÓN, y J.SANCHEZ BELEN, *La herencia de Borgoña: la hacienda de las reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, pp. 157-87.

27 Este atuendo se componía de jubón, ropilla, calzones y procedía de la tradición hispano-borgoñona. Identificado con el color negro, el atuendo “a la española” se caracterizaba por la golilla que otorgaba un aire grave. En A. MOLINA, *op.cit.*

28 *Ibid.*, p.155.

29 N. ELIAS, *op. cit.*,

30 R. BRAUN, *Industrialisierung und Volksleben*, I, Eslendbach 1960, p. 115. Citado por P. KRIEDTE, M. MEDICK, y J. SCHLUMBOHN, *Industrialización antes de la industrialización*, Crítica, Barcelona 1986, p. 109.

de “Quien se porta como hidalgo, ése es hidalgo”³¹. Esta conducta proyectaba el rango sobre todo a través del prestigio efímero que se reflejaba en la distinción formal a través de las apariencias y de signos exteriores como la indumentaria y una conducta ostensible. Este *ethos* se difundió rápidamente en las cortes europeas; como recogió Max Von Bohem, “muy raras veces un país coincide con otro en cuanto al traje, pero de algunos años a esta parte, la moda de Lutecia, al igual que un cáncer, lo ha corroído de tal modo todo a su alrededor que actualmente muchas naciones están por completo invadidas por esa gravísima enfermedad”³².

A partir de 1670, este vestido de inspiración francesa se difundió con rapidez en la Corte del aún adolescente Carlos II: “[1677] Domingo, 21 de febrero. Fue S.M. a cazar con el Sr. D. Juan: mataron un jabalí, y el Rey se lo envió a la Reina; y la noche antes se vistió el Rey de chambergo y no quiso cenar en la cama por estar más tiempo vestido. Y hoy se vistió a las cinco por haberle gustado la nueva moda, con que las cosas de S. M. y S. A fueron sin golillas y de chambergo, con corbata, y dicen se ha inclinado el Rey tanto a este traje, que se presume se han de desterrar las golillas...”³³. Empero, el último monarca de los Austrias vistió los dos atuendos, adoptando el vestido a la española -caracterizado una rígida y geométrica golilla- para las ceremonias oficiales. De hecho durante su reinado, Carlos II se representó a menudo con la golilla cuadrada que, traje oficial de carácter representativo, se aprecia en el famoso retrato *Carlos II en el Salón de los Espejos*, realizado por Juan Carreño de Miranda hacia 1675. Durante la regencia de su madre, al rey se le retrató con los típicos blasones y símbolos dinásticos, pero vestido a la “chambergá”. Según Rodríguez G. de Ceballos, en el *Retrato Conjunto de Carlos II y Mariana de Austria* de Sebastián Herrera Barnuevo, el joven príncipe heredero no sólo lleva el sombrero a la *chambergá* y espadín, sino también casaca y calzón de rojo carmesí³⁴. También durante su boda con la francesa María Luísa de Orleans celebrada el 11 de noviembre de 1670, Carlos II destacó por su atuendo que, como narró la Condesa d’Aulnoy, “el Rey se había vestido a la Schomberg”³⁵.

Así, esta adecuación a las modas francesas resultaba poco común y hasta ridícula debido a la rígida cultura del Antiguo Régimen que, siguiendo los patrones suntuarios del Rey Sol, uniformó la apariencia de la imagen aristocrática con “el poder contagioso de un bostezo”³⁶. De hecho, el maestro cirujano Nicolás comentaba las burlas acerca del afrancesamiento de D. Juan José de Austria: “La pobre reina está tomando sudores por el mal francés que dice la pegaste con el aliento, traje y bigotes a la francesa, y parece cierto tenías en el corazón los Doce Pares cuando a ella la dejaste tan lastimada”³⁷. En efecto, D. Juan José adoptó el atuendo francés desde su más tierna edad como se reconoce no sólo en esta carta sino también en *Retrato de D. Juan José de Austria* del Monasterio de las Descalzas Reales, en el cual Eugenio de la Cueva le representa vistiendo la moda extranjera.

