

**ÉLITES EN TRANSICIÓN:
RELACIONES, REACCIONES,
REPRESENTACIONES Y ESTRATEGIAS
DE LOS GRUPOS PRIVILEGIADOS
ENTRE LOS SIGLOS XV Y XX**

Alejandro Espejo Fernández

Héctor Linares González

Marina Perruca Gracia

Javier Rodríguez Abengózar

(Editores)

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial

Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

La edición de esta obra ha recibido patrocinio y ayudas económicas del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad Rey Juan Carlos, Vicerrectorado de relaciones institucionales, responsabilidad social y cultura, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Rey Juan Carlos, Asociación de Jóvenes modernistas (AEJM) y Asociación de Jóvenes Historiadores de España, así como el patrocinio del Proyecto de investigación del Programa Estatal de Promoción al Talento y su Empleabilidad en I+D+i de la Agencia Estatal de Investigación (MINCINN), "La Nápoles moderna" PEJ2018-004753-A y el Grupo de investigación en "El corto siglo XX español: Transferencia político-social, cultural y económica en una perspectiva global" de la Universidad Rey Juan Carlos y la Red Privilegium de la AEJM

© De los textos, sus autores
Madrid, 2022

© De la imagen de cubierta:
<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-5013>
Portrait of the Family of Adrianus Bonebakker with Dirk L. Bennewitz, Adriaan de Lelie, 1809

Editorial DYKINSON, S.L.
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1122-625-7
Depósito Legal: M-24745-2022

ISBN electrónico: 978-84-1122-671-4

Preimpresión realizada por los autores

LA CONFECCIÓN DEL VESTIDO CORTESANO DE LA REINA MARÍA LUISA DE PARMA (1789-1808)

DOI: 10.14679/1660

Sandra Antúnez López

Universidad Autónoma de Madrid

Introducción

Nadie puede negar que el gusto por lo francés se sintió con vigor tanto en España como en el resto de Europa durante el siglo XVIII, predominio que se extendió al ámbito del arte, de la lengua, del trato social y, no menos importante, de la moda. El cambio de gusto en lo referente a la moda, producido por el ambiente revolucionario francés, la implantación de una nueva silueta con nuevos cortes de vestidos y prendas y las recientes transformaciones en los obradores dedicados a la costura dentro de las dependencias de palacio fueron factores determinantes para poder iniciar este breve estudio¹.

La protagonista de este artículo es la reina consorte, María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV. Entre la última década del siglo XVIII y principios del XIX se convirtió en una de las máximas referentes en la moda europea. María Luisa siendo princesa de Asturias recurrió a una de las modistas más importantes de Europa, Rose Bertin, modista de la reina María Antonieta². Entre los años de 1765 hasta 1786, tenemos números

¹ El presente artículo forma parte de la investigación para la tesis doctoral en curso sobre: “El vestido femenino en la realeza: del Antiguo Régimen a un Nuevo Siglo (1789-1829)”, dirigida por los doctores José A. Nieto Sánchez y Amalia Descalzo Lorenzo en el Programa Interuniversitario de Doctorado de Historia Moderna UAM-UC. También, este estudio forma parte del proyecto de investigación: “Privilegio, trabajo y conflictividad. La sociedad moderna de Madrid y su entorno entre el cambio y las resistencias” (PGC2018-094150-B-C22), dirigido por Fernando Andrés Robres y José Nieto Sánchez. Financiado de las convocatorias I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación del gobierno de España.

² Véase, Benito, P., “Aproximación al guardarropa de María Luisa de Parma”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 175 (2008), pp. 46-67. En este estudio se recopilan los primeros encargos de María Luisa siendo princesa de Asturias a Madame Bertin, esta serie de pedidos se sitúan entre las fechas de 1786 y 1787.

encargos de la joven parmesana a la modista, uno de ellos es del 29 de abril de 1786, en él se detalla: una bata y dos sombreros para la princesa y se completa con los demás géneros de vestuario pedidos para el verano³. Esta serie de encargos marcaron un antes y después en la construcción de la apariencia de María Luisa. Así, en sus primeros años se rodeó de un exquisito grupo de artífices para crear su imagen como soberana, algunos de ellos también vistieron a otras damas procedentes de la aristocracia, como es el caso del sastre de cámara de la reina, Pedro Alcantara García, el bordador de cámara de los reyes, Juan López de Robredo, o su modista, Joseph Martin. La esposa de Carlos IV fue un agente indiscutible en la corte y en la moda europea, lideró uno de los reales guardarropas más costosos y exquisitos de las damas españolas. Sin embargo, una de las principales aristócratas, la duquesa de Osuna tenía en común con la reina, sus sastres y proveedores comerciales, como se refiere en la cuenta de Abecia Sánchez para la duquesa en el año 1793, donde se detalla: “30 de julio, un vestido de limon bordado de colonas para la señora 2.760 reales”⁴.

Estos aspectos acerca de la imagen de la soberana son los que trataremos en las siguientes páginas. Las fuentes utilizadas para este estudio proceden, sobre todo, de la documentación del Archivo General de Palacio; y en menor medida del Archivo Histórico de Nobleza e Histórico Nacional. Se ha extraído información de más de 200 artífices de la industria del vestido trabajando para María Luisa, entre los que destacan: sastres, bordadores, modistas, encajeras, zapateros, guanteros, costureras, etc., los cuales aparecen detallando sus obras y firmando las cuentas y documentos justificativos ante el encargado de los pagos de la reina.

