



LA MANTILLA: PODER Y PODERÍO

CRISTINA PRATS NOGUERA

INTRODUCCIÓN

Si preguntásemos de dónde viene la mantilla o qué valor le damos en la sociedad de hoy en día, las respuestas serían muy diversas. De todos modos, probablemente muchos coincidieran en el valor nacional, religioso, y cómo no, aristócrata.

Consultando unos documentos sobre la escenografía de la zarzuela *Pan y Toros* encontré un personaje de una duquesa anónima en una España dividida entre nacionalistas y afrancesados, donde se hace gala el majismo propios del reinado de Carlos IV, e inmediatamente pensé en la duquesa Teresa de Alba y su retrato de Goya donde viste la mantilla. Atendiendo a la producción de Goya, vemos como las representaciones de mujeres con mantilla se multiplicaron y aparecieron unos retratos que tenían una luz especial. Decidí investigar a qué se debía esta “luminosidad” que convertía a las mujeres de a la alta sociedad en Grandes de España. Para llevar a cabo esta investigación, me tuve que remontar a los orígenes de esta prenda, que vienen de la cultura musulmana (no hay que olvidar que durante siglos, los musulmanes poblaron gran parte de la Península y no es de extrañar que dejaran rasgos de sus costumbres entre los cristianos que permanecieron en el país tras la expulsión de aquéllos). He querido reflejar este comienzo de la utilización de la mantilla en un primer apartado que he llamado *La tapada: el poder de la seducción*, porque al adentrarme en la utilización de la mantilla, me di cuenta de el poder que esta prenda daba a la mujer un poder de libertad, de misterio y de seducción, la mujer tapada se hacía la dueña de la calle. A continuación, veremos la evolución de la vestimenta siempre influida por Francia. Hay dos elementos importantes: por una parte las repetidas prohibiciones de llevar mantilla que cubriese o pudiera cubrir por entero a la mujer; por otra, la entrada de la moda francesa en la Península que desbancó a la basquiña y la mantilla entre la aristocracia.

Por medio de la investigación, me gustaría ver si es verdaderamente la animadversión hacia Francia, el rechazo de las ideas ilustradas, el acercamiento a las costumbres populares y, sobre todo, el miedo a la Revolución Francesa, lo que provoquen que la mantilla vuelva a vestirse entre las clases pudiente o si hubiese otra razón. En concreto, nos centraremos en el caso de la XIII duquesa de Alba, María del Pilar Teresa, y los el tipo de retrato con mantilla que ella puso de moda en el taller de Goya. Para sustentar esta argumentación, he utilizado artículos de revistas científicas sobre indumentaria y otros sobre la XIII duquesa de Alba en su boda, además de consultar la página web oficial de la Fundación de Goya en Aragón.

En las próximas páginas hablaré sobre la mantilla como elemento que señala el poder y el poderío de la mujer. Para entenderlo, me gustaría clarificar los términos: cuando hablamos de poder nos referimos a la capacidad de hacer algo, de obtener aquello que se quiere, estar por encima de otro. El poder no está necesariamente relacionado con la capacidad económica, como sí lo está el poderío. Con poderío queremos decir las riquezas que posee una persona, el poder cuantificable. El poder, por tanto, se puede asociar al pueblo, al poder que adquieren como masa, mientras que el poderío quedaría reservado para la aristocracia.

LA TAPADA: EL PODER DE LA SEDUCCIÓN

De la cultura árabe, los españoles asimilamos parte de sus tradiciones, en concreto, la costumbre de incluir en la indumentaria femenina una prenda que cubriese la cabeza y el rostro. El manto o mantilla que utilizaban para ello era blanco o negro. León Pinelo¹, da cuenta de ello cuando hace una distinción en 1641 entre la cubierta y la tapada. Así, la cubierta es aquella mujer que cubre completamente su rostro, mientras que la tapada deja al descubierto los ojos, o uno de ellos, por lo que se conoce como medio ojo.

La tapada era un juego de ocultación y seducción, así provocaban al mismo tiempo que creaban curiosidad entre el género masculino a través de un trato y una presencia que de no ser por su anonimato, habrían sido mal vistas. Según un viajero, William Jacob², las mujeres tapadas entraban en contradicción con su educación religiosa en el pudor y la conducta honesta y hacían gala del llamado *despejo*, es decir, mostrar más desparpajo que lo acostumbrado por la mujer de la época, tenían más libertad. Jacob añade: “Frecuentan los paseos públicos, las calles y los teatros incluso solas; no se considera indecoroso que entren solas en un café, en el teatro y que pidan refrescos por ellas mismas”

La región española donde más extendida estaba la moda del tapado era en Andalucía, sobre toda la zona de Cádiz. Las mujeres cubrían su cabeza y rostro hasta sólo mostrar los ojos, normalmente con un manto o mantilla de tono oscuro.