Al margen de estas primeras apariciones, este atavío triunfó por su funcionalidad³⁸ frente a otras modas

31 J. ARCE Y OTALORA, *De nobilitatis et immunitatis Hispaniae causis*, Granada 1553. Citado por J. FAYARD; *op. cit.*, pp. 192-193.

32 F. HOTTENROTH acerca de la expansión de la moda francesa. En VON BOHEN, M. *La Moda, Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo a nuestros días*, Salvat, Barcelona, 1928, t. III, p.111.

33 “Diario de Noticias de 1677 a 1678”, *Colección de documentos inéditos para la historia de España, t.XVIII*, Madrid, 1877, p.90.

34 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Retrato de Estado y Cuestión Política: Carlos II (en el centenario de su muerte)” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº12, 2000, pp.93-110.

35 M.M. COROMINAS, M. Y VILLATA, *Viaje por España, V. II.*; Barcelona, 1962, p.105.

36 *Ibid.*, p.156.

37 Carta del Maestro Nicolás, Cirujano de Antón Martín, para D. Juan, Biblioteca Nacional de España, MSS- 18216, f.66r-72v.

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

cortesanas que, como la española, eran mucho más incómodas. Su éxito no sólo fue el vivo reflejo de este cambio textil sino, sobre todo, consecuencia del importante cambio histórico que vivió España en los comienzos del siglo XVIII.

EL VESTIDO A LA MODA

Los cambios que se produjeron paulatinamente en la vestimenta fueron reflejo de las transformaciones que España experimentó, tanto en lo político como en lo social, desde comienzos del 1700. Dentro de este nuevo marco se insertó también la adopción del Vestido a la Moda que, emulación de la etiqueta de Versalles, se impuso plenamente en la Corte madrileña con la subida al trono de Felipe de Borbón, duque de Anjou.

Desde comienzos del siglo XVIII, el traje masculino *a la moda* ostentado por el nuevo soberano seguía el ceremonial impuesto por el Rey Sol: *justacorps* (casaca), *veste* (chupa) y *coulotte* (calzón). Hacia 1660 la casaca, sobre todo civilmente, se estableció como prenda exterior del atuendo masculino y se guarnecía de mangas rematadas con vueltas y faldillas con un amplio vuelo -sólo a partir de 1690- y dotadas de pliegues en abanico³⁹. Igual longitud ostentaba la chupa que se ceñía al cuerpo, cubriendo la ropa interior. Solía abotonarse a la altura del estómago y se producía en diferentes telas, pero siempre a juego con el forro de la casaca. En cambio los calzones, única prenda de este atuendo que no experimentó cambios sustanciales hasta la llegada del pantalón (s. XIX), curbían el cuerpo hasta la rodilla.

Empero, el primer monarca de la dinastía de los Borbones se mostró vestido a la española durante los actos oficiales de los primeros años.

Así, se le representa al soberano en el *Retrato de Felipe V vestido a la Española* ejecutado por Hyacinte de Rigaud en 1701, pintor de cámara del Rey Sol⁴⁰. Siguiendo el consejo de Luis XIV y haciendo además de “una galantería muy agradable a la nación”⁴¹, el nuevo soberano adoptó la golilla, “traje que usó recién venido a España, por acomodarse al estilo del reino, bien que Carlos II había usado la corbata y casaca a la francesa, como está pintado en el lienzo de la santa forma de Coello en el Escorial”⁴².