I. María Luisa de Parma, la creación de la apariencia

Las mujeres de la realeza ocupaban el trono en función de derechos propios o simplemente en función de los privilegios de su esposo. María Luisa era un símbolo femenino por excelencia: mujer, esposa y madre. Era una mujer y participaba en todas las características femeninas, pero no era una mujer como las demás. Era igual y diferente, todo en ella estaba trascendido por su condición real. La soberana respondía a dos modelos de mujer, los cuales son alternativos y no se oponen necesariamente. Por una parte, la reina representaba la feminidad y la belleza, encarnaba la cara amable y seductora de la monarquía, atraía la adhesión y fidelidad de sus súbditos, era admirada, respetada y amada. Por otra parte, María Luisa simbolizaba cierta masculinidad, el modelo de la mujer fuerte de la Biblia, de las salvadoras del trono, reina y del pueblo. La

³ Encargos de vestuario de los príncipes de Asturias en 1786. Archivo General de Palacio en Madrid (en adelante AGP), sección: reinados Carlos III, leg. 155¹, exp. 3.

⁴ Cuentas de la casa de Osuna. Archivo Histórico de Nobleza en Toledo (en adelante AHNOB), Osuna, ct., 386.

influencia de la reina de España fue esencial para la creación de la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, única española reservada a las señoras pertenecientes a la nobleza, fue creada por el rey Carlos IV, a instancia de su esposa, mediante el Real Decreto del 21 de abril de 1792, publicado en la *Gaceta de Madrid* tres días más tarde⁵. El objetivo declarado por el monarca era que su esposa tuviese un modo más de mostrar su benevolencia a las personas nobles de su sexo, que se diferenciaban por sus servicios y cualidades. Así, la orden femenina quedaba instituida por: la reina, la princesa de Asturias y las infantas, además estaba compuesta por treinta bandas reservadas a la primera nobleza española⁶. La creación de esta orden fue trascendental, ya que se convierte en uno de los símbolos de poder de la soberana. A partir de 1792, de instauración de la orden, la soberana llevaría su distintivo en las bandas o en forma de broches, como se aprecia en la obra de *La familia de Carlos IV*, realizado por el pintor de cámara Francisco de Goya⁷, en la cual aparece el distintivo de la Real Orden en forma de fajín, como si fuese un accesorio más en la apariencia de la soberana. La instauración de esta orden supuso una carga laboral a la Real Escuela de niñas huérfanas, dirigida por Francisco Siberio Vazquez y con la maestría de profesoras dedicadas a la confección y costura. En el mes de junio de 1792, la reina encarga un pedido a la escuela. En este encargo se detalla:

“Razon de las cintas que se han fabricado en esta Real Escuela y Casa de enseñanza de Niñas que esta bajo la protección de S.M. y al cuidado de las diputaciones de Caridad de la SS Trinidad y San Isidro de esta corte para SS.MM. y A.A. de orden de don Juan Francisco de Urquijo y se han entregado por su mano a saber: 74 varas de banda azul lista blanca. 17 varas de banda azul con aguas, 49 varas de banda color morado fino. 23 varas de banda para el príncipe, 17 varas de cintas angosta azules, 68 varas de cintas angostas moradas. Valor de la cuenta 4.676 reales de vellón”⁸.

⁵ Celebración de ceremonias religiosas en la Corte. El Rey expidió un Decreto sobre la fundación de la Orden de Damas nobles. La Reina nombró a las Damas de la Real Orden de María Luisa. Se publicaron los agradecimientos del Rey. La noticia entera se recoge en *Gaceta de Madrid*, 24 de abril de 1792, n.º 33, pp. 259-268.

⁶ Ceballos-Escalera, A., *La Real Orden de Damas de la reina María Luisa: (fundada en 1792)*, Madrid: Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País, pp. 27-41.

⁷ Véase en: *La familia de Carlos IV*, Francisco de Goya y Lucientes, 1800, ©Museo Nacional del Prado, Madrid. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-familia-de-carlos-iv/f47898fc-aa1c-48f6-a779-71759e417e74?searchid=ee097eb9-d67f-ae3e-ac60-6521f037ab71>

⁸ Cuenta de la Real Escuela de Niñas en el mes de junio de 1792. AGP, sección: administración general, leg. 230², exp. 6.

El contexto histórico que nos ocupa coincide con un momento relevante para la industria del vestido y sus profesionales tanto a nivel peninsular como a nivel europeo. En el año 1789, la revolución francesa produjo un insondable cambio en la apariencia. Concretamente, el 29 de octubre de 1793, la Convención Nacional declaraba el principio universal de libertad indumentaria mediante un decreto según el cual ninguna persona podía obligar a otra a vestir de una manera determinada, siendo cada uno libre de llevar la vestimenta más conveniente a su sexo. Las nuevas modas se caracterizan por su comodidad y la liberación del cuerpo femenino, debido a la incursión de los primeros *deshabillés*. Junto a París, la primacía de Londres en el contexto cultural europeo era incuestionable, afianzándose su posición en este tránsito entre los siglos XVIII y XIX. El protagonismo inglés venía subrayado por factores de diversa índole, siendo el más evidente el de su temprana revolución industrial, que se inició en buena medida con la mecanización de los procesos de producción textil y la apertura de talleres y fábricas dedicadas al sector. Precisamente, la elaboración industrial de lino y algodón, tejidos utilizados muy pronto en Inglaterra tanto para la ropa de casa como de vestir, había incrementado la productividad, y esto supuso un importe revulsivo a la hora de poner en marcha dicha revolución⁹. Las prendas de nacionalidad inglesa, como eran los spencers, tendrán un importante protagonismo en el Real Guardarropa de la reina, debido a la comercialización de prendas y tejidos de manufactura inglesa. De esta manera La revolución adoptó una manera de vestir como objeto de propaganda ideológica de la nueva era, y los revolucionarios manifestaron su espíritu rebelde apropiándose de la indumentaria de las clases bajas¹⁰.