LA PROHIBICIÓN DE LA MANTILLA

Durante años, el color negro predominaba en toda la ropa española. Era tal su presencia que el viajero inglés ya citado, William Jacob³, dice que en la calle las clases populares y aristócratas visten con las mismas ropas, sin distinguir el rango social. Aunque no ocurre así en el ámbito doméstico, donde las mujeres más pudientes se desprenden de la mantilla y visten atuendos similares a los ingleses, pero adornados con joyas. Townsend⁴ especifica respecto al tipo de indumentaria: “Todas visten basquiña, una falda de seda negra y mantilla que cumple el doble cometido de manto y de velo, de manera que cuando es necesario les oculta por completo el rostro. Así embozadas, gozan de plena libertad para ir a donde se les antoje”.

¹ RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, CARMEN: *Un traje para la insinuación, la provocación y el recato*. Museo del ejército, pp. 1-2.

² ORTEGO AGUSTÍN, M^ªÁNGELES: *La mirada ajena. Una aproximación a la indumentaria y los hábitos domésticos de los españoles según algunos viajeros ingleses*. Tiempos modernos 21, p 20.

³ *Ibidem*, p. 4

⁴ *Ibidem*.

Esta idea de la mantilla como manto y velo fue lo que condenaría la prenda a la desaparición, al menos en parte, durante cierto periodo de la historia española, bien por la libertad de la que hablábamos antes y que esta prenda otorgaba a la mujer, bien por la problemática que suponía el desconocer la identidad de la persona que se encontraba bajo la mantilla. Así Pezzi⁵ señala la prohibición de llevar el rostro cubierto o mantillas y mantos que permitieran cubrirla. Esta idea queda reforzada al encontrar el siguiente comunicado con respecto a la apertura de los Jardines del Buen Retiro en 1767⁶: “Las Mujeres hasta la puerta del Jardín podrán traer el Manto o Mantilla según les pareciere; pero para entrar tendrán que plegar, dejar allí, o ponérselas en sus bolsillos; en la inteligencia de no contravenir por motivo alguno una vez dentro; pues a la que se le viere en el hombro, o a la cintura, se le quitará por los Guardias Reales del Sitio, sin que sirva de disculpa el ambiente, u otra razón. (A.H:N. Consejos, 1767, fol. 702)”.

Mediante este comunicado, no se pretendía impedir el uso de la mantilla por la calle pero si dentro de los espacios públicos.

De todos modos, pese a las prohibiciones de época de Carlos III, nunca se hizo caso a la norma hasta que así lo marcó la moda. La limpieza, orden y modernidad que el rey quiso introducir en el país fueron mal entendida por los españoles, que criticaron al monarca y lo desecharon considerándolo afrancesado.

DIVERSIFICACIÓN DE LA VESTIMENTA

Una vez pasa esta primera impresión de una España oscura, podemos ver como en la segunda mitad del siglo XVIII ya había una diferencia de vestuario basado en la clase social que ocupaba cada mujer. Básicamente encontramos tres tipos de indumentaria:

- Aquella que venía de la **influencia francesa** y utilizaba la corte, sobre todo desde la entrada de los Borbones en el trono español. Baretti⁷, habla de una homogeneidad en estos trajes, mientras que los populares mostraban una mayor variedad. Las formas se fueron exagerando hasta llegar a cierto amaneramiento que caracterizará la vestimenta de los llamados “afrancesados”. La prensa criticó gravemente este cambio de la vestimenta tradicional por los vestidos de estilo francés.

- El **traje tradicional** utilizado por los trabajadores en sus visitas a la ciudad era una vestimenta utilitaria, que se confeccionaba en el ámbito familiar según