Felipe V adoptó las costumbres españolas y vistió su traje durante la primera década de su reinado⁴³, tal y como le aconsejó su abuelo: “Mi opinión es que el Rey de España no cambie este uso al llegar (se refiere a uso de la golilla) que se conforme primero con los modos del país. Cuando haya satisfecho a la nación con esta complacencia, será dueño de introducir otras modas”⁴⁴. De este modo, la nobleza comenzó a adoptar el *Vestido a la (Moda) Francesa*. Se trataba de un “conjunto de piezas, que componen un adorno del cuerpo: como en los hombres casaca, chupa y calzón”, según el Diccionario de Autoridades de 1726 y que se completaba con corbata de lienzo, camisa y medias⁴⁵. Con esta muestra de respeto y cortesía, los miembros de la Corte restituyeron la *galantería* del nuevo Rey y aceptaron la tradición francesa. La nobleza recibió el protocolo característico de la casaca, “vestidura con mangas que llegan hasta la muñeca, y las faldillas hasta la rodilla, que se pone sobre

39 Un acercamiento a esta prenda en C. BERNIS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1962.

40 J.J. LUNA, “Hyacinte Rigaud et l’Espagne” en *Gazette des Beaux Arts*, n°12, 1978, pp.185-193.

41 Y. BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, p. 326.

42 J. A. CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España, IV*; La Interpreta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, p.288.

43 Se recuerda que para Nuestra Señora de la Purificación de 1706 mandó realizar un traje de golilla. A. DESCALZO LORENZO, y C. GÓMEZ-CENTURIÓN.

44 Y BOTTINEAU, *Y. op. cit*; p.452.

45 C. GÓMEZ-CENTURIÓN, “Etiqueta y Ceremonial Palatino durante el Reinado de Felipe V: el reglamento de entradas de 1709 y el acceso a la persona del rey”, en *Hispania*, n° 194, 1996, pp.965-1005.

la chupa y se ciñe al cuerpo con botones⁷⁴⁶. De esta manera, el Duque de Harcourt pudo escribir a Luis XIV: “toda la gente de noble condición, consejeros de los tribunales, que no son tocados, 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 cambio⁷⁴⁷”

Así, este modelo indumentario se convirtió en el *Vestido a la Moda*, nombre con el cual también se conoció, recordando su particularidad frente al más grave atuendo español en el siglo XVII⁴⁸. En efecto, este atuendo se difundió tan rápidamente que ya en la década de los veinte, el Madrid borbónico ya lo había adoptado completamente⁴⁹, imitando la distinción de la Corte francesa. Así lo interpretó el viajero Alexandre Jardine: “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 imperativo de la moda⁵⁰. Empero, a pesar de estas consideraciones, *Vestir a la Moda* se consideraba un hábito moderno que, como recordaba Carmen Martín Gaité, simbolizaba la mentalidad de la sociedad del dieciocho⁵¹. De hecho la casaca, a pesar de proceder del antiguo ‘pourpoint’⁵², encarnaba los modernos valores personales que, vistiendo los factores culturales de la Ilustración, evolucionó en una prenda más corta que caracterizaba por ‘queue de boutons’ y el juego de cinco o seis pliegues pinzado por un estético botón. A lo largo del siglo XVIII, también la chupa se acertó perdiendo poco a poco las mangas con vueltas de muselinas, hasta su desaparición total antes de la Revolución Francesa. Los calzones, generalmente del mismo tejido que la casaca, vestían hasta la rodilla y no experimentaron cambios sustanciales hasta la aparición del más revolucionario pantalón. Estas tres prendas definían textilmente a los hombres *de qualité* del siglo XVIII, quiénes vestían el *Vestido a la Moda* interpretando su valor y su simbolismo: “La mode exige un aire, un ton décidé, la démarche ferme, un moins de babil, la figure ouverte, mais tournant vers le penser et la reflexion⁵³”.