Sin embargo, en España la situación es compleja para los artesanos franceses, ya que la gran mayoría de ellos tenía una pequeña tienda o taller, como es el ejemplo de la modista Ana Launay de Cabanes, la cual tenía una tienda de modas en la calle Carretas número 6 y cuando estalló la guerra francesa fue ocupado por un manguitero llamado Antolin Galindo. En los años 1792 y 1793 estuvo en Francia, ayudando a la contienda francesa, aunque cuando regresó en 1796 a Madrid fue ocupada su tienda por este manguitero. La modista escribió diversas cartas y reclamaciones a las autoridades madrileñas rogando que había invertido más de 20.000 reales de vellón en muebles y ropas, sin incluir el traspaso de la tienda. Incluso llegó a escribir al embajador de Francia para que medie en su problema y facilite la recuperación de su tienda¹¹. El ejemplo de esta modista se convirtió en uno más en España, puesto que en

⁹ Cerrillo, L., *Moda y creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*, San Sebastián: Nerea, 2019, p. 41.

¹⁰ Fukai, A., Suoh T., Iwagami M., Rie, N., *Historia de la moda del siglo XVIII al siglo XX*, tomo II, Kyoto, Taschen, 2003, p. 20.

¹¹ Expediente de Ana Launay de Cabanes, 1796. Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), sección: estado, leg. 3919¹, exp. 20.

el estudio de Didier Ozanam, se recogen las hostilidades y discrepancias entre comerciantes franceses y españoles¹².

María Luisa personificaba lo que deben ser las mujeres de su época, y por ello se le atribuyen todas las virtudes y símbolos que se esperan de ellas. Sobre todo, las féminas aristócratas, cómo han de comportarse en público, criar a sus hijos y su vestimenta. No cabe duda de que la indumentaria de la soberana era determinante en la configuración de una imagen y aún más si la indumentaria representa al más alto dignatario de la escala social. Todos los vestidos que vestía María Luisa estaban de moda en el momento histórico que nos ocupa, además cada traje de corte ejemplifica los continuos cambios que a partir de los años setenta se produjeron en el ámbito de la moda. Es un momento ecléctico en el que se mezclan diferentes influencias, que provocan los artifices de la moda, la creación constante y sucesiva de modelos, que nos advierten del paso del gusto rococó al gusto neoclásico, de la complejidad a la sencillez¹³. De este modo, en la realización de un vestido destinado a la soberana son muchos los creadores implicados en su confección. Así, los sastres, bordadores y progresivamente las modistas constituían una situación excepcional en la dependencia del Real Guardarropa. Esta serie de artesanos trabajan en la invención de la apariencia de la reina. En nuestro estudio hemos podido recopilar la gran mayoría de los artesanos dedicados a la apariencia de la reina. En la siguiente tabla (n.º 1) hemos desglosado los distintos trabajadores de la costura al servicio de la casa de la reina, se recopilan desde 1789 hasta 1808, aunque muchos de ellos siguieron desarrollando su labor en el reinado de Fernando VII.

En los trabajos dedicados a la costura con destino a la creación de la apariencia de la reina y de su servidumbre, tenemos que la presencia femenina es el 39% en los oficios de bateras, modistas, encajeras, costureras, plumistas, bordadoras, guarnecedoras y roperas, frente al sector masculino que representa un 61%, tal y como lo podemos ver en el gráfico (n.º 1). Las mujeres que tenían una mayor presencia en las decisiones de la apariencia de la reina eran las modistas y bateras, algunas de ellas llevaban más de veinte años al servicio de la familia real, como era el caso de la batera Philiz Krevel, también trabajó para la casa de Osuna. Las artesanas representaban una notable competencia, agravada por el hecho de que muchas de ellas poseían taller y tenían la oportunidad de convertirse en maestras. Como es el caso de la modista y profesora de la Real Escuela de Niñas, María Manuela Acosta, en una cuenta datada en 27 de enero de 1794 se detalla un

¹² Ozanam, D., “Les français à Madrid dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle” en *Madrid en la época moderna: Espacio, sociedad y cultura*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1991, pp. 177-200.

¹³ Descalzo, A., “Carlos IV y María Luisa de Parma: vestidos para reinar”, en Lorenzo, E., (coord.) *La época de Carlos IV, (1788-1808) actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, Asturias: Ediciones Trea, 2009, pp. 375-387.

vestido para la reina por el valor de 2.486 reales de vellón¹⁴. Desde las dependencias palatinas se fortaleció la incorporación de mujeres a la industria textil siendo en su gran mayoría modistas y maestras de escuelas de niñas, como fue el caso de la hija del plumista de cámara de la reina María Luisa, Antonio Viant, el cual firmó el asiento de aprendizaje de su hija, Victoria Viant, como aprendiz de la maestra y modista Juana La Roche¹⁵.

Las creaciones de esta serie de oficiales de manos tendrán como resultado la invención de distintos obradores especializados en prendas dentro de palacio y costeados por la corte española. Uno de estos obradores fue dirigido por los sastres Benito Mercurio y Madama Boucharlat, en este taller se realizaba prendas para la familia real y el género restante estaba destinado para la real servidumbre y el pueblo¹⁶. También sobresale, el taller-tienda de Josef Evans, guantero y coletero de cámara de los reyes, juró su cargo en 25 de enero de 1792. El artífice era de nacionalidad inglesa y estaba avecindado en Madrid junto a su mujer, Maria Ward y Evans, y su hijo, Guillermo Evans, el cual hereda el oficio real y consigue convertirse en el nuevo guantero tras el fallecimiento de su padre. La familia Evans tenía tienda en la plazuela del Rastro de Madrid en alquiler y sus hijos continuaron confeccionando guantes y otro tipo de prendas en su tienda-taller¹⁷.