⁵ *Ibidem* p.7

⁶ LEIRA, AMELIA: *El traje nacional*. Museo del traje (Septiembre, 2004), p. 8

⁷ ORTEGO AGUSTÍN, MARÍA ANGELES: *Ob. Cit.* p.5

las necesidades de cada uno (tipo de oficio, clima...). Edward Clarke⁸ hace una observación curiosa respecto a esta indumentaria que casi parecía un uniforme: “La etiqueta del país establece que hombres y mujeres deben llevar el mismo indumento en la calle y en la iglesia, aunque en visitas particulares las mujeres disponen de mayor variedad y calidad de vestidos que las de Inglaterra, pero para gentes tan dadas al coqueteo, es fácil imaginar la ventaja que supone el que todos lleven la misma vestimenta en público”. Así, Clarke ratificaría el tópico de las mujeres del sur que se ocultan bajo su ropa, todas igual de lúgubramente vestidas, para infringir las normas morales ocultas. Son trajes que resaltan el busto de las mujeres y les ciñe la cintura. Normalmente las mujeres cubrían la cabeza con pañuelos, gorros de paja o piel. Francis Carter⁹ se centra en el sur de España y describe a las mujeres cubiertas con mantilla o velo tanto en la iglesia como fuera de ella, influencia de la cultura árabe. Asimismo, John Carr¹⁰ observa que las mujeres andaluzas visten mantillas negras que sujetan en la espalda y a veces va cruzada. Según su descripción, desciende desde la cabeza hasta la rodilla.

De todos modos, en Madrid se extiende también la influencia francesa entre las clases humildes, pese a ser principalmente de ambiente cortesano. Se extiende la moda imperio basada en la túnica griega.

· El “**majismo**” es propio del último tercio de siglo madrileño. Este estilo es una reivindicación del casticismo por parte de las clases populares, hostiles a las nuevas influencias venidas de Francia (aunque cabe resaltar que es la Revolución Francesa la que fomenta en toda Europa la revaloración de la indumentaria popular). En el siglo XIX, se le añadirá el peso político de la invasión napoleónica y los símbolos autóctonos que recupera el majismo serán una forma de revelarse contra los franceses¹¹. También se relacionaba con el majismo, más bien con las majas, el carácter atrevido y seguro de sí mismo, el *despejo* del que hablábamos con anterioridad. Esta moda será poco a poco asimilada por algunos aristócratas que llegarán a vestir el traje de majo para fiestas, como indumentaria de baile.

RECUPERACIÓN DE LA MANTILLA

A finales del siglo XVIII hay diversas influencias en la moda española, sobre todo la francesa introducida por la nueva casa dinástica. Las capas altas de la sociedad aceptaron esta moda, mientras las clases populares eran reacias y mantuvieron los

⁸ *Ibidem*. p.8

⁹ *Ibidem*, p.7

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*, p.13

vestidos tradicionales. A mediados del siglo XIX se perderá el uso cotidiano del la vestimenta típica castellana que incluye la mantilla. Ya en 1845, un viajero francés llamado Gautier¹², pasa por Madrid y dice no haber visto a ningún *manolo auténtico* (majo). Quedan vestigios de esta tradición, pero no la forma o el carácter original. La mantilla ha quedado relegada para los toros y la Semana Santa.

Fue la Duquesa de Alba quien, en las últimas décadas del siglo, retomó las formas tradicionales que pervivían entre las clases populares que seguían vistiendo la mantilla. Ella la revalorizó. Según Gutiérrez García¹³ este gesto de la duquesa fomentó la recuperación de las costumbres nacionalistas como algo no sólo del vulgo sino también de la aristocracia. Vemos la ayuda de grandes actrices del momento como La Caramba o La Catuja, aunque no les faltaron críticas como las del propio Jovellanos que vio con malos ojos que las clases pudientes tomen las vestimentas de estratos de la sociedad inferiores.

La XIII Duquesa de Alba

La duquesa de Alba María del Pilar Teresa¹⁴ (1762-1802), fue bautizada con 27 nombres¹⁵ y ostentó 55 títulos¹⁶ a lo largo de su vida siendo la más Grande de España y llegando a hacer sombra a la propia corona. Su padre murió siendo ella pequeña, en 1770, así que fue criada por su abuelo Fernando, el XII duque de Alba. Éste seguía la moda francesa y se consideraba librepensador; amigo de Rousseau, introdujo las ideas

¹² PENA GONZÁLEZ, PABLO: *Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)*, p.1

¹³ MARTÍNEZ ALCÁZAR: ELENA: *Características del atuendo español del setecientos a través de la documentación notarial de Murcia en "Imafronte" nº19-20*, pp. 177-193

¹⁴ BARBERÁ, CARMEN: *La duquesa de Alba*. Planeta (Barcelona, 1995).