Como ya adelantado, este atuendo proclamaba los valores de la España de mediados del s. XVIII de la España de mediados del siglo XVIII, y en concreto del reinado de Carlos III, monarca que, más sobriamente, vistió esta moda de influencia francesa. Ya en 1724, el futuro soberano lucía en el cuadro *Carlos III de niño*, de Jean Ranc, un *Vestido a la Moda a la Francesa* con el cuello todavía sin solapas y las vueltas de las mangas características de la primera mitad del siglo. Según Fernán Núñez, este monarca ilustrado vestía humildemente una casaca de paño de Segovia de color Corteza, calzones y una chupa galoneada de oro; mientras que en verano llevaba una casaca de camelote por la cual asomaba una chupa de seda azul⁵⁴. En los actos oficiales, claramente, Carlos III lucía botones de diamantes sobre una casaca muy rica⁵⁵. Esta sobriedad en el vestir del Rey se podía apreciar en el cuadro *Carlos III comiendo ante su Corte*, de Paret, donde, pese al despliegue ostentoso del protocolo cortesano, representaba una escena cotidiana que no requería subrayarlo a través de la gala indumentaria. También en los numerosos retratos del principal cronista madrileño: Francisco de Goya, pintor de cámara desde

46 DICCIONARIO De Autoridades, Madrid, 1791.

47 Y BOTTINEAU, *op. cit.*, p.326.

48 A. MOLINA, *op. cit.*

49 F. ROXO de FLORES, *Inectiva contra el luxo*; Impr. Real, Madrid, 1794.

50 A. JARDINE, *Cartas de España*; Universidad de Alicante, Alicante, 2001, p.275.

51 C. MARTÍN GAITE, *Usos Amorosos del dieciocho español*, Anagrama, Barcelona, 1981.

52 Esta prenda que, ya en época de Luis XIV consistía en una *veste* de reducidas dimensiones, a finales del siglo XVII se había convertido en objeto de la sátira política y cultural francesa

53 “La moda pretende un aire, un tono decidido, un firme comienzo, un menos de, la figura abierta, pero vuelto por el pensamiento y la reflexión”: B. RAY, *Shabiller au XVIII Siècle. Construction d’un symbolisme politique*, Université de Nice, Nice, 1991, p. 70.

54 C. FERNÁN NÚÑEZ, *Compendio del Rey Carlos III de España*, Altas, Madrid, 1943.

55 F. DÍAZ-PLAJA, *La España de la Ilustración*. Ed. Escogidas, Madrid. 1999.

1787, quien en *Carlos III Cazador*, le retrata con moderado atuendo, vistiendo una casaca de color pardo y una chupa amarilla sobre la cual cuelga la banda de la orden de Carlos III y la del Toisón de Oro.

Lógicamente, también Goya tomó conciencia de la propia imagen pública al trasladarse a la Corte, donde primaba el éxito y la distinción social. El pintor se adueñó de los patrones de comportamiento y de las prácticas indumentarias de la Corte, lo que debía servirle para consolidar su estatus y su figura de pintor de cámara. Satiando la difusión de este atuendo, ejecutó *Ni más, Ni Menos*, donde un mono con un *Vestido a la Moda*, realiza un retrato. De su correspondencia con su amigo Martín Zapater, se desprende la preocupación del artista por regirse según la ética cortesana: "se me ha puesto en cabeza que debo mantener un determinada idea y guardar una cierta dignidad que el hombre debe poseer, con lo cual, como puedes crearme, no estoy contento"⁵⁶.