La situación de los privilegiados que trabajaban para la real cámara era variable. En primer lugar, hay que tener presente la posición económica, de la que siempre ha dependido el estatus social. Hasta la llegada del sastre Pedro Alcantara, el cotillero, Ceferino Alguacil, y el bordador, Juan Lopez de Robredo al puesto en 1788, a esta serie de artesanos solían pagarles por vestido u obra realizada. Sin embargo, el caso de Pedro Alcantara es diferente, ya que sus honorarios no dependían exclusivamente de la corte, sino que tenía una fuerte clientela aristocrática, como es el caso de la duquesa de Osuna. El sastre de la reina confecciona para la duquesa de Osuna varios vestidos por el importe de 2.013 reales de vellón en el mes de julio de 1789, en este encargo destaca: “un vestido de china de seda su fondo azul”¹⁸. El caso de Alcantara, no fue el único, ya que el plumista de cámara de la reina, Antonio Viant, también trabajó para la casa de Osuna, por la realización de penachos y reteñir plumas durante los años de 1791 hasta 1796¹⁹.

¹⁴ Cuenta de la Real Escuela de Niñas, en el mes de enero de 1794 firmada por María Manuela Acosta. AGP, leg. 234¹, exp. 1.

¹⁵ En el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM) se conserva el asiento de aprendizaje de Victoria Viant fechado en 22 de enero de 1780 en Madrid. Prot. 20.309, f. 20.

¹⁶ Obrador de Benito Mercurio y Madama Boucharlat en el año 1792. AGP, sección: reinados, Carlos IV, fondo: cámara, leg. 19¹.

¹⁷ Nombramientos y memoriales de Josef Evans y María Ward y Evans. AGP, sección: reinados Carlos IV, fondo: cámara, leg. 19², carpeta: 4.

¹⁸ Cuentas y recibos de sastres y modistas. AHNOB, Osuna, ct., 406.

¹⁹ *Ibid.* En el mismo legajo.

Los sueldos de sastres y bordadores eran de 600 reales mensuales, con lo que llegaba a completar unos 30.000 reales de vellón anuales, que era un sueldo importe. Además, sobresale la lucha de estos artífices para conseguir un uniforme, el cual acredita su posición de criados reales y por esta razón pasan su vida enviando ceremoniales y suplicas para obtenerlo. Sin duda, esto se debe a una situación creada, en la cual desde los grandes de España hasta el último pinche de cocina se esfuerzan y hacen lo imposible por conseguir honores, distintivos y uniformes que demuestren su condición²⁰.

II. Los vestidos cortesanos de la reina

Durante el siglo XVIII, Francia fue reconocida como líder mundial de la moda femenina. Esta reputación se consolidó en el siglo siguiente y el país se convirtió en la autoridad indiscutible en este terreno²¹. Durante el siglo XIX la moda femenina se caracterizó por una silueta en constante fluctuación, desde el vestido con tontillo hasta el afianzamiento del vestido de corte imperio. En España, la última década del siglo XVIII y los primeros años del nuevo siglo estuvo protagonizado por reconocidas creadoras, como fueron los casos de: Maria Moulinier y Darguins, batera y modista de la reina, Juana Andrillat y Bachon, con tienda propia en París, Petra Marten, como corsetera y modista de María Luisa en sus últimos años de reinado²², y no menos importante, la batera de la casa de Osuna, Philiz Krevel. Esta serie de modistas aportaron un sistema precursor de la firma, es decir, los vestidos hechos a medida empezaron a llevar el monograma del creador que los había confeccionado, dicha insignia nos la encontramos en las facturas conservadas de las modistas de la reina, además de su ubicación exacta de la tienda. Un ejemplo de esta situación es la tienda de la modista Madame Le Rouge con tienda en Madrid ubicada en la carrera de San Jerónimo en el número 17, aunque la escritura de la tienda estaba en manos de su padre, Claudio Le Rouge²³.

El traje femenino fue uno de los elementos de atención principal de los pintores. Uno de los primeros modelos de vestidos de María Luisa fue el retrato realizado por Goya en 1789, conservado en el Museo Nacional del Prado²⁴. El traje que viste la soberana es

²⁰ Barreno, M.^a L., “Bordadores de cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII”, *Archivo Español de Arte*, 187 (1974), pp. 273-300.

²¹ Fukai, A., Suoh T., Iwagami M., Rie, N., *Historia de la moda del siglo XVIII al siglo XX*, tomo II, *op. cit.*, p. 128.

²² Petra Marten estaba casada con el maestro cotillero alemán de la reina, Juan Renil. AHPM, prot. 19.979, ff. 292-293.

²³ Conocemos a través de las cuentas conservadas que, en el mes de junio de 1807, la reina encargó varios vestidos a Claudio Le Rouge por valor de 21.561 reales de vellón, dicha factura está firmada por Victoria Le Rouge. AGP, sección: administración general, leg. 254¹, exp. 5.