¹⁵ María del Pilar Teresa Cayetana Manuela Margarita Leonor Sebastiana Bárbara Ana Joaquina Josefa Francisca de Paula Javiera Francisca de Asís Francisca de Borja Francisca de Sales Andrea Avelina Sinfarosa Benita Bernarda Petronila de Alcántara Dominga Micaela Rafaela Gabriela Venancia Antonia Fernanda Viviana Vicenta Catalina

¹⁶ XIII Duquesa de Alba; XI Duquesa de Huéscar; VI Duquesa de Montoro; IX Duquesa de Galisteo; VIII Condesa-Duquesa de Olivares; IX Marquesa de Eliche; XII Marquesa de Villanueva del Río; XI Marquesa del Carpio; XIII Marquesa de Coria; VI Marquesa de Tarazona; X Marquesa de Frechilla y Villarramiel; X Marquesa de Jarandilla; IX Marquesa del Villar de Grajanejo; XI Condesa de Monterrey; XIV Condesa de Lerín; XIV Condestablesa de Navarra; XIV Condesa de Oropesa; XII Condesa de Galve; XIV Condesa de Osorno; XI Condesa de Ayala; IX Condesa de Fuentes de Valdepero; IX Condesa de Alcaudete; IX Condesa de Deleytosa; XI Condesa de Morente; XII Condesa de Piedrahita; XVI Condesa de Modica; XV Baronesa de Dicastillo; XV Baronesa de San Martín; XV Baronesa de Curton; XV Baronesa de Guissens; XVII Señora de Valdecorneja; Condesa de Niebla; Duquesa de Medina Sidonia; Marquesa de Cazaza; Marquesa de Valverde; Marquesa de Villafranca del Bierzo; Duquesa de Fernandina; Princesa de Montalbán; Marquesa de Villanueva de Valdeza; Condesa de Peña Ramiro; Marquesa de los Vélez; Marquesa de Molina; Marquesa de Martorell; Baronesa de Castellví de Rosanes; Baronesa de Molins de Rei; Duquesa de Montalto; Duquesa de Bivona; Marquesa de Calatafimi; Condesa de Adernò; Condesa de Caltabellotta; Condesa de Sclafani; Condesa de Caltaxineta; Condesa de Caltavuturo; Condesa de Collesano; Baronesa de Centorvi.

francesas en su nieta aunque no en lo tocante a temas como la religión o la monarquía, pues no era su intención hacer de ella una persona ajena a su estatus, ni siquiera él debía comulgar con estas ideas realmente.¹⁷ Quizá esta educación, le sirviese Teresa en el futuro para establecer cierta amistad con Jovellanos, también librepensador, o tener ese acercamiento hacia la masa popular.

La duquesa se casó con don José Álvarez de Toledo y Gonzaga en 1775, heredando ambos el título de duques de Alba a la muerte de XII Duque en 1776. Los negocios de la familia siempre los llevó la madre de don José, la marquesa de Villafranca, de modo que Teresa, la XIII duquesa de Alba, nunca se inmiscuyó en aquellos asuntos si no fuese para firma, al igual que su marido, del que llegó a escribir su oficial mayor de secretaría: “Su Excelencia [el duque] firma muchas veces, porque no se moleste, le relevamos de aquello”¹⁸. De todos modos, no hay que creer que la marquesa o sus administradores fueran demasiado correctos, pues en varias ocasiones, a la muerte de dos de los administradores, salieron a la luz las cuentas con déficit.

Caprichosa e infantil, la XIII duquesa dedicó su tiempo a la vida de corte. Con la muerte de don Fernando, los nuevos duques de Alba dejaron Barcelona y se trasladaron a Madrid, donde vivirían como parte de la corte: una existencia monótona y fría, que pasaban visitando amistades, viendo representaciones dramáticas o escuchando óperas y conciertos a los que los duques eran muy aficionados. Pasaban el tiempo, como el resto de aristócratas, siguiendo al rey en sus continuos viajes¹⁹.

La relación entre el rey Carlos III y el XII duque de Alba parece ser que eran fluidas, ahora bien, al subir al trono su hijo Carlos IV, la duquesa encuentra a su principal competidora: la reina consorte María Luisa de Parma. Ésta era una mujer mal vista por la corte y pueblo, por su carácter intransigente y su relación con Godoy, ministro del rey. Su rivalidad era la propia de las dos mujeres más poderosas de la corte, combatían en cuanto a su poder, influencias, elegancia, vestidos y joyas²⁰. La duquesa de Alba era más valorada que la reina en los círculos sociales, se la veía como una mujer jovial y risueña, cercana al pueblo²¹. Aún así, ha llegado hasta nosotros la visión de la duquesa como la eterna niña, nerviosa, de risa fácil y fácil enfado. Su salud era delicada, murió a una edad relativamente temprana y pronto saltaron las alarmas de un posible envenenamiento del que el pueblo culpaba a la reina o a Godoy; se

¹⁷ MARCH, JOSÉ: *La duquesa de Alba María del Pilar Teresa Cayetana y su marido el marqués de Villafranca*. Real academia de historia (Madrid, 1951), pp. 28-31.