Este hábito textil, expresado mediante el *Vestido a la Moda*, promovía un código que, disposición social cortesana propagaba su distinción no sólo en el Madrid Corte sino también en la Villa. Este traje, participando de la difusión de la sociabilidad pública, difundía su práctica indumentaria, convirtiéndose en la imagen de la sociedad de finales del Antiguo Régimen. Al insertarse en el marco de la civilización española, este vestido encarnaba los valores que, urbanos y sociales, definían la ciudad de Madrid y su prestigio: "L'habillement cesse d'être un pur objet d'utilité, il devient un objet de representation; la fantasie le dirige, l'orgueil s'en empare, il sert à distinguer la fortune et le rang"⁵⁷. En concreto, la escenografía urbana de la capital se enriqueció con obras públicas y la apertura de vías de accesos que favorecieron la adopción del Vestido a la Moda como *ethos* de la nueva sociabilidad de la Villa madrileña. En efecto, el eje arbolado que unía la Puerta de Atocha al Prado de los Recoletos Agustinos mediante cuatro fuentes⁵⁸, durante el reinado de Carlos III, se transformó en el Salón del Prado promovido por el Conde de Aranda y palmificado por José de Hermosilla y Ventura Rodríguez⁵⁹. Este paseo se convirtió en lugar de moda cotidiano ya desde principio del siglo XVII cuando, por su apariencia de uso público y festivo, se destinó principalmente a la buena sociedad madrileña a la cual se unieron paulatinamente las clases medias. En efecto, el barón de Bourgoing quien fue secretario de la embajada francesa en Madrid hasta 1785, escribía acerca de este "soberbio paseo" del Prado que "la concurrencia es a veces inconcebible (habiendo visto) desfilar con el mayor orden cuatrocientas o quinientas carrozas y una población animada"⁶⁰. También Townsend relataba la generalización de esta diversión moderna que, al no ser ya reservada exclusivamente a la nobleza, era lujo y lucimiento para la sociedad: "Montan en carroza para ir a dejarse ver al Prado, donde los coches van al paso. Como se mueven en la misma dirección, cada uno mira a los que vienen en el otro sentido y saluda a sus conocidos cuando pasan. A veces llegué a contar cuatroce"⁶¹. Sin embargo, los holgazanes y vagos⁶² iban a "calentarse al sol durante el invierno en la Puerta del Sol, una plaza bastante grande, casi toda rodeada de edificios públicos"⁶³.

56 M. AGUEDA, *Goya, Cartas a Martín Zapater*; Istmo, Madrid, 2003, p.124.

57 "La indumentaria deja de ser un mero objeto útil, se convierte en un objeto de representación; la fantasía dirige, el orgullo se depara, sirve a distinguir la fortuna y el rango". J.J. ROUSSEAU, "Consideration sur les avantages de changer le costume français" en B. RAY, p. 60.

58 Esta primera zona de recreo se puede apreciar en *Palacio y Jardines del Buen Retiro* realizada en 1637 y atribuida a Jusepe Leonardo.

59 F. NUÑEZ ROLDÁN, *Ocio y vida cotidiana en el Mundo hispánico Moderno*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.

60 J. LLAMAZARES, *Los viajeros de Madrid*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998, p.75.

61 J. TOWNSEND, en C. MARTIN GAITE, *Usos Amorosos del Dieciocho en España*, Siglo XXI, Madrid, 1972, p32.

62 En la Real Orden de 30 de abril de 1745 se definía vago a: " todo aquél que no tuviera oficio, hacienda o rentas, por lo que vivía "sin saber de qué le venga la subsistencia por medios lícitos y honestos". En Archivo Histórico Nacional, Ordenanza de S.M. de 30 de abril de 1745, contra los ociosos, vagabundos y malentrenidos, Consejos, Lib. 1516, p.11.

63 J. BLANCO WHITE, *Cartas de España*, Alianza Edit., Madrid, 1977, Carta XI, p.278

EL VESTIDO A LA MODA: IMAGEN RETÓRICA DE LA VILLA DE MADRID

La introducción del Vestido a la Moda y su paulatina consolidación durante el siglo XVIII adquirió protagonismo no sólo textil sino también social, en de la villa de Madrid. Este vestido, sobre todo a partir de la subida al trono del nieto del Rey Sol, marcó el triunfo de las apariencias masculinas que, expresándose a través de la exquisita moda francesa, transformaron la conducta urbana en la España de finales del Antiguo Régimen. La ostentación de este atuendo se constituyó como base de la vida social del madrileño moderno quien, vistiendo el *Vestido a la Francesa*, afirmaba la estrecha vinculación del traje a la imagen social. Este sistema, denominado “disposición de las apariencias” y teorizado por Foucault⁶⁴, describía la estética dimensión cultural experimentada también en la villa de Madrid mediante la adopción de este vestido.