²⁴ Véase en: La reina María Luisa con tontillo, Francisco de Goya y Lucientes, 1789, ©Museo Nacional del Prado, Madrid. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de->

azul celeste de seda con una rígida estructura, llamada tontillo. El vestido se engalana con ricos bordados en las caderas y en el guardapiés, además el cuerpo superior viste una cotilla con distintas joyas en el petillo y cubre la parte del pecho un fichú²⁵ semitransparente de muselina. Las mangas del vestido tienen diversos volantes de encaje hasta el codo, la parte superior se adorna con una serie de flores confeccionadas con ricos hilos de plata y oro. Los accesorios que lleva es un enorme tocado en forma de sombrero con cintas azules y de encaje blanco, también incluye plumas de diversos colores. De esta manera, examinando las facturas de los primeros seis meses de 1789 hemos analizado que los artífices fueron el sastre de cámara, Pedro Alcantara, el cual se encargó de la confección y de las hechuras de dicho traje y las estructuras internas, es decir, cotilla y tontillo, realizado por el cotillero de cámara, Ceferino Alguacil²⁶. Sin embargo, este tipo de trajes con tontillo fue uno de los últimos que vistió la reina para ceremonias o actos públicos, ya que en ese mismo año vistió nuevas tipologías de vestidos.

En los años posteriores, de 1789 hasta 1795, la reina utiliza el vestido hecho a la inglesa o vaquero. Este traje significó un cambio de moda hacia una mayor sencillez y falta de complicación, aunque no lo parezca a primera vista. En el vestido, la parte central de la espalda era de una sola pieza, iba del cuello al suelo y los pliegues se dejaban sueltos a partir de la cintura, con lo que el vuelo se incrementaba por detrás. El resto de la falda estaba cortada aparte del cuerpo y se fruncía en pliegues menudos a lo largo de la cintura. El cuerpo se cerraba por delante y bajaba sobre el brial, en pico o en redondo; se cierra con corchetes, cubiertos con una pestaña que disimula la abertura y sirve también para albergar una ballena. Las mangas, de tres cuartos, estrechas y con forma, llegaban hasta debajo del codo. Respecto a este tipo de vestido, lo más complicado es la hechura, ya que no había que recurrir a alfileres o costuras en el momento de ponerse el vestido, lo que significaba que la reina se podía vestir sola y no necesitaba ayuda de su sequito para vestirse. La soberana tenía una amplia colección de vaqueros, la gran mayoría confeccionados por Pedro Alcantara entre los años 1788 hasta 1795. Uno de los primeros encargos de la futura reina era: “por hacer tres vaqueros de luto a la inglesa por orden de S.M. para las tres criadas que sirven en casa de la reina”²⁷, también destaca la cuenta de la obra hecha por el sastre de cámara, entre el 1 de enero de 1790 hasta fin de junio del mismo año, se detalla:

arte/la-reina-maria-luisa-con-tontillo/2285abe6-4a85-4106-bf24-2faad7e30176?searchid=0801e314-66fa-ae14-5649-91cad0ba185e

²⁵ Fichú: estilo de pañoleta para mujer, generalmente de muselina, que se llevó en los siglos XVIII y XIX.

²⁶ Cuentas de los vestidos de la reina en los primeros seis meses del año 1789. AGP, sección: administración general, leg. 225¹, exp. 1.

²⁷ Vestidos para guardar el luto del rey Carlos III en el año 1788. AGP, sección: administración general, leg. 223, exp. 2.

“(...) por un vaquero que se hizo de nuevo de gasa con listas color lila y el fondo bordado y hacer nuevo el brial por 60 reales, hacer la misma obra en otra bata de terciopelo color punzo bordada todo el fondo de lentejuelas, 60 reales, cinta de ruedo de brial y cintas y el fleco de pecho costo todo 16 reales”²⁸.

María Luisa en diversas ocasiones fue retratada con este vestido, uno de ellos es una copia de Goya datada en 1790²⁹, aparece la reina de pie vistiendo un vaquero gris con motivos florales, aparece cubriendo el pecho un fichú de encaje. Las mangas del vestido, como es habitual en estos años, son estrechas y tienen volantes de encaje en color blanco. Siguiendo la moda francesa, viste un gran tocado de gasa y plumas recogidas por un lazo azul, además luce sobre el pecho la venera de la orden austriaca de la Cruz Estrellada.

El vaquero tuvo una vida corta en el guardarropa de María Luisa. Sin embargo, representó un primer paso en la búsqueda de vestidos más sencillos, de acuerdo con las formas naturales del cuerpo femenino e inspirados en la Antigüedad Clásica que puso de moda el Neoclasicismo y que culminó en los años siguientes de la Revolución Francesa, durante los años noventa y parte del siglo XIX. Junto con las ideas revolucionarias se extendió, un nuevo vestido, una auténtica revolución en la historia del vestido que abre paso con el nuevo vestido camisa o *deshabillé*. Las mujeres imitaron el traje de las estatuas clásicas de mármol blanco y, con este fin, colocaron el talle debajo del pecho y eligieron telas blancas y vaporosas que dejaban admirar el cuerpo cuando se movía.

El retrato que hizo Goya entre 1789 y después lo modificó en 1799 de María Luisa³⁰, nos muestra ya con un vestido de talle alto de los que estilaban en esa época. La pamesana lleva la banda de la Real Orden de Damas, fundada por ella misma, además debajo del pecho viste un cinturón estrecho que acentúa el talle de dicho vestido. Otro accesorio muy significativo de esta efigie es su turbante, este tocado es muy recurrente en los encargos de la reina como es la cuenta de los comerciantes Yruegas e Ybarra en 25 de octubre de 1798, se detalla: “turbante de terciopelo negro flores y cintas (...)”³¹. Las hechuras de este tipo de vestidos estaban confeccionadas por el sastre de cámara: “por

²⁸ Cuenta del sastre de cámara, Pedro Alcantara, el precio final de dicha cuenta es de 24.436 reales de vellón en el mes de julio del año 1790. AGP, sección: administración general, leg. 226³, exp. 6.