¹⁸ *Ibidem* 43.

¹⁹ *Ibidem* 48.

²⁰ *Ibidem* 33-85

²¹ BARBERÁ, CARMEN: *La duquesa de Alba*. Planeta (Barcelona, 1995), p. 204.

investigó y se llegaron a arrestar a algunos lacayos de los Alba²². Sin embargo, un estudio realizado por Blasco Soler, Piga Pascual y Pérez de Petinto en 1950²³ habla de muerte por meningo-encefalitis fímica, es decir, tuberculosis que podría explicar su carácter hiperexcitable. La investigación se basó en la exhumación del cadáver de la duquesa en 1945, orden dada por la actual duquesa de Alba, Cayetana, y sacó a relucir varias ideas: por un lado, se comprobó que la Duquesa de Alba tenía una seria esclerosis que le habría impedido posar en el retrato de la *Maja desnuda* de Goya, pues se debería haber colocado justo en el sentido contrario. Por otra parte, no se encontró residuo alguno del posible veneno que habría ingerido y le habría dado muerte, en cambio sí se encontraron evidencias de esta muerte por fiebres y problemas respiratorios.

Retomando el tema de la mantilla, me gustaría que nos centrásemos en los regalos de boda que recibió la duquesa en 1772. Era común regalar la vestimenta que llevaría la novia en su vida de casada, en este caso, se sustituyó el traje típico español por unos vestidos propios de la moda francesa, la que estaba instaurada entre la nobleza de aquel momento²⁴. Es la propia duquesa la que retoma la prenda de la basquiña en 1785, año en el que también manda hacer un traje de maja para el carnaval. La mantilla, en cambio, parece quedar relegada al ámbito religioso, pues cuando se la menciona en la correspondencia de la duquesa, se habla en 1785 de la mantilla que tiene guardada junto a tres procesiones de Semana Santa²⁵. Será más adelante cuando María del Pilar Teresa recupere la mantilla como algo más que un accesorio religioso, será una imagen que extraiga del pueblo y extienda entre las mujeres de la corte. Así, esta moda se perpetúa llegando a decirse en el *Semanario Pintoresco Español*²⁶ que el “modo garboso y señoril de llevar la seductora mantilla, cuyos más insignificantes pliegues dejan traslucir la tierna imaginación y ocultas miras de quien en ella se esconde” (1830), décadas después de la muerte de la duquesa.

²² MARCH, JOSÉ: *Ob. Cit.*, p.81

²³ HERNÁNDEZ GÓMEZ, RICARDO: *Antropología de la discapacidad y la dependencia. Un enfoque humanístico de la discapacidad* (2001), p. 148-158.

²⁴ NICOLÁS MARTÍNEZ, MARÍA DEL MAR: *Galas y regalos para una novia. A propósito de la boda de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva, duquesa de Alba* (Universidad de Almería), p.4

²⁵ MARCH, JOSÉ: *Ob. Cit.*, p.50

²⁶ PENA GONZÁLEZ, PABLO: *Ob. Cit.*, p.10

GALERÍA DE RETRATOS



MARÍA DEL PILAR TERESA CAYETANA DE SILVA ÁLVAREZ DE TOLEDO
XIII DUQUESA DE ALBA (1797)

En origen, el retrato de la duquesa se encontraba en casa de Goya, pasó a sus hijos y más adelante a diversas colecciones como la galería Sevilla de Urzaiz. Estuvo en la Galeria Goesvelt de Londres, el Museo Español del Louvre, la Galería Española del rey Luis Felipe de Londres, Colección Bamberg, en la Irureta Goyena de Sevilla, en París en las colecciones de Montaignac, Paul Sohège, Kraemer y en la Colención Mme o la Huntington de Nueva York. Actualmente se expone en la Hispanic Society of America de Nueva York²⁷.

En el cuadro, la duquesa cubre su cabeza con una mantilla negra de encaje. Según la moda de la época, tiene las mejillas sonrojadas y los chapines de color blanco que sobresalen bajo el vestido.

Goya siempre prefirió retratar a sus majas vestidas con la moda francesa, pero a partir de la década de las noventa serán las propias mujeres de la aristocracia las que decidan retratarse con los vestidos tradicionales. Esta imagen es uno de los ejemplos de esta moda, a través del cual la duquesa señala su adhesión al movimiento castellanista vistiendo la mantilla. Así se asimiló el vestido tradicional como elemento

²⁷ www.fundaciondegoyaenaragon.es

favorecedor y elegante, pasando a caracterizarse únicamente por la mantilla y no por la basquiña, a partir de 1810²⁸.