La capital española, por tanto, también requería de un atuendo más moderno que manifestara la imagen de su sociabilidad. Este traje se convirtió en la indumentaria al uso del siglo XVIII. Así, en el bando para la inauguración de los Jardines del Buen Retiro en 1767, se recitaba: “No se dará entrada sino a cuerpo descubierto, de manera que los hombres han de presentarse peinados, sin Gorro, Red, Montera, ni cosa alguna que desdiga del traje decente que se usa; por consiguiente en Casaca y Chupa, sin Jaquetilla, Capa ni Gabán⁶⁵”. De este modo, la identidad de la ciudad moderna ponía de manifiesto, en las normativas, la representación de su morfología social mediante el fenómeno de este nuevo código vestimentario. Esta institucionalización de las apariencias masculinas se cristalizó en *Fiesta frente al Jardín Botánico* de Luís Paret donde, el espíritu de sociabilidad de 1790 se manifestaba a través del hábito de esta etiqueta francesa. Núcleo de la obra es la puerta proyectada por Villanueva en 1781 delante de la cual se desarrolla la escena. Diferentes grupos protagonizan el cuadro, entre los cuales, sólo en el primer plano se compone de personajes femeninos acompañados por hombres vestidos a la moda y con ricas telas. Este culto a la imagen masculina perfilaba la condición de ‘ser sociable’ que, valor y prestigio moderno, se hacía patente a través del *Vestido a la Moda*. De modo especial, el madrileño definía su posición social a través de la imagen proyectada por su atuendo que, no sólo etiqueta del protocolo cortesano sino significado y significante del textil, consolidaba su prestigio. Insertándose en la escenografía urbana de esta ciudad, este vestido –seña urbana – permitía la perpetuación de las pautas de esta conducta aristocrática, “no tanto símbolo sino, más bien, vehículo de la condición”⁶⁶.

El valor del vestido en estos escenarios abiertos es evidente también en *El paseo de las Delicias* que, realizado por Bayeu hacia 1785, subrayaba el prestigio del hombre de de la época. Así, François Boucher recordaba que “un hombre vestido de seda se hallaba por encima de otro vestido de camelote, el cual pasaba a su vez delante del hombre de sarga”⁶⁷. En efecto, los materiales de las tres prendas de vestir que componían este vestido constituían el termómetro de la estimación social; en tanto que testimoniaba el valor de la correspondencia entre forma y rango, denotaba el rango estamental, señalando la distinción que se apreciaba en la escenografía madrileña. En la composición artística de Bayeu se evidenciaban las diferentes clases sociales de sus protagonistas que, al entrar en contacto entre sí, manifestaban un rango y un prestigio diferentes. Rango y prestigio del madrileño moderno, el *Vestido a la Moda* permitía lucir la propia condición durante estas actividades recreativas, producto de la sociedad ilustrada. En concreto, a finales del siglo XVIII, esta indumentaria no sólo era propaganda ideológica, sino también atributo con el cual la nueva clase social manifestaba su propia realización personal. Por esta razón, el paseo fue la actividad preferida, no sólo de la clase noble, sino también

64 M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie de sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966.

65 En L. LEIRA SANCHEZ, *España 1808-1814. De subditos a ciudadanos*, catálogo de la exposición (Museo de Santa Cruz de Toledo), Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2008

66 R. STRONG, en C. BREWARD, *The culture of fashion*, Manchester University Press, Manchester, 1994, p. 64.

67 F. BOUCHER, *Historia del traje en Occidente, desde la antigüedad hasta nuestros días*; Montaner y Simón, Barcelona, 1967, p.352.

de la nueva clase notable⁶⁸ que, instituyéndose como la nueva “nobleza política”, se consolidó como nueva élite y se adueñó de los símbolos, sobre todo suntuarios, de la antigua nobleza de cuna⁶⁹.