²⁹ Véase en: María Luisa de Parma, reina de España, copia Francisco de Goya y Lucientes, 1790, ©Museo Nacional del Prado, Madrid. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-luisa-de-parma-reina-de-espaa/d3cc6298-05b1-4281-8f7c-0381b78e8a47?searchid=8bb420f9-7635-f1ce-3f90-cd915350c859>

³⁰ Véase en: María Luisa de Parma, Francisco de Goya y Lucientes, 1789 y c. 1799, Museo Goya, Zaragoza. Disponible en: <https://museogoya.ibercaja.es/obras/retrato-de-maria-luisa-de-parma>

³¹ Cuenta de los proveedores de tejidos, Yruegas e Ybarra en el mes de octubre de 1798. AGP, sección: administración general, leg. 243², exp. 4.

hechura de dos desevelles de algodón guarnecidos de muselina y puntilla de encajes a 60 reales cada uno, 120 reales”³². Asimismo, tenemos encargos de vestidos al modista de la soberana, Josef Martin, el cual estuvo realizando prendidos, adornos y sombreros para el servicio de la reina y para ella, en la cuenta datada en 12 de marzo de 1798, se explica: “por un bestido de gasa blanco con quadrados azules forrado de tafetan blanco con su brial de tafetan blanco y gasa guarnicion de terciopelo bioleta bordada de perlas con bueltas de bordadura fina, 2.400 reales”³³. Probablemente, este tipo de prendas fueron creados tanto por el modista como por el sastre de cámara, ya que tuvieron numerosos encargos de este vestido camisa hasta el año 1808.

El vestido camisa o camisero, llamado así por su parecido con una camisola de ropa interior, se convirtió en la moda imperante. Su simplicidad marcaba un fuerte contraste con los complicados vestidos rococó de la era anterior. No obstante, el invierno europeo era demasiado frío para el fino material del vestido camisa, así que se popularizaron los chales de cachemira, que servían tanto para abrigar como para adornar el vestido. Además, las prácticas prendas de estilo inglés, como el *spencer*³⁴ y el *redingote*³⁵, ayudaban a protegerse del frío. Estas piezas exteriores mostraban una clara influencia de los uniformes militares napoleónicos, que habían adoptado atrevidos diseños para resaltar el valor de las tropas. Los chales de cachemira procedentes de la auténtica región india de Cachemira se hicieron populares cuando Napoleón los introdujo por primera vez en Francia tras su campaña egipcia de 1799. Debido a sus exóticos dibujos y atractivos colores, se convirtieron en un accesorio de gran popularidad para llevar con el vestido camisa. Sin embargo, en esa época resultaban muy caros, y eran lo suficiente valiosos como para ser registrados en los testamentos y en el ajuar de boda³⁶. Un ejemplo muy interesante es uno de los últimos inventarios de vestidos de María Luisa del año 1808, anterior de la guerra de la Independencia, en el inventario se recopilan más de 70 cofres de vestidos y prendas³⁷, entre ellas destaca: “N.º 24. Un cofre con 79 vestidos de varios géneros, y de luto, varias varas, pañuelos y chales, 32 abanicos con sus cajas (...), N.º 29.

³² Cuenta de la obra hecha para la reina, los primeros meses de 1789. AGP, sección: administración general, leg. 224¹.

³³ Cuenta de Josef Martin, modista de la reina, en el mes de abril de 1798. AGP, sección: administración general, leg. 242², exp. 4.

³⁴ Spencer: chaqueta corta que termina a la altura de la cintura o justo por encima, y que se usa como prenda exterior. Su forma seguía la moda del vestido camisa.

³⁵ Redingote: casaca para hombre de los siglos XVIII y XIX, y también un vestido o abrigo de mujer derivado del estilo masculino.

³⁶ Fukai, A., Suoh T., Iwagami M., Rie, N., *Historia de la moda del siglo XVIII al siglo XX*, tomo II, *op. cit.*, p. 129.

³⁷ Inventario de vestidos que pertenecen al guardarropa de S.M. la Reina en el año 1808. AGP, sección: administración general, leg. 770, exp. 96.

Un cofre con 43 vestidos de varios géneros, 16 corsés de paño raso y vicuña. 6 chales, 2 piezas de tela de seda y media de terciopelo negro”. En ese mismo listado, hemos podido recopilar un total de 315 vestidos. Por una parte, tenemos 61 vestidos de corte con ricos bordados de oro y plata, los cuales estaban destinados a ceremonias, bodas, bautizos y funerales. Por otra parte, se contabilizan 254 vestidos de uso diario con distintos tejidos: seda, encaje y terciopelo, entre los más destacables.

Entre los años 1798 y 1800, tenemos diversos vestidos de estilo imperio confeccionados por los modistas de la reina, uno de ellos es Marcos Garin alias Salet, en la cuenta fechada en 21 de octubre de 1799, sobresalen los siguientes vestidos:

“(...) forro hechura y recados de un vestido de gasa musca bordada con un brial de tafetan de francia para viso con un justillo de grodetur blanco ala mameluk bordado de oro con borlitas botones y espumilla, 1.500 reales (...), hechura forro y recados de un vestido de tafetan aquadros blancos de color de ante b.^{da} cordones y cinta bordada, 1.400 reales (...) hechura forro y recados de un vestido de sarga blanca bordado, al qual se ha suplido un pañuelo a imitacion de chal de crespon morado bordado de seda y metal encaxe de ylo superior alas bueltas y escote, 3.000 reales (...), un vestido de muselina color de ante g.^{do} de cinta azul bordada de punto, un delantal de crespon azul rayado de cintas con guarnicion del talle y mangas, 3.600 reales, (...), un vestido de crespon negro bordado de plata con otro vestido de viso color de rosa cinturon bordado y mangas con su pañuelo de lo mismo bordado, 4.200 reales (...)”³⁸.