Siguiendo con el análisis del cuadro, vemos la mano extendida que señala el suelo, nos ayuda a ver la inscripción "Solo Goya 1797". Además de este escrito, encontramos el nombre del pintor en la sortija de la dama, junto al otro que dice "Alba", casa a la que pertenece la maja. Estas dos sortijas han dado mucho de qué hablar, pues una aventura con un pintor no era propio de una aristócrata como ella, habría sido un escándalo. La visión romántica que tenemos de la vida de los pintores, nos llevan en muchos casos, a verles como personas ardientes, de grandes pasiones e historias de amor inverosímiles²⁹. Verdaderamente no debió de ser así, entre la duquesa de Alba y Goya parece que no hubo ninguna relación más allá de la estrictamente profesional, bien es verdad que el carácter extrovertido y gracioso de ella pudo confundir al pintor, quien se sintió atraído por la duquesa (aunque más por el triunfo profesional y personal que suponía el poder pintarla habiendo nacido plebeyo, que por una relación sentimental real). Debió ser por esta sensación de triunfo por la que se quedaría con el cuadro para su disfrute personal³⁰.

Durante algún tiempo se pensó que el vestido que lleva la duquesa podría ser de luto por la muerte de su esposo el año anterior. Pero parece que no es la mejor explicación porque, la relación entre el duque y la duquesa era peor que mala, más bien inexistente: ella nunca le había dado un hijo y ambos eran de caracteres y gustos opuestos. Debieron tener ambos varios amantes a lo largo de su matrimonio, a la duquesa se le ha unido con el Barón de Espés, Agustín de Lancáster...³¹ Ya desde el primer momento de la muerte del duque, en torno a su viuda surgieron rumores de un temprano enlace con Monteleón y Carlos Pignotelli. Así, Ezquerria afirma que se trata de un atuendo de maja castellana³².

Personalmente creo que no sólo fue un gusto por las formas de los vestidos de maja, o su ya mencionada cercanía al pueblo. Tampoco estoy conforme con que sea la antítesis de los afrancesados, o no únicamente. Tras estudiar el tema, me decanto más por el miedo que pudo provocar en la corte la caída de Versalles como consecuencia de la Revolución Francesa (1789). La corte temía que su cabeza rodase como las de los reyes, de ahí que en España se sufriese el conocido periodo del terror, en el que se

²⁸ LEIRA, AMELIA: *Ob. Cit.*, p.12

²⁹ BUÑUEL, LUIS: *Goya: la duquesa de Alba y Goya. Guión y sinopsis cinematográfica de Luis Buñol*. Instituto de estudios turolense (1992).

³⁰ MARCH, JOSÉ: *Ob. Cit.*, pp. 96-99

³¹ *Ibidem*, pp. 52 y 53

³² www.fundaciondegoyaenaragon.es

acabó con los posibles revolucionarios³³. Quizá María del Pilar Teresa pensase que podrían relacionarla con los afrancesados por la educación que había recibido de su abuelo, así que con este cuadro querría acercarse al pueblo y hacerse ver como una de ellos, que le tuviesen en alta estima y la defendieran en una posible revolución.

La moda francesa en los cuadros de Goya



LA DUQUESA DE ALBA DE BLANCO (1795)

Con esta obra y el cuadro posterior quiero mostrar brevemente la moda que imperaba en España justo antes de que la duquesa se retratase con la mantilla negra. Este tipo de vestimenta era común en los retratos de mujeres y volverá a ser una vez pase la moda del majismo.

La duquesa aparece ataviada con un vestido de talle alto, de colores claros que Goya realiza con gran maestría. La melena negra, larga y rizada, parece que era moda en el momento, conviviendo con el tocado francés.

Como en el caso del otro lienzo de la duquesa, el brazo extendido y el dedo señalando el suelo nos llevan a ver una inscripción en el suelo “A la duquesa de Alba Frco. De Goya 1795”. El perro que aparece y lleva el mismo lazo que la duquesa fue añadió posteriormente.

No se sabe con seguridad si este cuadro fue pintado por Goya para ser expuesto en solitario o junto al del marido de la duquesa³⁴.