Este traje, como bien de lujo, era la expresión visible de la etiqueta y del rango sobre los que se erguía la propia estimación social; de ahí que produjera aceptación y apreciación social. La población madrileña notable, como durante el siglo anterior vivió la nobleza, se sirvió del *ethos* de este vestido para promoverse y competir en la mitología urbana madrileña. Proyectando la imagen aristocrática del *Vestido a la Moda*, una parte de la población madrileña de finales del Antiguo Régimen, no sólo empleaba el vestido como atavío, sino que lo ostentaba como propio valor evocativo en la capital española. De esta manera, se revelaba esta práctica cultural en el Madrid del siglo XVIII que, manifestación de los códigos textiles, ritualizaba la “ética y la estética”⁷⁰ de la Corte, convirtiéndose en signo e identidad de la villa.

EL VESTIDO A LA MODA

El *Vestido a la Moda* representó estilísticamente las mitologías urbanas del siglo XVIII español y en concreto de la Villa y de la Corte de la Madrid. Ya durante los últimos años del diecisiete, la moda francesa se introdujo silenciosamente entre la aristocracia palaciega, extendiéndose de forma paulatina a las diferentes clases urbanas como símbolo de distinción y modernidad. En efecto, este estilo se propagó rápidamente entre la población madrileña que determinó la apariencia social de finales del Antiguo Régimen⁷¹. Encarnando la imagen de la capital, el atuendo del *Vestido a la Moda* consolidó el significado de su valor cultural que, ejemplo señero de la ruptura con los antiguos patrones estéticos, constituyó la premisa a la nueva ética social.

Este traje, apariencia de la transición a la época liberal, difundió la etiqueta de este protocolo cortés en la Villa de Madrid, fomentando el lujo entre la población “tiene el inconveniente de 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”⁷². En concreto, este atuendo que se componía de “casaca, chupa y calçon” se convirtió en identidad y apariencia de la población masculina madrileña. En esta escenografía, el *Vestido a la Moda* perpetuó su propio legado cultural que, actualizado con los valores dieciochescos de la Villa, grabó su identidad vestimentaria en el teatro moderno de las apariencias urbanas. A través de su estética simbólica de la distinción, este traje consolidó la imagen de la población masculina madrileña, determinando el hábito social de la práctica indumentaria. Ostentación de rango y de la distinción urbana, el *Vestido a la Moda* fue deudor de la rígida correspondencia entre forma y rango que, como teorizó Pierre Bourdieu, no se determinaba sólo a través del dinero sino también mediante la imagen y de su ostentación⁷³. De hecho el español siempre se mostró preocupado por ostentar su gala⁷⁴ que estilística herramienta para la clasificación social, proyectaba su prestigio a través de este vestido.

Consecuentemente esta vestimenta, signo y significado del moderno discurso de las apariencias, fue manifestación estética y social del Madrid de finales del Antiguo Régimen. en el cual consolidó los rasgos de la imagen masculina. De este modo, el *Vestido a la Moda* moldeó el privilegio y el mérito en la capital española que, esencia de las modernas jerarquías sociales, encarnó las transformaciones culturales que interesaron a la capital en el último tercio del siglo XVIII, subrayando la ética y la estética cortesanas.

68 J. CRUZ, *Los notables de Madrid: las bases sociales de la revolución liberal española*; Alianza Editorial, Madrid; 2000.

69 Ibidem.

70 G.F. CANAVESE, *Op.cit.*

71 D. ROCHE, *op.cit.*

72 A: MOREL FATIO, *La gomme et l'habit militaire*, Imp. G. Gounouilhou, Bourdeaux, 1904, pp.142-143.

73 P. BOURDIEU, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.

74 J.M. BLANCO WHITE, *Madrid: 1807: 3ª parte de Cartas desde España*, Compañía Europea de Comunicación e Información, Madrid, 1991.