Esta serie de vestidos corresponde a una transición del *deshabillé* al traje de estilo imperio. Además, los comerciantes conocían diversas variantes de esta serie de prendas, en la misma documentación se encuentra la cuenta de los proveedores de géneros Agustín Gaviraty y Carlos Clerici, llamados Los Romanos. Así, en la factura del 24 de octubre de 1799, se argumenta: “un vestido de raso, fondo blanco y zenefa sobre verde con figuras representantes la música, escultura, astronomía, 2.100 reales”³⁹. En ese mismo tiempo, Napoleón envió distintos vestidos de corte imperio a María Luisa, probablemente confeccionados por la modista parina Madame Nanette, uno de estos vestidos probablemente se trata del famoso retrato conservado en el Palacio Real de Madrid⁴⁰, que hace pareja con Carlos IV en uniforme coronel de los Guardias de Corps⁴¹.

³⁸ Cuenta de las obras hechas para el servicio de la reina y para ella, corresponde a los meses desde mayo hasta finales de agosto de 1799 por el modista Marcos Garin. AGP, sección: administración general, leg. 245² exp. 4.

³⁹ *Ibid.* en el mismo legajo.

⁴⁰ Seseña, N., *Goya y las mujeres*, Madrid: Santillana, 2004.

⁴¹ Véase: María Luisa en traje de corte, Francisco de Goya, c. 1799-1800, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid. Disponible en: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/maria-luisa-en-traje-de-corte/452>

El *deshabillé* era un vestido demasiado sencillo y poco ostentoso. En el año 1800, Goya retrató a la familia real en su conjunto, las mujeres llevaban trajes de tela fina con el talle alto, pero encima les superpusieron túnicas de seda con hilos de plata y oro. El vestido camisa contaba con diversas variantes como hemos podido analizar en las facturas, esos nombres son: a la griega, a la egipcia, a la georgiana y a la turca, entre los nombres más repetidos. Uno de estos ejemplos es: “ydem por la griega y camisa para medias galas cuyas dos piezas tuvieron que arreglarse con bastante obra, 75 reales (...), hechura de unca camisa de lino bordada de plata, y una griega rasoliso color ante con motas de terciopelo, 120 reales (...)”. A partir del año 1800, en el Real Guardarropa de la soberana había nuevas prendas de abrigo, como eran los *sortus* y *citoyens*⁴², prendas que se vestían encima del vestido camisa y del vestido de corte imperio. En las cuentas de Pedro Alcantara de ese año, se describe:

“(...) hechura de un sortu de medio paño lino listado guarnecido con galon de plata, 96 reales (...), hechura de un sitoyen de rasoliso en quadros color de oro con cadenetas que regalo S.M. a la Señora Infanta Doña Isabel, 80 reales, Ydem otro sitoyen rasoliso obscuro con pieles de igual trabajo que el de arriba regalo que yzo S.M. a la Señora. Infanta Doña Luisa, 80 reales”⁴³.

A medida que evolucionaba el vestido, se usaron sedas pesadas y lujosas como el terciopelo, los bordados fueron más llamativos, se añadieron encajes y adornos, además se prefirieron colores más vibrantes. El corte del vestido se hizo más complicado, las mangas siguieron siendo cortas, pero se abullonaron y el escote fue cuadrado por delante y en pico por la espalda. Lo que siguió vigente durante muchos años fue el talle alto y la falda recta. En los años consecutivos, desde 1801 hasta 1808, la reina incrementó sus encargos textiles a las modistas más importantes de Madrid y París, como es el caso de Madama Le Rouge, modista batera de María Luisa, es bastante importante:

“un vestido de punto de encaje blanca, bordado con flores rosa, 4.500 reales, guarnicion de encaje fina para dho vestido, 840 reales, tres ramos de flores para dho vestido 120 reales, 7 varas de texido, plata y seda 140 reales, hechura de dho vestido de encaje, 120 reales”⁴⁴.

⁴² Prendas de abrigo. Para más información acerca de estas piezas. Se puede consultar: Giorgi, A., “Nuevas prendas para los nuevos tiempos. El cambio indumentario de las élites hispanas a las postrimerías del Antiguo Régimen”, *Investigaciones Históricas*, 36 (2016), pp. 101-112.

⁴³ Cuenta de las obras hechas por Pedro Alcantara en el mes de enero de 1800. AGP, sección: administración general, leg. 246, exp. 1.

⁴⁴ Cuenta de Madama Le Rouge, desde el día 24 de febrero hasta 1 de junio de 1803. AGP, sección: administración general, leg. 249², exp. 6.

La reina no escatimaba para tener los mejores vestidos y seguir las modas francesas, aunque en los últimos años de su reinado, concretamente en 1807 y 1808, tenemos que la soberana manda arreglar distintos vestidos y los transforma en nuevas prendas de vestir. El sastre de cámara, Manuel Ballesteros, especifica en su factura: “arreglar un vestido de terciopelo color de cereza bordado de plata”⁴⁵.