³³ BARBERÁ, CARMEN: *Ob. Cit.*, p. 253

³⁴ www.fundaciondegoyaenaragon.es



MARÍA LUISA DE PARMA (1789)

El cuadro de *María Luisa de Parma* era pareja de un retrato de Carlos IV. Ambos ingresaron en el Museo de El Prado en 1911, provenientes del Ministerio de Hacienda, pasando anteriormente por el Museo San Telmo de San Sebastián y el Museo de Zaragoza.

En esta obra, la reina aparece ataviada con el corpiño de ceremonia francés, muy entallado, adornado con tules, puntillas y bordados, además de llevar la manga sólo hasta el codo, dejando a la vista el antebrazo. Lo más llamativo es el sombrero o cofia también de estilo francés, realizado con gasa y plumas. Este debía ser el tipo de sombreros que vestía la reina con asiduidad; al menos en otra ocasión, ese mismo año, Goya la retrato con un sombrero similar por encargo de los trabajadores de la Real fábrica de tabacos de Sevilla.³⁵

La mantilla en los cuadros de Goya

Ahora pasemos a hacer un breve recorrido por los lienzos que pinta Goya y en los que aparecen mujeres ataviadas con mantilla. He seleccionado algunos de estos retratos de mujeres con mantilla, cercanos al posado de la duquesa de Alba con mantilla. Son de la misma época cercanas, lo que podría indicar una moda que en el periodo se extendió por toda la aristocracia. Al ser extensa la obra de Goya, sólo expondré algunos de estos cuadros bien por el parecido con el de la duquesa, bien por el interés que suscita en este trabajo el personaje representado. En estos retratos, mantengo mi teoría de un intento de acercamiento a la plebe con el fin de evitar un

³⁵ *Ibidem*

levantamiento: contra más cercana fuese la aristocracia al pueblo, menos deseo tendría éste de acabar con ellos, por ello nació un “tipo” de retrato con mantilla, o como se conoce popularmente, un “tipo maja”, por ser esta indumentaria similar a la de los majos de Madrid.



RITA BARRENECHEA Y MORANTE
MARQUESA DE LA SOLANA (1794-1795)

Este es una de las primeras obras de esta tipografía, si bien había pintado con anterioridad a María Teresa de Borbón y Vallabriga (1783) aún niña. La forma rudimentaria y poco sensual que tiene la marquesa de vestir la mantilla, no será la que utilice Goya con asiduidad, sino un estilo más cercano al de la duquesa que hemos visto en primer lugar, como resumen de toda la trayectoria de la mantilla.

Para finalizar con el análisis del cuadro, decir que la marquesa de Solana estaba muy próxima a Jovellanos, ya que su marido, el conde del Carpio, era un oficial con cierta afinidad hacia el ministro. La marquesa fue una mujer culta que falleció prematuramente poco después de posar para este cuadro³⁶.

³⁶ *Ibidem.*



MARÍA LUISA DE PARMA CON MANTILLA (1799)

En este caso, el hecho de haber seleccionado el de la reina se debe al personaje en cuestión. Las dos damas tienen muchos puntos en común, pues como se ha argumentado con anterioridad, duquesa y reina fueron conocidas enemigas y detractoras la una de la otra. Como la duquesa antes, María Luisa se retrata de pie y de cuerpo entero con un paisaje natural al fondo. También ella adorna su mano con varios anillos. Como indica el estudio de la pieza, sigue la moda del majismo cortesano, con mantilla y chapines de color blanco³⁷.

³⁷ *Ibidem.*



MARÍA DE LA SOLEDAD VICENTE SOLÍS LASSO DE VEGA
VII CONDESA DE FERNÁN NÚÑEZ (1803)

María de la Soledad fue condesa consorte del VII duque de Fernán Nuñez, también retratado por Goya en un lienzo pareja de éste. En segundas nupcias, la condesa se casó con Filiberto Mahí Romoy con quien residió en París hasta su muerte.³⁸

El color del vestido de la joven condensa es amarillo como el de la duquesa de Alba al ser representada con mantilla. De nuevo, la una dama de la aristocracia escoge un traje popular, el de maja, para ser retratada junto a su marido.

³⁸ *Ibidem.*



AMALIA BONELLS DE COSTA (1813)

El estudio que hace Xavier de Salas³⁹ sobre la obra, señala a la muchacha como Amalia Bonells de Costa, hija del médico de la duquesa de Alba. Por ser una mujer que estaba cercana al círculo de la familia de Alba (tanto que María del Pilar Teresa llega a encargarse una basquiña con las mismas blondas que la hija del médico en 1793⁴⁰), y porque los guantes que se ven bajo la mantilla son amarillos, he seleccionado esta obra, muy posterior a las anteriores.