En España nació una contrarrevolución tras los hechos acontecidos en el país galo, así se adoptó una manera de vestir como objeto de propaganda ideológica, los círculos cortesanos manifestaron su espíritu rebelde apropiándose de la indumentaria de las clases bajas⁴⁶, como sucedió con el majismo. A través de los estudios de Amalia Descalzo, sabemos que el fenómeno del majismo estaba plenamente definido hacia 1750, que se consolida especialmente en Madrid como respuesta popular a los profundos cambios sociales⁴⁷. En el guardarropa de la reina había sitio para los trajes de maja, sus tres prendas principales eran: la basquiña madroñera o guardapiés, la mantilla y el jubón. En el inventario de 1808 se citan varias prendas propias del traje de maja: mantillas de color blanco y negro, jubones, chaquetas de encajes y numerosas basquiñas.

Conclusiones

En el esbozo que hemos presentado muestra los distintos artesanos que trabajaban en la creación de vestidos y accesorios para la reina de España, además hemos podido analizar los distintos tipos de trajes cortesanos que poseía la soberana en su espléndido Real Guardarropa. Los suntuosos vestidos de corte con diversos bordados y guarniciones estaban destinados para impresionar y provocar la admiración en los cortesanos, estableciendo una nueva apariencia muy alejada a las anteriores reinas del Antiguo Régimen. La apariencia de María Luisa desarrolló una pujante industria textil en la corte borbónica, ya que en un mismo vestido destinado a la reina eran muchos los artífices implicados en su elaboración y posterior modificación. En las últimas cuentas de vestidos de la soberana, se muestra una modificación de los vestidos, era una característica esencial en su vestimenta, como hemos recogido en las cuentas del sastre de cámara, Manuel Ballesteros.

⁴⁵ Cuenta del sastre Manuel Ballesteros desde primero de enero hasta el 12 de mayo de 1808. AGP, sección: histórica, caja: 143, exp. 1.

⁴⁶ Para conocer la situación de Madrid y las diversas cuestiones del traje nacional femenino a principios del siglo XVIII, nos remitimos al estudio de: Vega, J., y Molina, A., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid: Ayuntamiento, 2004.

⁴⁷ Descalzo, A., “Costumbres y vestimentas en el Madrid de la Tonadilla” en Lolo, B. (com.), *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid: Museo de San Isidro, 2003, pp. 72-91.

En las fuentes primarias consultadas hemos analizado los distintos tipos de vestidos de la reina destinados a cada acto que tenía la corte. Uno de los vestidos que marca un antes y un después en la forma de vestir de María Luisa es el vaquero y posteriormente el vestido camisa, ambos trajes naturalizan la silueta femenina, puesto que anteriormente estaba alterada por los rígidos tontillos. Las fuentes documentales revelan la relevancia de la indumentaria de la soberana y de su familia, ya que se consolida una fuerte estructura creativa entorno a la industria del vestido en Madrid.

Los artesanos mencionados tienen una extensa carrera palatina en la dependencia del Real Guardarropa. La autoría de las prendas y los vestidos se pueden demostrar a través de las facturas, expedientes personales, inventarios y tarjetas de presentación de cada modista y sastre. Concretamente, el caso de Pedro Alcantara creando la gran mayoría de vaqueros a la inglesa de la reina, además de recurrir a otros artífices como es Juan Lopez de Robredo, uno de los mejores bordadores de finales del siglo XVIII. Sin embargo, las modistas de la reina, como eran Maria Moulinier y Darguins o Victoria Le Rouge⁴⁸, su situación era distinta como creadoras textiles, no elaboraban vestidos y accesorios, sino una apariencia personalizada para cada mujer de la realeza o aristocracia.

⁴⁸ La situación y su carrera palatina de las modistas de María Luisa de Parma, se recoge en el estudio de: Antúnez, S., “Las primeras modistas en el Real Guardarropa de la reina María Luisa de Parma (1789-1808)”, *Eviterna*, 8 (2020), pp. 1-12.

ANEXO

Artífices de la imagen de la reina	Número de trabajadores
Abaniqueros	7
Bateras	6
Bordadores	12
Botoneros	2
Cordoneros	3
Costureras	8
Cotilleros	4
Encajeras	2
Guanteros	2
Guarnecedoras	3
Lavanderas y planchadoras	2
Manguiteros	5
Medieros	7
Modistas	20
Peineros	1
Peluqueros	3
Plumistas	4
Proveedores y tiendas	89
Sastres	21
Sombrereros	3
Tejedores	3
Zapateros	4
TOTAL	214

Tabla n.º 1. *Artífices dedicados a la imagen de María Luisa de Parma (1789-1808)*. Fuente: documentación de AGP. Elaboración propia.

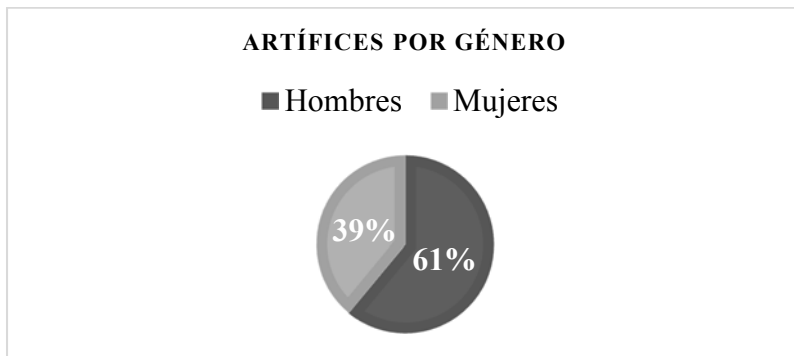


Gráfico n.º 1. *Artífices dedicados a la imagen de María Luisa divididos por género (1789-1808)*. Fuente: documentación de AGP. Elaboración propia.