En esta época, las damas que posa para Goya han dejado a un lado las mantillas y visten un nuevo tipo de gorro, más similar a una cofia que el que aparece en el retrato de María Luisa de Parma anteriormente analizado. Los retratos de damas con mantilla van de 1797 (queda aislado el de la marquesa de Solana en 1795), cuando vemos a la duquesa ataviada como maja, hasta más o menos 1808 con obras como *Mujer joven con basquiña y mantilla*. En estos últimos años ya compartía protagonismo la mantilla con los nuevos sombreros⁴¹.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ MARCH, JOSÉ: *Ob. Cit.*, p. 78

⁴¹ www.fundaciondegoyaenaragon.es

CONCLUSIÓN

A veces no es fácil saber de dónde han surgido ciertas modas o prendas que vestimos o relacionamos con las diferentes clases sociales; por ejemplo, llevar el jersey de cachemira sobre los hombros y anudado en el pecho se relaciona con esnobismo. Algo parecido sucede con la mantilla, vista en contexto religioso y aristócrata; pero, ¿cómo llegamos a esta situación? Recordemos que la mantilla era una prenda relacionada con el vulgo y no con la nobleza. Era un complemento del que se valía cualquier mujer para, desde el misterio, seducir y conseguir aquello que se propusiera de un hombre.

El poderío económico al que podemos asociar la mantilla, nace con un personaje en particular: la XIII duquesa de Alba. Como hemos visto, ella siempre había sido cercana a los majos, toreros y tonadilleras, pero nunca olvidó el lugar que le correspondía como Grande de España. Ahora bien, al adentrarnos en el periodo de la que la Revolución Francesa, una vez la cabeza de los reyes Luis XVI y María Antonieta habían rodado por tierra, es normal que toda la aristocracia europea temía por su posición y su propio cuello. He aquí el poder que ejerce el terror, en concreto el poder que asumen las masas al haber encontrado un arma con la que atemorizar a la nobleza.

En mi opinión, la nobleza hizo aflorar dos ideas en España: los franceses son el enemigo porque van en contra de dos valores esenciales en la sociedad, la monarquía y la Iglesia; y por otra parte, la aristocracia y el pueblo son una misma cosas, todos ellos una misma nación. Ambas ideas se concretaron con la utilización de la mantilla, quizá no una recuperación total y en todo momento o ámbito, pero sí un símbolo del sentir español que rápidamente se extendió por toda la corte. Así, mantilla y nacionalismo irán de la mano, y como es lógico, aristocracia y Grandes de España con nacionalismo. Es como decíamos, el miedo a este pueblo capaz de guillotinar a los reyes, esta masa que ha alcanzado un poder jamás imaginado, el que provoque que los aristócratas se fije en ellos, en sus símbolos, y enarboles una falseada bandera de la igualdad para evitar su propio final, figurada en esta mantilla. Es el paso del poder al poderío.

BIBLIOGRAFÍA

BARBERÁ, CARMEN: *La duquesa de Alba*. Planeta (Barcelona, 1995).

BUÑUEL, LUIS: *Goya: la duquesa de Alba y Goya. Guión y sinopsis cinematográfica de Luis Buñuel*. Instituto de Estudios Turolenses (1992).

MARCH, JOSÉ: *La duquesa de Alba M^a del Pilar y su marido el Marqués de Villafranca*. Real academia de historia (Madrid, 1951).

HERNÁNDEZ GÓMEZ, RICARDO: *Antropología de la discapacidad y la dependencia. Un enfoque humanístico de la discapacidad* (2001).

LEIRA, AMELIA: "El traje nacional" en *Museo de trajes* (Septiembre de 2004).

MARTÍNEZ ALCÁZAR, ELENA: "Características del atuendo español del setecientos a través de la documentación notorial de Murcia" en *Imafronte nº19-20*.

NICOLÁS MARTINEZ, MARÍA DEL MAR: *Galas y regalos para una novia. A propósito de la boda de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva, Duquesa de Alba en el Congreso Internacional de Imagen y Apariencia* Universidad de Almería, 2008.

ORTEGO AGUSTÍN, MARÍA ÁNGELES: *La mirada ajena. Una aproximación a la indumentaria y los hábitos domésticos de los españoles según algunos viajeros ingleses*. Tiempos modernos 21.

PENA GONZÁLEZ, PABLO: "Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)" en *Indumenta: Revista del Museo del Traje, nº. 0* (2007).

RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, CARMEN: "Un traje para la insinuación, la provocación y el recato" en *Congreso Internacional de Imagen y Apariencia*. Universidad de Murcia (2008)

www.fundacióndegoyaenaragón.es